



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

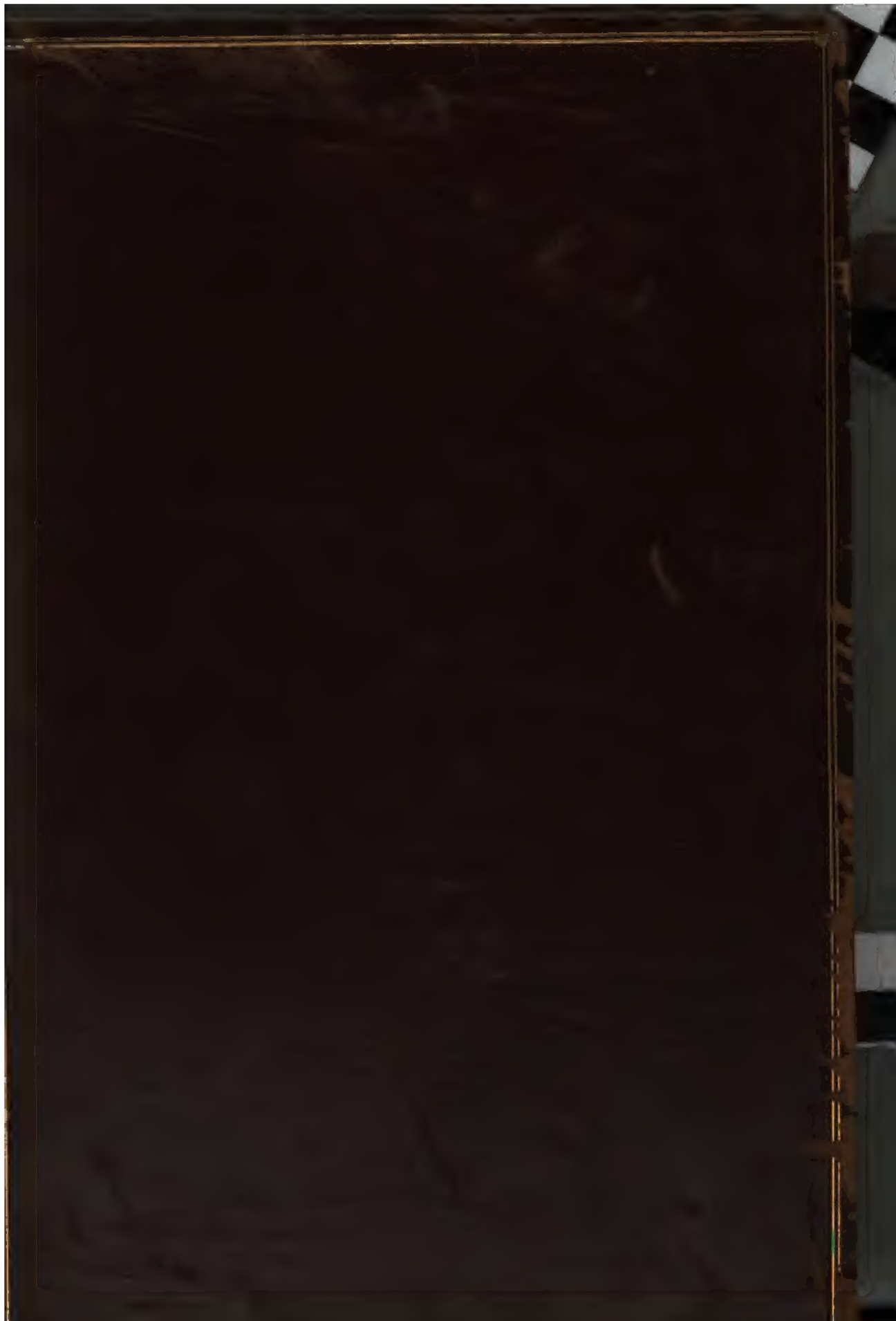
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



6.9.7
2569.1
38 L.1

1 05 15 a 1



Conversationslexicon

für

BILDENDE KUNST.

Conversations-Lexicon
für
BILDENDE KUNST.

Begründet von J. A. Romberg,

fortgeführt

von

Friedrich Faber.

Erster Band.

Leipzig,
Kenger'sche Buchhandlung.
1845.

V o r w o r t.

Vorliegendes Conversationslexicon für bildende Kunst hat den Zweck, einem Bedürfniss abzuheffen, das in unserer, obwohl an literarischen Erzeugnissen in jedem Zweige menschlichen Wissens reichen Zeit in Beziehung auf das Gebiet der Kunst sich fühlbar gemacht hat. In den Werken, welche die Verbreitung einer allgemeinen Wissenschaftlichkeit zum Ziel haben, und sonach die heterogensten Gegenstände für den Zweck augenblicklicher Belehrung aus allen Fächern der Wissenschaft zusammenstellen, konnte die Kunst nur eine, dem Plan des jedesmaligen Werkes gemässe, im Verhältniss zu andern Artikeln stehende Berücksichtigung erfahren. Ueberhaupt aber fehlt es an einem Werke, das, auf die bildende Kunst berechnet, alle einzelnen Beziehungen derselben, die ästhetischen, historischen und sachlichen, auf eine, den Erfordernissen der Zeit und wie sie aus dem dermaligen Standpunkte wissenschaftlicher Behandlung im Vergleich zu andern Wissenschaften und Künsten sich ergibt, entsprechende Weise vereinigt. Diesen Zweck strebt vorliegendes Werk zu erfüllen, und beschäftigt sich daher mit folgenden Gegenständen :

I. Geschichte der Kunst. Wie die Kunst bei den verschiedenen Völkern sich gestaltet: von welchen Anfängen sie ausgegangen, was für Bedingungen der Nationalität, der Religion, der Sitten und des Klimas, der Handelsverbindungen oder der Vermischung mit andern Völkern vortheilhaft oder nachtheilig auf sie eingewirkt; kurz welche Stadien der Entwicklung sie bis zu ihrem Höhepunkt durchlaufen, und welche Ursachen ihren Verfall herbeigeführt, werden die einzelnen Artikel unter dem Titel: Aegyptische, Griechische, Römische, Altdeutsche Kunst u. s. w. zu einem möglichst klaren Bilde durch Abbildung erläutert in den Grundzügen zu vereinigen suchen.

II. Topographie der Kunst, in gedrängten Nachweisungen über Städte, in welchen die Künste vorzüglich blühten oder blühen, sowie über Orte, in welchen berühmte Baudenkmale, merkwürdige Ruinen u. s. w. vorhanden sind.

III. Denkmäler des Alterthums bis auf die neuere Zeit, sowohl in geschichtlicher Hinsicht als Erzeugnisse der jedesmaligen Kunstperiode, als in Betracht ihres allgemein ästhetischen Interesses. Abbildungen werden die Verdeutlichung und klare Einsicht erleichtern und manche Spezialwerke über diese Gegenstände entbehrlich machen.

IV. Biographien der berühmtesten Künstler von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten, mit Abbildungen ihrer berühmtesten Werke.

V. Mythologie. In gedrungener Kürze werden die Götter- und Heroensagen, sowie die christlichen Legenden, soweit dieselben für die schaffende Kunst, wie zum Verständniss der Kunstwerke wichtig sind, gegeben. Die Gestalten der Gottheiten mit ihren Attributen werden zur plastischen Anschauung gebracht, indem die Abbildungen der berühmtesten Bildwerke alter und neuer Zeit erläuternd hinzutreten.

VI. Aesthetik. Sie beschäftigt sich mit Erklärung ästhetischer und philosophischer Begriffe, insofern sie auf bildende Kunst zur Anwendung kommen, hiernach kann es der Tendenz des Werkes gemäss nicht auf eine allseitige philosophische Entwicklung der Begriffe abgesehen sein, ihre Beziehung auf andere Künste und Wissenschaften kann nur angedeutet werden; Zweck ist: die Erläuterung derselben in Anwendung auf Kunst.

VII. Technik, insoweit als dieselbe für ein tieferes Verständniss der Kunstgegenstände sich als unentbehrlich herausstellt. Hier wird alles Sachliche der Kunst, wie nicht minder der ihr dienenden Gewerbe und Handwerke erklärt; letztere kommen jedoch nur insoweit in Betracht, als sie unmittelbar die Kunst berühren. Bei Sachen, deren Erläuterung durch Worte oft weitschweifig wird, dagegen schneller und fasslicher durch eine Abbildung erzielt werden kann, soll eine solche beigelegt und mit einer kürzeren Erklärung verbunden werden. Die Behandlung geht von der Worterklärung zur Sacherklärung fort, deren Zweck es ist, auch dem Laien ein möglichst treues Bild des Gegenstandes an sich, wie in seiner Beziehung auf Kunst, vorzuführen.






VIII. Hilfswissenschaften der Kunst. In durchaus praktischer Bearbeitung und möglichst gedrängter Kürze werden die Lehren der der Kunst zu Grunde liegenden Wissenschaften gegeben, z. B. die Lehre der Akustik, der Schattenconstruction, der Perspective etc.

Die bildenden Künste haben sich in unserer Zeit der höchsten Theilnahme und Liebe bei Fürsten und Volk zu erfreuen und wir brauchen nicht auf die überall sich bildenden Kunstvereine und Kunstaussstellungen, die bedeutenden Prachtbauten und die Vollendung angefangener Riesenmonumente, sowie auf den sich überall zeigenden Wunsch, grosse Männer durch Monumente zu ehren, hinzudeuten, um zu beweisen: dass Kunst und Leben sich wieder vereinigt sieht.

Nachdem für das Bedürfniss der Gebildeten hinsichtlich so vieler anderer Wissenszweige durch die Literatur gesorgt worden ist, so wird ein Werk nicht unwillkommen sein, das den Bedürfnissen der Zeit in Bezug auf bildende Kunst zu entsprechen strebt.

Die Redaction.

A.

A — Allen mehr oder weniger verschiedenen Formen dieses Schriftzeichens liegt die phöniz. Form zu Grunde  oder  (hebr. א, samaritan. Ա, griech. Α Α Α, etrusk.   , röm. A), die nach dem Bilde des Stiers im Thierkreise angenommen und Stier, Aleph (Eliph, Olaph, Alpha), benannt wurde; statt der diesem Bilde genau entsprechenden Figur findet sich indess auch bei Phöniziern wie Arabern, Syrern etc. das einfachere ʾ, das als Zahlzeichen auch wir entlehnt haben. — A wurde früh als Abkürzung für ganze Wörter gebraucht. Auf dem Revers altgriechischer Münzen bezeichnet A Argos oder Athen, auf römischen Münzen An- tiochia, Aquileja oder Arelate. Das A auf neueren Münzen bedeutet: auf den französischen Paris, auf den österreichischen Wien, auf den bairischen Amberg, auf den preussischen Berlin. A A bezeichnet Metz. III VIRI. A. A. A. F. F. ist bei den Römern ein Zeichen der *virii monetales*, und heisst vollständig: *Triumviri auro argento aeri, fando feriundo* (d. i. das für das Glessen und Schlagen von Gold-, Silber- und Erz-Münzen verordnete Collegium der drei Münzherrn). Sollten Gold, Silber und Erz besonders unterschieden werden, so wurde *Aur. Arg. Aer.* abgekürzt. — Ferner bezeichnet A in lateinischen Inschriften *Augustus*, wie das umgekehrte *Y Augusta*; die öftere Wiederholung des A oder des g zeigt die Zahl der Kaiser an. A. A. A. oder *Caess. Auggg. Caesares Augusti tres*. A als Vorname *Aulus*, App. *Appius*, A. V. C. *anno urbis conditae* (ein Jahr von der Erbauung Roms an). A. oder AM. *amicus*, AM. N. *amantissimus*. — Von den vielen Abkürzungen durch A in späteren Schriften und Inschriften auf Monumenten der bildenden Kunst sind besonders zu erwähnen: A. *anno* (im Jahr), A. a. und p. C. n. *Anno ante* und *post Christum natum* (im Jahre vor und nach Christi Geburt), A. C. *anno Christi*; A. D. *anno domini* (im Jahre des Herrn), A. aer. vulg. *anno aerae vulgaris* (im Jahr der gewöhnlichen Zeitrechnung), A. O. C. *anno orbis conditi* (im Jahr nach der Schöpfung), A. o. r. im Jahr der Weiterlösung.

Aachen, Johann von; s. Achen.

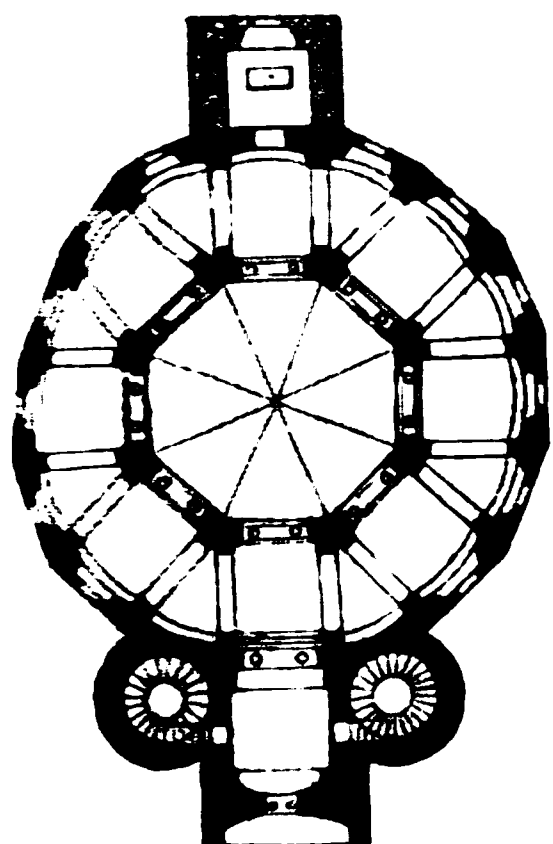
Aachener Dom. — Die glorreiche Herrschaftsperiode Karls des Grossen war auch die Blüthenzeit der altchristlichen Baukunst im gesammten Frankenreiche. Dieser Kaiser, der für seine Zeit alle möglichen Mittel aufbot, vom Glanze seiner Regierung aller Folgezeit Zeugniß zu geben, erfasste besonders auch das wichtige Moment der Kunst, durch welche er seiner Zeit einen höheren Stempel aufzudrücken und dem christlichen Leben einen mächtigen Schwung zu verleihen suchte. Freilich konnte sein grossartiger Sinn für Kunst sich nicht allerorten gleich herrlich documentiren, denn vorzugsweise war es der Sitz seiner Herrschaft, sein geliebtes Aachen, wo er die Kunst sich im allerweitesten Sinne und in allen ihren Herrlichkeiten entfalten liess. Hier gründete er sich ein deutsches Rom, das noch nach fünfhundert Jahren den Dichter Petrarca auf seiner deutschen Reise in Stauen setzte, denn dies Aachen erschien ihm mit seinem Forum und seinem Theater, mit seinen Thermen und Aquäducten wie ein Stück von der Italischen Weltstadt. Die Geschichte erzählt von der Pracht seines Palastes, den sich der grosse Karl zu seinem Sitz im geheiligten Aachen erbaute, und mit welchem er durch einen Porticus einen andern herrlichen Bau, den der Kaiserkapelle, verband. Der Bau der karolingischen Münsterkirche (der Palastbau, der durch einen Säulengang mit der Kapelle verbunden ward und dessen Trümmerreste nachmals das Fundament des Rathhauses abgaben, begann schon 796) datirt von 802, ward von Ansigis, dem Abte von St. Vandrille, geleitet und um dieselbe Zeit durch Papst Leo III. in eigener Person zu einem Münster U. L. Frauen geweiht. Dieser Bau, in seinem Kerne ein noch heute sprechendes Hauptdenkmal altchristlicher Baukunst diesseits der Alpen, zeigt sich ausserst bemerkenswerth durch manche Eigenthümlichkeiten des Planes und

durch die kräftige Anlage überhaupt, während die technische Construction, noch mehr aber die Ausführung schon ein Sinken der im 5. und 6. Jahrhundert so herrlich entfalteten kirchlichen Baukunst erkennen lassen. Der zweite Holzschnitt zeigt den Grundriss des obern Geschosses der Kapelle; der spätere Chor ist weggelassen, statt dessen die alte Tribune in blässerem Ton restaurirt. Im Plane des Aachener Münsters will man eine Nachahmung der unter Kaiser Justinian zu Ravenna erbauten Kirche von San Vitale erblicken, und in der That zeigt die achteckige Form des Münsterplanes einige Aehnlichkeit mit der ravennatischen Kirche. Für eine Nachahmung spricht auch stark die Vermuthung, dass, da bekanntlich Karl d. Gr. die Säulen zu seinem Kirchenbau von Ravenna holte, er sich auch die Idee des Planes und die ausführenden Künstler von dorthier geholt haben mag. Genug, der Plan zeigt ein Octogon (von ungefähr 48 Fuss im Durchmesser), das ein sechzehnseltiger Umgang umgibt und durch starke Pfeiler gebildet wird, auf welchen die den Mittelraum einnehmende achteckige Kuppel emporstrebt. Den Umgang nehmen niedere Kreuzgewölbe ein, die durch starke Bogen, von Pfeiler zu Pfeiler, sich gegen den Mittelraum öffnen. Oberhalb des Umganges zeigt sich eine hohe Gallerie, von schrägliegenden (und als eine Art Widerlage gegen den mittleren Kuppelgewölbedruck erscheinenden) Tonnengewölben bedeckt. Ueber den grossen Galleriebögen erhebt sich ein achteckiger Tambour mit Fensteröffnungen, auf welchem die Kuppel ruht. Auf den Ecken des



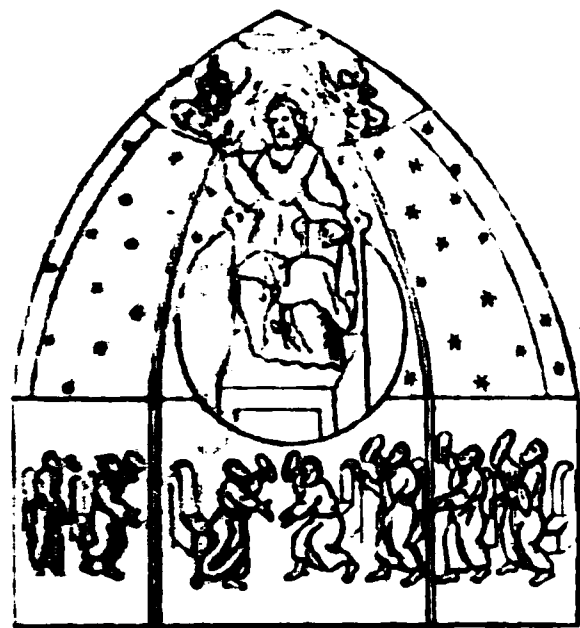
Tambours machen sich die sehr vorspringenden Pilaster von römischer Form bemerklich, die sich wie Vorläufer der spätern mittelalterlichen Strebepfeiler herausstellen.

Im 13. Jahrh. erhöhte man den Tambour im Aeussern mit einer kleinen Arkadengallerie und mit Giebelaufsätzen, und aus dem 17. Jahrh. datirt erst das halbrunde Dach der Kuppel. In mittelalterlicher und neuerer Zeit fügten sich verschiedene Anbauten zur Kirche, worunter der des hohen Chors aus dem 14. Jahrh. der namhafteste ist. Dem Chor schliesst sich westlich der viereckige Glockenthurm an, woneben zwei runde Treppenthürmchen nach der Reliquienkammer führen; bekanntlich werden diese Helligthümer nur alle 7 Jahre einmal von der Gallerie



des Thurmes herab dem vielgläubigen Volke gezeigt. — Um noch die oben erwähnten ravennatischen Säulen in besondere Erwähnung zu bringen, so ist nachzubemerkend, dass die hohen Bogenöffnungen vor der Gallerie, zwischen den Pfeilern des byzantinischen Achtecks, mit doppelten Säulenstellungen ausgesetzt waren und dass diese antiken Säulen, die den architectonischen Hauptschmuck der Anlage bildeten, Ende vor. Jahrhunderts von den Franzosen herausgebrochen und nach Paris transportirt wurden. Als später die Kunstpiraten ihren Raub wieder zurückerstatten mussten, behielten sie dennoch, ein schlechtes Gedächtniss der Deutschen voraussetzend, die schönsten der Säulen zurück, die noch im Antikensaal des Louvre gesehen werden. Die übrigen nach Aachen zurückgesendeten sind hier bis heute noch unaufgestellt geblieben. — Die Aachener Münsterkirche hatte übrigens ausser jenem Säulenschmuck unter dem grossen Karl auch die noch vorhandenen Bronzethüren des Haupteinganges und der Seitenzugänge, sowie die kunstvollen, im römischen

und byzantinischen Geschmack gearbeiteten Bronzegitter vor den untern Säulen der Gallerie erhalten. Die Wölbung der Kirche ist mit Mosaikebildern geziert. In der Mitte



des Octogons bezeichnet ein Stein (dessen Inschrift: *Carolo Magno* lautet) das Gruftgewölbe, wo 814 des Kaisers Gebeine ihre Ruhe fanden. Kaiser Otto III. liess im Jahre 1000 das Kaisergrab öffnen; man fand die Leiche noch gut conservirt, der grosse Todte sass im Ornat auf dem weissen Marmorstuhle, das Scepter in Händen, das Evangelium auf den Knien, um die Hüfte die Pilgertasche und ein Stück vom heil. Kreuz auf dem Haupte. Die Gruft ward wieder vermauert, jedoch 1165 durch Kaiser Friedrich I. abermals geöffnet, um die Reste Karls in einen kostbaren Sargkasten von Silber und Gold zu legen. Zur ewigen Erinnerung hing man eine Krone von herrlicher Arbeit über der Gruft auf. Karls marmorner Stuhl, später mit Gold plattirt, kam bis 1558 bei den Kaiserkrönungen (die in demselben Dome stattfanden) in Gebrauch, wo die

neuen Kaiser sich seiner als Sessel bei den Beglückwünsungen der Fürsten bedienten. Ende vor. Jahrh. schaffte man die Reichsinsignien, die der Aachener Dom als Krönungskirche enthielt, nach Wien.

Aachener Masse. — Unter dieser Bezeichnung wird der siebenzig Zentner schwere Eisenblock verstanden, der sich in Aachens Pflaster bemerklich macht. Man will in ihm die bei einem bedeutenden Brande zusammengeschmolzene Reiterstatue des Königs Theodorich I. sehen. Andre sehen in ihm einen Meteorstein (?).

Amara, ein Flecken in Nubien, der in kunstgeschichtliche Erwähnung nur der Wagen kommt, die in seiner Nähe von einem ägyptischen Tempel noch übrig sind.

Aaron, im Arabischen Harun lautend, Sohn des Amram und der Jochebed, war mit seinem Bruder Moses dem Stamme der Leviten entsprossen und in Aegypten anderthalbtausend Jahre vor Chr. geboren. Er ward der mächtigste Helfer und der Sprecher seines Bruders, als dieser auf göttliche Anregung das grosse Werk unternahm, sein Volk aus der ägyptischen Sklaverei zu erretten. Als die Israeliten in der Wüste einst ungeduldig auf Moses harrten, schuf Aaron auf ihre stürmische Forderung ein goldenes Kalb, das ihnen ein Zeitvertreib sein sollte, sie aber zur Anbetung verleitet. Aaron starb über 120 Jahre alt auf dem Berge Hor bei Sela in Idumäa, das vierzehn hundert Jahre vor Chr.; er hatte bei Aufrichtung der Stiftshütte die

Würde eines Hohenpriesters empfangen, und das Priesteramt vererbte sich auf sein Geschlecht. Seine Weihe von Gott hatte sich in der Stülzhütte durch das Grünen und Blühen seines Stabes bestätigt; er trug als Hauptpriester des Volks ein Brustschild von zwölf künstlichen Edelsteinen, darunter die Steine Urim und Thumim waren, deren Besitz noch Karl d. Gr. in seiner Kaiserkrone vorgab. Aaron verband, späterer Sage nach, mit seiner Eigenschaft als oberster Priester auch die eines Friedensrichters seiner Nation. Um künstlerischer Darstellungen zu gedenken, so finden wir Aaron auf einem Oelgemälde von 1521 (den Durchzug der Israeliten durchs rothe Meer unter Moisis und Aarons Führung darstellend und vom Ferraresen Ludovico Mazzolini *in legno* gemalt) als Figur des Vordergrundes, und zwar im Dankgebet für Israels Rettung vor der Wuth der Aegypter begriffen. Eine Freske von Cavallini (im Schiff von San Paolo zu Rom) stellt Aaron und Moses dar, wie sie vor Pharao ihre Stäbe in „Schlangen“ verwandeln, welche die der ägyptischen Zauberer verschlingen. Dies Fresco datirt aus dem 14. Jahrh.

Aartman, M. N., ein Niederländer, lebte um 1750 und lieferte eine Anzahl Handzeichnungen, worunter manch treffliches Blatt, z. B. eine Kirmes, die Schande im Süch gab. Der Rud. Weigels'sche Kunstk. führt von Aartman eine Originalhandzeichnung (Prachtgebäude mit Figuren) auf.

Aaskopf — das Kopskelett eines Opferthiers, welches bei den Alten als architectonische Verzierung, besonders bei Tempeln an den Friesen oder als Metopenverzierung angebracht wurde. Die neuere Kunst, vorzüglich die in Frankreich, hat häufig solche Gegenstände an Kunstwerken angewendet, die aber jetzt für uns bedeutungslos und nicht allgemein verständlich sind; sie sind daher in der neuern Kunst nicht mehr anwendbar. Was für Gedanken sollten sich in einem solchen Schädel, an Kirchen oder Monumenten angebracht, für unsere Zeit aussprechen? Ein heutiger Künstler, der zu solchen der Vorzeit ausschliesslich angehörigen, und durch keine Vorstellung der neuern Zeit vermittelten Attributen seine Zuflucht nähme, bearkundete nur Gedankenarmuth. Historisch erwähnen wir, dass Andrea Palladio die Aasköpfe als Verzierung der Metopenfelder anwandte.

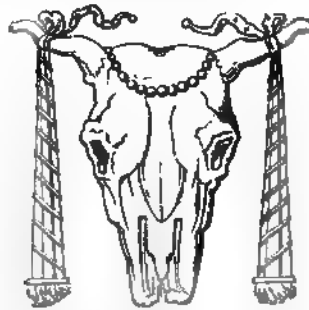


Fig. 1.



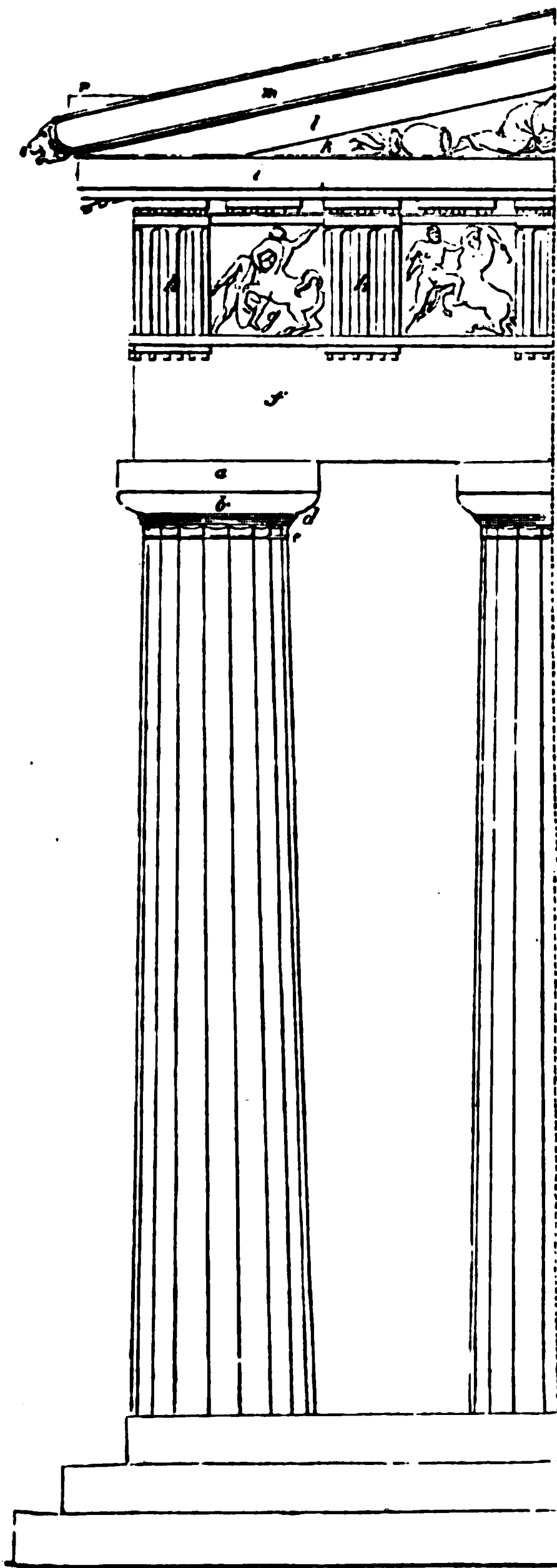
Fig. 2.

Auf dieser Darstellung (Fig. 1) findet man herunterhängende Fackeln an den Geweihe, während bei Vignola (Fig. 2) die Geweihe mit Blumengehängen und Bändern verziert erscheinen. Am Tempel der Vesta zu Tivoli (dessen mit Sculpturen festlich geschmückter Fries von kräftiger Wirkung ist) finden wir statt der bei den Römern so häufig vorkommenden Schädel und Aasköpfe schöne Stierköpfe mit Festons, Rosetten und Opferschalen.

Abaddires, in der phönizischen Mythologie die grossen Götter (*Dii majores* der Römer).

Abactor, s. Alastor.

Abacus — (griechisch ἀβάκον, ἀβανκον, Platte, Tüfelchen; ital. *credenza* und franz. *tailloir*) heisst die über das Kapitäl einer Säule gelegte Platte oder das obere Glied eines Säulenkapitäls, dieses und die Säule abschliessend. Man kann wohl annehmen, dass die ältesten Säulen gar kein Kapitäl hatten, sondern nur, damit sie nicht zu leicht von der Witterung litten, mit einer Platte bedeckt wurden, woraus in der Folge der Abacus entstand. Seinem griechischen Namen entspricht er in der dorischen oder ältern ionischen Ordnung, wo er eine flache quadratische Platte, ein tüfelartiges Deckblatt der Säule ist. Diese viereckige Platte (Figur a) im obern



Thelle des Säulenkapitäl dient dem Kapitäl als Kranzgesims, bietet dem vierkantigen Architrav (der wagerechten Ueberlage) ein sicheres Auflager und stellt dabei den Uebergang von der runden Säule zum viereckigen Gebälk dar, welcher Uebergang noch mehr durch den unter der Platte befindlichen Echinus (Fig. b), den Viertelstab, vermittelt wird. Um das Abdrücken der scharfen Kanten der Platte durch die Last des Architravs zu verhüten, lässt man auf der Kapitälplatte eine kleine Erhöhung stehen. — Bei den reichern Ordnungen verliert der Abacus seine ursprüngliche Gestalt, die Seiten sind ausgeschweift und in der Mitte jeder Seite mit einer Rose oder anderen Blumen, einem Fischschwanz u. dgl. verziert. In der korinthischen oder zusammengesetzten Ordnung besteht er aus einem Viertelstab, einem Leistchen (Riemchen, Plättchen) und einer Schattenkehle. — Rund, tellerförmig erscheint der Abacus, nach Vitruv's Worten zu schliessen, auf den toskanischen Säulen; erst neuere Künstler bilden den Abacus der toskanischen Säule viereckig und bedecken ihn, obschon nicht immer, mit einem Riemchen. Er bekommt den dritten Theil der Höhe des Kapitäl. Vollkommen viereckig sehen wir ihn auf den dorischen (früherer wie späterer Zeit) und attischen Säulen, doch in beiden von verschiedener Höhe und Verzierung. Während der Abacus der ältern dorischen Säule zwei Fünftel des Kapitäl, der auf der neueren dorischen Säule ein Drittel beträgt, hat der auf der ionischen Säule kaum das Sechstel des Kapitäl, und während dem einfachen Abacus der altdorischen Säule in der neueren schon eine Kehlleiste oben beigegeben wird, finden wir durchgängig bei der ionischen Säule eine verzierte Kehlleiste. An allen vier Seiten eingebogen (ausgeschweift), mit Kehlleiste, durch Blumen verziert, erscheint der Abacus in der neulionischen, korinthischen und römischen Säule und erhält meist den siebenten

Thell der Höhe des Kapitäl. Die abgestumpften Ecken nennt man ihrer Gestalt wegen Hörner. (S. Art. Säulen.) — Abaci hießen bei den Alten übrigens einzelne Felder mit Figuren, die in die Mosaikeböden eingesetzt waren, desgleichen viereckige Marmortafeln, die zum Schmuck in die Wände eingesetzt wurden.

Abaddon, ein hebräischer Ausdruck, welcher den tiefsten Abgrund, die Untiefe des Höllenpfuhles, den Schatten und schwärzesten Punkt der Höllentiefe be-

deutet. Klopstock gab in seiner *Messiade* dem Engel des Verderbens den von Abaddon abgeleiteten Namen Abadonna. Die Offenbarung St. Johannis führt einen König der Schrecken, einen Heuschreckenfürsten, mit dieser Bezeichnung auf.

Abadio oder **Abdio** hiessen bei den Orientalen und Griechen runde oder kegelförmige unbehauene Steine, welche als heilig und göttlich verehrt wurden, gleichbedeutend mit *Butylos*. Der Cult dieser Steine scheint ebenso wie die beiden angeführten Namen derselben aus dem Morgenlande zu stammen. Der Name Abadio nämlich ist phönizischen Ursprungs, und bedeutet entweder „grosser Vater“ oder „runder Stein.“ Der griechische Name derselben, *Butylos*, soll, so berichten die Mythographen, von dem hebräischen Namen *Beth-el* (Haus Gottes, Stätte, wo Gott verehrt wird) herkommen, welches wir Genes. 28, 18 finden: „Und Jacob stand des Morgens frühe auf, und nahm den Stein, den er zu seinen Häupten gelegt hatte und richtete ihn auf zu einem Mahl und goss Oel oben drauf und hiess die Stätte *Beth-el*.“ Weshalb nun diese Steine einer so hohen göttlichen Ehre genossen, ob sie, wie der phönizische Geschichtschreiber Sanchuniathon meldet, die Söhne des *Uranos* und der *Gäa*, eigentlich Grenzsteine, auf Anhöhen errichtet, geweiht und als schutzbringende Wesen geachtet, oder ob sie nichts als die sogenannten Donnerkelle, also keilförmige Meteorsteine waren, die an den Orten, wo sie aus der Luft fielen, verehrt wurden, darüber wird man wohl schwerlich je ins Klare kommen. Die griechische Sage heftet an einen Stein dieser Art noch eine besondere Sage. Nämlich Abadio und *Butylus* nennt sie den Stein, welchen Rhea dem Kronos statt des ebeugeborenen Jupiter zu verschlingen gab, der dann wieder mit seinen verschlungenen Kindern von ihm ging. Jupiter brachte diesen Stein dann in den Tempel des Apollo zu Delphi; und derselbe wurde später in der Nähe des delphischen Tempels auf dieselbe Art wie ähnliche Steine in Palästina und Phönizien durch Oel-, Wein-, Blutsalben und Bekränzen (vorzüglich mit Wolle) göttlich verehrt.

Abadir, Paul, geb. 1783 in Bordeaux, studirte die Baukunst unter Bonfin und Percier, und machte sich einen Namen durch seine Bauten zu Angoulême, wo das Justiz- und Präfecturgebäude, das Gefangenhaus und das Portal der Andreaskirche von ihm herrühren. Später baute er dort die kleine Kirche des Seminars.

Abaeos (griechische M.), der Abäer, ein Beiname des Apollo. Das Wort kommt von der Stadt *Abä* in Phocis, woselbst Apollo einen Tempel und ein Orakel besass, welches im Alterthume sehr wohl bekannt war. Der Tempel enthielt drei berühmte Statuen, die des Apollo, der Diana und Latona, die sich noch zur Zeit des Kaisers Adrian, der den schon zwei Mal, ein Mal durch die Perser, das zweite Mal durch die Thebaner zerstörten Tempel, wenn auch im verkleinerten Massstabe wieder aufbauen liess, sämmtlich vorfanden.

Abaned oder **Abned**, ein Brustgürtel der jüdischen Priester, von welchen die älteren Christen denselben entlehnten.

Abano, ein 6 Miglien südwärts von Padua gelegenes Städtchen am Fusse der euganeischen Hügel, ist für das archäologische Interesse darum von einiger Bedeutung, weil hier von den elastigen Römerbädern (*Aquae Aponi* oder *Aponenses*, *Aquae Patavinæ*) noch Spuren vorhanden sind, wie man denn vor Schlusse des vor. Jahrh. ziemlich Reste auf dem Monte Grotto (*mons aegrotorum*, dem Krankenberge), in San Pietro Montagnone und Casa nuova entdeckte. Bis heute hat Abano den Ruhm, die heisseste Schwefelquelle unsers Erdtheils zu haben.

Abantiadas (gr. M.) ist ein Beiname, der den männlichen Nachkommen des Königs Abas gegeben wird. Vorzüglich wird Perseus, der Urenkel des Abas, der Abantiade genannt.

Abantias (gr. M.), ein Beiname der weiblichen Nachkommen des Königs Abas, der Beiname vorzüglich von Danae, der Enkelin des Abas, der Mutter des Perseus.

Abantos, Beiname des Apollo, welchen er von einem Tempel, der ihm zu Abanta, einer Stadt am Parnass, geweiht war, empfing.

Abar (arabische Sage), ein Landstrich des glücklichen Arabiens, wohin die muhammedanische Legende den Brunnen Abrahams verlegt.

Abarbarea (gr. M.), eine Najade, gebar dem Bukolion, dem unehelichen Sohne des trolschen Königs Laomedon, der als Hirt ihre Liebe zu gewinnen wusste, die Zwillinge Aesepeus und Pedasus, welche beide vor Troja umkamen. Hesychius erwähnt mehrere Nymphen dieses Namens.

Abarbeiten heisst bei den Arbeiten des Bildhauers das Hinwegnehmen der überflüssigen, erhaben stehenden Theile, um das Material für die beabsichtigte Form näher zu gestalten. Zu dieser Arbeit werden Vorarbeiter verwendet, die bei den Steinmetzen Steinhauer heissen. Abarbeiten ist beim Steinmetz gleichbedeutend mit ausführen (s. Art. Ausführen).

Abaris (gr. M.), 1) ein hyperboreischer Scythe, der als ein grosser Wunderthäter der hohen Gunst des Apollo genoss und von ihm, wie die Sage erzählt, mit einem goldenen Pfeile beschenkt wurde, mit welchem er, etwa wie unsere deutschen Hexen auf dem Besenstiele, über Länder und Meere zu fliegen im Stande war. Er soll nach Griechenland zur Zeit des Krösus gekommen sein und daselbst seine heilbringende wunderthätige Kraft vorzüglich durch Beschwichtigung einer wüthenden Pest bewährt haben. Auch soll er durch seine Weissagekunst in ganz Griechenland berühmt gewesen sein, weshalb man ihn auch unchronologisch mit Pythagoras in Verbindung gebracht hat. Auch als Baumeister hat er einen Namen, er erbaute nämlich den berühmten Tempel der Retterin Proserpina. Den verschiedenen Sagen, von denen wir hier nur das Wichtigste mittheilten, die uns unter dem Namen Abaris überliefert worden sind, liegt jedenfalls eine historische Person zu Grunde, ein Mann, der wahrscheinlich auf seinen Reisen durch seine Menschenfreundlichkeit, durch seine Heilgabe, durch seine Weisheit sich seinen Zeitgenossen bemerklich machte und so, wie wir ja das so häufig in den Mythen haben, allmählig in näherer Verbindung mit einem Gott und hier natürlich mit dem Gott der Heilkunde und der Weissagung, Apollo, gedacht wurde; 2) ein alter lateinischer Held, Genosse des Königs Turnus, welcher gegen Aeneas in Italien stritt. Als er einst mit Nisus des Nachts in dem feindlichen Lager streifte, tödtete ihn Euryalus; 3) ein Kaukasier, Gefährte des Phineus. Perseus erschlug ihn auf seiner Hochzeit mit Andromeda im Handgemenge mit einem ungeheuren Becher.

Abas (gr. M.), der zwölfte König von Argos, Sohn des Linkeus, Enkel des grausamen Danaus, Vater des Akrisius, Grossvater des Perseus; ein grosser, tapferer Kriegsheld, insonderheit auch Erbauer von Abä in Phocis. Berühmt ist der Schild, welchen er für die Nachricht vom Tode seines grausamen Grossvaters durch seinen Vater zum Geschenk erhielt. Er hing diesen Schild in dem Tempel der Juno auf, und stiftete zu Ehren derselben Spiele, bei denen der Sieger in den abgehaltenen Kämpfen denselben in Procession herumtragen und dann in den Tempel wieder aufhängen durfte. Aus diesem Umstande mag die Fabel entstanden sein, dass er der Erfinder des Schildes sei und dass selbst nach seinem Tode der Schild von Argos ein solcher Schrecken für die Feinde war, dass man ihn nur zu zeigen brauchte, um empörte Völker wieder zur Ruhe zu bringen. — Unter dem Namen Abas werden noch mehrere Personen in der Mythologie angeführt, so ein Sohn der Metoneira, der, als kleines Kind die in die Hütte seiner Mutter eingekehrte, gierig trinkende Ceres verhöhnend, von derselben in eine Eldechse verwandelt wurde; so ein Freund des Perseus, der mit gegen Phineus kämpfte, u. a. m.

Abastor, s. Alastor.

Abat-jour sind in der Baukunst Schrägfenster in den Erd- oder Kellergeschossen, und heissen auch Lichtfenster. Die Dach- oder Klappfenster, die zu Erleuchtung von Zimmern, vorzüglich Treppen, dienen, welche, da sie gewöhnlich in der Mitte von Gebäuden liegen, nicht anders zu beleuchten sind, werden Abajour oder Abatjour, oder einfallendes Licht (s. d. A.) genannt; endlich werden auch Fenster, die von aussen mit Querladen so versehen sind, dass das Licht nur von oben hereinfließt, und die man beliebig öffnen kann, durch Abajoures oder Abatjour bezeichnet.

Abaton (gr. M.) — So nannte man ein Gebäude auf Rhodus, in welches Niemandem der Eintritt erlaubt war. Es soll sich, und dies ist die wahrscheinlichste Vermuthung, die uns darüber zugekommen ist, in demselben das Denkmal befunden haben, welches Artemisia nach der Eroberung von Rhodus sich daselbst errichten liess, und sie selbst im Triumph, mit Lorbeer gekrönt, Rhodus dagegen als Sklavin ihr zu Füßen darstellt. Natürlich hatten so die stolzen Einwohner von Rhodus Ursache, ein Gebäude um dasselbe zu bauen und ihre Schmach Niemanden sehen zu lassen. — Abaton bedeutet in den griechischen Kirchen der mit Vorhängen geschlossene Chor.

Abatos (ägypt. M.), ein grosser von der Insel Philä im Nil getrennter Felsen, an der Grenze von Aegypten und Aethiopien, auf welchem sich ein der Isis und dem Osiris geweihter Tempel befand mit dem Grabe des Osiris. Die ägyptischen Priester verstatteten Niemand den Zutritt, daher der Name.

Abat-vent heisst das Wetterdach an Glockenthürmen, auch Strohmatte zur Verwahrung von Gewächsen gegen Frost.

Abbate, Ercole dell', ein Enkel des Niccolò, verewigte sich mit Schidone am Plafond des Sitzungssaales im Municipalpalast zu Modena durch vier Gemälde auf Leinwand, wovon der Herkules in der Löwenhaut mit Keule und Bogen, und der von Thebens Mauern nieder ins griechische Lager sich stürzende Monezius unserm Ercole angehören. Berühmt ist seine Hochzeit zu Cana in der modenesischen Gallerie. Ercole, von dem auch der englische Gruss in der Kirche Madonna del Paradiso ist, war unstreitig ein genialer Künstler, der aber durch Faulheit und Leichtfertigkeit seinen

Ruhm untergrub. — Sein Sohn, Peter Paul Abbate, machte sich vornehmlich durch Grotesken einen Namen; übrigens wohnte ihm nichts vom Geist seines Vaters bei, obgleich er dessen Styl offenbarte. Die modenesische Gallerie besitzt drei schöne Stücke von seiner Hand. Im Dom zu Modena malte er die Marter des heiligen Bartholomäus und in der Kirche Madonna del Paradiso die heilige Anna, mit Joachim vor dem Gottvater knelend. Das Frescobild am Hochaltare von St. Giorgio, Madonna mit dem Kinde, ist ebenfalls sein Werk. Peter Paul starb 1630.

Abbate, Niccolò dell', auch Abati geschrieben und von den Italienern meist nur Messer Niccolò genannt, ward 1512 in Modena geboren. Es heisst, dass er sich an Correggio heranbildete, der bekanntlich Abbate's Vaterstadt mit seinen Erstlingen beschenkte, aber bereits 1518 Modena mit Parma vertauscht hatte. Dass Abbate die correggischen Fresken in den modenesischen Kirchen mit Vorliebe studirt habe, dies macht der Umstand nicht unwahrscheinlich, dass es eben auch Wandbilder waren, wodurch Niccolò zuerst in Modena sich bekannt machte. Lanzi giebt den Correggisten insoweit zu, als Niccolò dafür rücksichtlich mancher seiner Verkürzungen und der grossen Rundung der Gegenstände gelten könne, sieht aber mehr einen trefflichen Raffaelisten in ihm, wofür der Kunsthistoriker den Cyklus von Wandgemälden nach den 12 Büchern der Aeneide anführt, welche Arbeiten Niccolò's in Rocca di Candiano ausgesägt die herzogliche Gallerie zu Modena schmücken und schon allein seine Trefflichkeit in Figuren, Landschaft, Bauwerk, Thieren, kurz in allem, was eines begeisterten Anhängers der römischen Schule würdig, documentiren sollen. In reiferen Jahren liess sich Abbate in Bologna nieder und malte unter dem Säulengange der Leoni eine Geburt Christi, die ein grosser Künstler das vollendetste Wandgemälde Bologna's zu nennen pflegte und wovon Lanzi behauptet, dass er weder in Raffaellino del Borgo, noch einem andern in Rom Gebildeten soviel Aehnlichkeit mit dem Meister der Schule als in Niccolò gefunden. Dies Wandbild war nebst den übrigen dortigen Arbeiten des lieblichen Malers die Bewunderung und das Vorbild der Caracci, ja Agostino Caracci strömte sein Lob in einem Sonette aus, wo er in einem Athem dem Messer Niccolò die Tugenden von sechs Malergrössen zusammen schenkt und aus ihm den Meister aller Meister macht, der die Composition Tibaldi's, die Harmonie Raffael's, den Adel Correggio's, die Wahrheit Tizian's und die Schöpferkraft Michelangelo's habe. Abbate verliess in seinem 40. Jahre Bologna, um dem Rufe des Bologner Meisters Primaticcio nach Frankreich zu folgen. Primaticcio wählte ihn zum Helfer an seinen grossen Arbeiten für Karl IX. und nie sah Abbate Italien wieder. Noch sah man 1740 zu Fontainebleau 38 Bilder, worauf Niccolò die Geschichten des Odysseus nach Primaticcio's Zeichnungen dargestellt hatte; es war die grösste seiner vielen in Frankreich ausgeführten Frescoarbeiten, ward aber um Mitte des vorigen Jahrh. niedergerissen und ist nur in van Thuldens Stichen noch übrig. Wie Primaticcio, starb auch Abbate in Frankreich (1571). Giampietro Zanotti gab 1756 die im Institut zu Bologna existirenden Gemälde Tibaldi's und Niccolò Abbat's beschrieben und gestochen (von B. Crivellari) zu Venedig heraus. Von abbatischen Gemälden aus der französischen Periode darf das Miniaturbild nicht unerwähnt bleiben, das Franz I. darstellt und im J. 1765 vom Grafen Caylus der königl. Kupferstichsammlung zu Paris geschenkt ward. Dieses Stück, von 9 Zoll Höhe und 6 Zoll Breite, wurde um gedachte Zeit von Chenu gestochen und von Seroux d'Agincourt also erklärt: „Nicc. dell' Abbate wollte in einer allegorischen Figur, die das Alterthum ein Pantheon genannt haben würde, durch verschiedene Embleme die Talente und Tugenden Franz I. charakterisiren. Der Monarch ist stehend dargestellt, Kopf und Brust mit dem Helm und der Aegis der Minerva bedeckt; sein rechter, mit Eisen bepanzierter Arm trägt das Schwert des Mars, der andere den Schlangenstab, das Symbol des Gottes der Beredsamkeit, und den Bogen, das Attribut der Diana, als Anspielung der Liebe dieses Fürsten zur Jagd.“ Unter dem Gemälde sind acht poetische Zeilen von Ronsard eingeschrieben. Ein grosses Oelgemälde auf Holz (13 Fuss hoch, 7 Fuss br.) ist von Abbate in der Dresdner Gallerie befindlich. Es stellt die Enthauptung des Apostels Paulus vor; dieser kniet auf dem Blutgerüste vor seinem Henker, der eben im Begriff ist, ihm das Haupt abzuschlagen; weiterhin sieht man ein Paar Männer den heiligen Petrus herbeiholen, der auf den Knien in betender Stellung liegt, sein Blick ist in die Höhe gerichtet, wo die heil. Mutter mit ihrem göttlichen Kinde, von Glorie umgeben, auf Wolken sitzt, die von Engeln getragen werden. Zwei Engel empfangen vom Jesuskinde Palmenzweige für die Märtyrer. In der Ferne Landschaft mit Gebäuden einer bedeutenden Stadt. Diese „Heiligenhinrichtung“ tadelt J. G. v. Quandt als „manierirt und unrichtig gezeichnet,“ und findet sie grauen Colorits und überladen in Composition. — Niccolò's Vater, Giovanni Abbate, der zu Modena 1559 verstarb, hatte als Bildner von Crucifixen in

Gyps ausserordentlichen Ruf. Man wollte die feinste Anatomie an diesen gypsenen Gekreuzigten bemerken.

Abbatini, Guido Ubaldo, im J. 1600 geboren, kam in das Atelier des Ritters Gioseppino, malte eine Zeitlang in dessen Style, und suchte dann den Zutritt zum Ritter Lorenzo Bernini, der als Günstling des Papstes alle Palastarbeiten vergeben konnte und damals überhaupt das Schiedsrichteramt über die schönen Künste sich beinass. Bernini verschaffte ihm nur unbedeutende Gelegenheiten, doch erstarkte Abb. in seiner Kunst, und als der Cardinal Francesco Barberini zur Malung des vaticanischen Zimmers — das nach Papst Urban's VIII. Befehl Historien aus dem Leben der Gräfin Mathildis zieren sollten — den Romanelli hervorgesucht hatte, erlas sich der Letztere unsern Ubaldo zu seinem Gehilfen. Romanelli war freundlich genug, ihm in vielen Sachen auch die ganze Anordnung zu überlassen, und Abb. empfing oft bei seinen Arbeiten selbst den Beifall des Papstes, da dieser täglich die Zimmer passirte. Um den Abbatini nicht zu sehr in päpstliche Gunst gerathen zu lassen, folgte es der römische Günstling Bernini, dass jener den Romanelli verliess und nun völlig unter Bernini's Joch kam. Um diese Zeit malte Abb. über der Thüre *della Computisteria* der heil. Annunziata der Nonnenklosterkirche St. Clara gegenüber ein längliches Feld *al Fresco*, wo er Mariens Verkündung darstellte und worauf man unsern einige knieende Mädchen in der Gewandung schaut, die sie am Tage der Procession, wenn sie ihre Mitgift bekommen, zu tragen pflegen; dies Werk zeugt von schönem Geschmack und ist eine weiche, hingehaucht scheinende Malerei. Als Ser Angelo Pio von Perugia durch Bernini eine Kapelle in der St. Augustinkirche anlegen liess, stellte Abb. im Altar die Himmelfahrt der Muttergottes mit Engeln und Kindern dar, welches Bild er mit Oel auf der Mauer malte. In dem Bogen der Kapelle, der gleich den übrigen in dieser Kirche ein Halbbogen ist, fingirte er eine Glorie von Engeln, die in anbetender Stellung ihre Freude über die Ankunft der Muttergottes in der ewigen Glorie bezeugen. Indem er hier einige Stellen mit Kalk auswerfen liess, um den Wolken ein natürlicheres Ansehen zu geben, gebrauchte er ein neues Kunststück, das von täuschender Wirkung ist und wo die vom Kalk etwas erhaben vorspringenden Stellen gerade das so recht wahr scheinen lassen, was doch nur dickere Fiction ist. In den Winkeln ausserhalb der Kapelle malte er zwei Sibyllen, wobei er das nämliche Kunststück der Ausfüllung anwandte und sich in Allem sehr künstlich und besonders erfinderisch zeigte. — Obgleich nach Urban's Tode Bernini's Einfluss sich minderte, blieb Abb. doch der malende Satellit dieses Baumeisters, der ihn freilich auch unter Innocenz X. nicht besonders beschäftigte, wie denn Abb. sogar einmal aus Noth mit Peter da Cortona in Musivarbeit an der Kuppel des Sacraments in St. Peter arbeiten musste. Als der letzte Cardinal de' Cornari seine Kapelle in der Vittoria-kirche durch Bernini erbauen liess, bekam Abb. Beschäftigung am Gewölbe, wo vergoldete Stuccaturarbeit und einige Basreliefs aus der Geschichte der heil. Therese zu sehen; hier malte er nämlich eine Glorie, in welcher der heil. Geist in Gestalt einer Taube mitten in einem Felde von so lebendigem Glanz und Helle ist, dass die Anschauenden davon geblendet werden. Er stellte in künstlicher Ordnung einen Fall von zerstreuten Wolken vor, die aber dermassen fingirt sind, dass sie, ohne gleichmässig auf den Seiten vertheilt zu sein, mehr oder minder die Geschichten in den vergoldeten Stuccaturrahmen, welche unten bleiben, erblicken lassen. Darüber sieht man Engel in mancherlei Stellungen, alle über die Anmuth der Glorie entzückt und zu erkennen gebend, als klinge von ihnen Sphärenmusik. In den Fenstertiefen hat Abb. seine Ideen weiter ausgesponnen, indem er in Verbindung des Erhabenen mit dem Gemalten drei blumenausstreuende Kinder auf Wolken malte, wie er denn überall den Vortheil benutzte, durch Vereinigung des Wahren mit dem Fingirten zu täuschen. Das Colorit von der ganzen Masse Wolken und der ganzen Zusammensetzung ist in der That himmlisch, und wenn irgendwo ein Künstler ein Werk der Vollkommenheit schuf, so schuf es hier Abbatini. Bernini beging den Streich, dem Cardinal Cornaro eine weit geringere Preissumme für Abb. einzureden, als Abb. und sein treffliches Werk verdienten, obgleich es Cornaro hoch zu honoriren gedachte. Abbatini, der bis an sein Ende den Druck Bernini's fühlte und eine erstaunliche Gutmüthigkeit besass, starb im Sept. 1656.

Abbaion heisst in der Baukunst ein Gebäude in einer gewissen Entfernung von einem andern Gebäude auführen, als Gegensatz des Aneinanderbauens.

Abbondon, eine der ältesten Ortschaften Englands, besass eine um 675 erbaute Kirche, die für die Geschichte der altchristlichen Architectur in England bemerkenswerth ist, da sie, gleich der Kirche von St. Gallen, bereits zwei Tribunen gezeigt haben soll.

Abbiati, Filippo, ein mailändischer Künstler, der von 1640 bis 1715 lebte und

von Lanzi als ein Mann von umfassenden Gaben, als ideenreich und entschlossen in der Ausführung charakterisirt wird. Er malte mit Federigo Bianchi die grosse Decke in S. Alessandro Martire. Für sein bestes Stück muss ihm selbst eine Predigt zu Savona gegolten haben, weil er derselben seinen Namen beifügte. In Oel malte er zu Padua viele Altarblätter, die von tüchtiger Zeichnung und einer leichten Manier zeugen.

Abbild der Schönheit im Gegensatze zu dem Urbild, zum Ideale der Schönheit ist das abgeleitete, nachgebildete Ideal der Schönheit, d. h. das durch das Darstellungsvermögen Ausgeführte im Gegensatze zu dem durch die Einbildungskraft Entworfenen; vergl. Ideal, Urbild.

Abbilden heisst überhaupt das treue Wiedergeben eines vorhandenen Urbildes, in der Kunst das bis zur völligen Aehnlichkeit treue Wiedergeben eines Gegenstandes nach Form, Farbe und Ausdruck, wie sich derselbe dem Auge darstellt. Wahrheit fordert man von einer Abbildung, genaue Kenntniss des Mechanischen, Treue und Fleiss von einem Abbildner. Von Copie unterscheidet sich eine Abbildung dadurch, dass die Copie eine Nachbildung der Abbildung ist, ein Bild vom Bilde. Vom Bilden ist das Abbilden insofern verschieden, indem es nicht, wie dieses, den Begriff von Schaffen erweckt, und die Abbildung als Nachahmung kein Werk der schönen Kunst im eigentlichen Sinne des Wortes ist. Aber dennoch ist die Abbildung als Grundlage der Kunst anzusehen, denn alles Schaffen ist auf das Sein gegründet, und insofern dient Abbildung als Vorbildung für das wirkliche Bilden. Eine für den Künstler hochwichtige Auseinandersetzung des Uebergangs vom Abbilden zu wahrer Kunst glauben wir hier anfügen zu müssen, wie sie Goethe (Merkur, 1789. Febr. Auszüge aus dem Taschenbuche eines Reisenden S. 117 fgg.) versucht hat: „Die einfache Nachahmung, spricht er, leicht fasslicher Gegenstände (wir wollen hier zum Beispiel Blumen und Früchte nehmen) kann schon auf einen hohen Grad gebracht werden. Es ist natürlich, dass Einer, der Rosen nachbildet, bald die schönsten und frischesten Rosen kennen und unterscheiden und unter Tausenden, die ihm der Sommer anbietet, heraussuchen werde, also tritt hier schon die Wahl ein, ohne dass sich der Künstler einen allgemeinen bestimmten Begriff von der Schönheit der Rose gemacht hätte. Er hat mit fasslichen Formen zu thun, alles kommt auf die mannigfaltige Bestimmung und die Farbe der Oberfläche an. Die pelzige Pflaume, die feinbestäubte Pflaume, den glatten Apfel, die glänzende Kirsche, die blendende Rose, die mannigfaltigen Nelken, die bunten Tulpen, alle wird er nach Wunsch im höchsten Grade der Vollkommenheit ihrer Blüthe und Reife in seinem stillen Arbeitszimmer vor sich haben. Er wird ihnen die günstigste Beleuchtung geben, sein Auge wird sich an die Harmonie der glänzenden Farben gleichsam spielend gewöhnen, er wird alle Jahre dieselben Gegenstände zu erneuern wieder im Stande sein und durch eine ruhige, nachahmende Betrachtung des simplen Daseins die Eigenschaften dieser Gegenstände ohne mühsame Abstraction erkennen und fassen und so werden die Wunderwerke eines Huysum und Anderer entstehen, welche Künstler sich gleichsam über das Mögliche hinübergearbeitet haben. Es ist offenbar, dass ein solcher Künstler nur desto grösser und entschiedener werden muss, wenn er zu seinem Talente noch ein unterrichteter Botaniker ist u. s. w. Er wird alsdann nicht blos durch die Wahl aus den Erscheinungen seinen Geschmack zeigen, sondern er wird uns auch durch eine richtige Darstellung der Eigenschaften zugleich in Verwunderung setzen. Die einfache Nachahmung arbeitet also gleichsam im Vorhof des Styls. Je treuer, sorgfältiger darin sie zu Werke geht, je ruhiger sie das, was sie erblickt, empfindet, je gelassener sie es nachahmt, je mehr sie sich dabei zu denken gewöhnt u. s. w., desto würdiger wird sie sich machen, die Schwelle des Heiligthums selbst zu betreten.“

Abbinden heisst durch Auflösung der Bande etwas los machen. In der Zimmerwerkskunst die Zusammenfügung der verschiedenen Bauhölzer auf dem Zimmerplatze; hier nämlich werden die Balkenlagen der Etagen, die Dachbalkenlagen, die Sparren, die Kahlbalken, die Rahmhölzer und alle anderen Verbandstücke mit den nöthigen Zapfen, Verkämmungen u. s. w. versehen, und so zusammengesetzt, wie sie später in dem aufzuführenden Gebäude mit einander verbunden, zusammengesetzt sein sollen. Sind diese Vorkehrungen getroffen, so sagt man: das Dach oder die Balkenlage der Etage u. s. w. ist abgebunden. Nach der Abbindung und Auseinandernehmung der einzelnen Hölzer werden dieselben auf dem Baue selbst wieder zusammengefügt. Das Abbinden der Bauhölzer auf dem Zimmerplatze hat noch den Vortheil, dass hierdurch der Bau sehr beschleunigt werden kann.

Abblättern bezeichnet die Absonderung eines schadhaften Theils von einem Gegenstande. Die Ursachen der Abblätterung sind in schlechter Arbeit, oder in feh-

kräftigem Material, oder in der plötzlichen Einwirkung der Witterung zu finden. Wird z. B. der Abputz eines Gebäudes in einer Jahreszeit vorgenommen, in welcher es friert, oder entsteht Frost vor dem gänzlichen Austrocknen des Abputzes, so blättert oder bröckelt derselbe ab. Ist die Mischung von Farben schlecht, oder werden solche auf alte Farben aufgetragen, so blättern solche leicht ab.

Abbossen oder **Abbosseln** heisst einen Körper in Gyps, Wachs oder andern weichen Massen abbilden.

Abbot, John, blühte zu Ende des vor. Jahrh. und erwarb sich grossen Namen in der untergeordneten Malerei. Er gilt noch heute neben Donovan für den besten Insectenmaler.

Abbrand ist der Verlust an Gewicht, welchen der Kalk beim Brennen, und die Metalle beim Ausschmelzen und Verfeinern erleiden. S. Art. Kalk.

Abbrechen heisst überhaupt durch Brechen etwas sondern oder scheiden, niederreissen oder wegnehmen, oder auch kurz aufhören oder etwas vermindern. Der Ausdruck abbrechen wird z. B. im folgenden Falle für vermindern und verkürzen gebraucht. Ist eine vorhandene Länge nicht vollkommen hinreichend, um mehrere gegebene Masse aufzutragen, so wird jedes von diesen um etwas kleiner genommen, um mit der ganzen Länge auszureichen und man sagt: es wird ein Viertel-, ein halber Zoll u. s. w. abgebrochen.

Abbrennen, durch Feuer anzünden, absondern, zerstören, oder das Brennen vollenden, ingleichen durch Feuer gesondert und zerstört oder auch entzündet werden. Bei der Kalk- und Ziegelbereitung heisst abbrennen dem Ofen mit dünnem Reissholze die letzte Hitze geben. Abbrennen heisst bei den Töpfern die getrockneten Gefässe gehörig brennen. Bei den Gelbglessern: die Farbe des Messings durch Scheidewasser erhöhen. Bei den Eisenarbeitern: Eisen und Stahl durch Ausgleichen und nochmaliges Ablöschen härten.

Abbröckeln heisst in Gestalt kleiner Theile oder Brocken abbrechen oder sondern; dieses findet insbesondere bei Oelgemälden statt, wenn sich die Farben vom Grunde, in blasenartigen Erhöhungen, durch grosse Hitze und Feuchtigkeit bewirkt, ablösen.

Abdachung ist jede Fläche, die mit der horizontalen Ebene einen spitzen Winkel bildet. Die gewöhnlichen oberen Begrenzungen eines Gebäudes sind durch Abdachungen zur Ableitung des Wassers gebildet. Abdachung einer Mauer ist die Abweichung einer Mauer von der horizontalen Linie, wodurch die Mauer unten dicker wird. Die untere Stärke derselben wird die Böschung genannt (s. Art. Böschung). Man bedient sich der Abdachung bei Strebepfeilern, Futtermauern, Grundmauern, bei Mauern, die im Wasser stehen, und überhaupt da, wo ein grosser Druck auszuhalten ist. Nach diesem Drucke richtet sich die Böschung. Die grössere oder kleinere Neigung einer Fläche gegen den Horizont wird bestimmt durch das zur Bildung der Fläche angewandte Material oder durch den Einfluss der darauf wirkenden Witterung oder durch beides gegenseitig.

Abdallah, Ben Kalib, war ein maurischer Baumeister, der (einer arabischen Inschrift zufolge) als Erbauer der um die Mitte des achten Jahrhunderts entstandenen Kathedrale von Tortosa zu nennen ist.

Abdecken heisst in der Baukunst die Ziegel dem Dache entnehmen. Abdecken wird aber auch in der Maurersprache für zudecken gebraucht. So z. B. sagt man: die Kalkgrube wird, um den darin befindlichen Kalk gegen die Einflüsse der Witterung zu schützen, mit Brettern abgedeckt.

Abdera, eine alte Stadt Thraziens, unweit der Mündung des Nessus, soll von Herkules an der Stelle erbaut worden sein, wo sein geliebter Abderus von den Rossen des Diomedes zerrissen ward. Polystilo in Rumelien ist jetzt der Ort, wo einst Abdera stand. Die Abderiten mussten die typische Bezeichnung für Blödsinnige und Verrückte abgeben. Ihre dicke und schwere Luft erzeugte das vom Satiriker Luzian beschriebene Fleber. Die Abderiten, die unser Wieland so kurz und klein abgeschildert, hatten übrigens auch ihre klugen Berühmtheiten, wie den vernünftig lachenden Demokrit und den ernstern Philosophen Protagoras.

Abderus, ein Liebling des Herkules, der, zum Wächter der menschenfressenden Pferde des Diomedes, welche Herkules nach Ermordung desselben mit sich nahm, bestellt, von denselben zerrissen wurde. Herkules soll ihm zur Erinnerung die Stadt Abdera gebaut haben, woselbst auch sein Grab gezeigt wurde.

Abdossiren, schräg machen, abdachen, abschärfen, oder auch einen Gegenstand mit einer Dossirung versehen (s. Art. Dossirung).

Abdrehen wird gebraucht für abdrechseln, und man sagt: Die Treppentrailen werden gedrechselt oder abgedreht.

Abdrehnagel sind starke Schrauben zum Ebenen der gebohrten Schraubenmutterlöcher (s. Art. Schrauben).

Abdruck. Man unterscheidet zweierlei Arten: Abdrücke auf ebenen Flächen und Abdrücke in Relief, welche letztere entweder erhaben oder vertieft sind, und von eigenen Formen oder Stempeln, oder von schon vorhandenen Abdrücken derselben gemacht werden. Zur ersten Art gehören die Abdrücke der Schrift, der Kupfer- und Steinstiche, der Holzschnitte und Lithographien (s. diese Artikel). Zur zweiten Art der Abdrücke gehören die in Thon, Gyps, Stein, Wachs, Metall. Die erste Art der Abdrücke nennt man im Allgemeinen die Uebertragung von Zeichnungen einer Fläche auf eine andere durch mechanischen Druck, es mag dabei Farbe angewendet werden oder nicht. Zu den Abdrücken mit Farben gehören die von Kupferplatten auf Papier, Zeuge oder andere dünne Flächen; ferner die von Eisen- und Stahlstichen, die der Holzschnitte, die bei dem Papier- und Kartenmalen auch mit Wasserfarben gemacht werden; die Lithographien und Metallographien, die mit Platten gedruckten Noten, die Pflanzenabdrücke mittelst Druckerschwärze, die Abdrücke von Glastafeln, die nach Art des Kupfers mit Flusssäure geätzt werden, so wie endlich die Abdrücke von den Buchdruckerformen. Zu den Abdrücken ohne Farben gehören die mit ebenen oder walzenförmigen Formen (welche fast immer aus Metall angefertigt werden) durch einen mechanischen Druck gepressten Papiere, Papiertapeten, Ledersorten und Metallfolien. Hierhin gehören auch die Abdrücke erhöhter oder vertiefter Originale, welche durch das Eindrücken der letztern in weichere Massen erhalten werden. Hierher gehört auch das Prägen der Münzen, und im ausgedehnteren Sinne das Pressen in Formen, wobei wir jedoch hier auf folgende Artikel verweisen zu müssen glauben, s. Art. Münzabdrücke, Wachsabdrücke, Brodteig zu Abdrücken, Siegellackabdrücke, Schwefelabdrücke, Horn- und Schildpattabdrücke, Glas zu Abdrücken, Glaspasten, Thonabdrücke, künstliche Holzmassen zu Abdrücken; Papier, Birkenrinde, Leder und Hausenblase zu Abdrücken; Metallabdrücke, Rausch- oder Knittergold zu Abdrücken, Stahlabdrücke, ferner Artikel Stereotypie und Clichémaschine. Zu den Abdrücken auf ebenen Flächen bedienen sich die Drucker der Pressen. Das zum Abdruck zu verwendende Papier darf nicht zu stark geleimt sein, und wird vor dem Gebrauch angefeuchtet. Doch darf diese Anfeuchtung nicht zu stark geschehen, auch darf das angefeuchtete Papier nicht zu lang auf einander liegen bleiben, um nicht Stockflecke zu erhalten, welche es zum Drucke ganz unbrauchbar machen. Ist das Papier und die Farbe gehörig vorbereitet, so wird die Kupferplatte, wenn es kalt ist, auf einem Rost gelinde erwärmt, die Farbe mit einem Span aufgetragen, und mit einem Ballen durch Austupfen überall verbreitet. Um Abdrücke von Stein zu machen, ist es, wenn diese am kalten Ort gestanden haben, nöthig, sie einige Stunden vor dem Gebrauch erst zu erwärmen. Die Farbe wird hier mit einer Walze aufgetragen. Die Farbe wird mit einem Stück Leinen in der Art behutsam abgewischt, dass die Oberfläche völlig gereinigt ist, und nur die Schraffirungen auf ihr ausgefüllt sind. Die Kupferplatten erhalten eine Unterlage von Pappe und Makulatur, welche auf die Tafel der Presse gelegt wird. Die Steine müssen recht sorgfältig auf die Tafel der Presse gelegt werden, so dass die Oberfläche derselben, von welcher der Abdruck gemacht werden soll, nach allen Richtungen hin horizontal liege. Sind diese Unterlagen des Steines nicht gut und vorsichtig angebracht, so wird nicht selten dadurch das Zersprengen des Steins herbeigeführt. Auf die Platte oder Fläche wird nun das Papier gelegt, welches den Abdruck erhalten soll. Man muss dafür sorgen, dass das Papier gleich die richtige Lage erhält, da jedes Aufnehmen und Verschieben des Papiers von und auf der Platte Schmutzflecke verursacht, und keinen reinen Abdruck zulässt. Auf das Papier zum Abdrucke wird nun noch ein Bogen Makulaturpapier gelegt, und nun der Druck gemacht. Die Presse wird nun von einem Ende des Papiers bis zum andern durch eine Vorrichtung gleichmässig und nicht zu schnell fortbewegt. Ist nun die Tafel hinter die Presse gerückt, so wird der Abdruck in der Art abgenommen, dass man ihn mit beiden Händen an den Enden des Papiers anfasst, und ihn langsam von der Platte oder Fläche ablöst. Kostspielige Abdrücke werden auf einer Tafel, weniger werthvolle auf einer Leine getrocknet. Die Platte wird vor dem jedesmaligen Gebrauch durch Pottaschenlauge von der alten Schwärze gereinigt. Die Güte der Abdrücke hängt sowohl von der guten Behandlung als von der grössern oder geringern Benutzung der Platte selbst ab. Die besten Abdrücke sind immer unter den ersten Hunderten. Die ersten zwanzig Abdrücke, die von einem Stein gemacht werden, sind gewöhnlich nicht brauchbar. Bevor ein Kupferstich die Unterschrift erhält, werden

einige Abdrücke gemacht, und da die vor der Schrift oder *avant la lettre* die vorzüglichsten sind, so stehen sie am höchsten im Werthe. Eine gestochene Platte giebt mehr Abdrücke als eine radirte, und letztere wieder mehr als eine in Tuschmanier. Die Abdrücke vom Holzschnitt (s. d. Art.) werden ähnlich wie die beschriebenen gemacht. Ausser den schwarzen Abdrücken giebt es auch noch andere mit anderen Farben, sowie bunte Abdrücke, welche unter dem Artikel Farbendruck näher beschrieben sind.

Abdumelik, Sohn des Merwan, ein Chalif auf dem Hause der Ommajaden. Er ist bekannt als Pfleger aller Künste und Wissenschaften, vorzüglich aber der Architectur. Das Hauptwerk, welches auf seinen Befehl errichtet wurde, war die grosse Moschee zu Jerusalem, die er, wie arabische Geschichtschreiber berichten, im Jahre 109 der Hedschra begann. Sie soll unter der Aufsicht von Abu-l-Mikdam Reja el-kandi und Jezid auf eine ausserordentlich prächtige und grossartige Weise vollendet und zwar desswegen so grossartig gebaut worden sein, um die Muhammedaner von der Fahrt nach Mecca abzuziehen und sie zur Wallfahrt nach Jerusalem anzulocken. Das Nähere über diese Moschee s. unter Jerusalem.

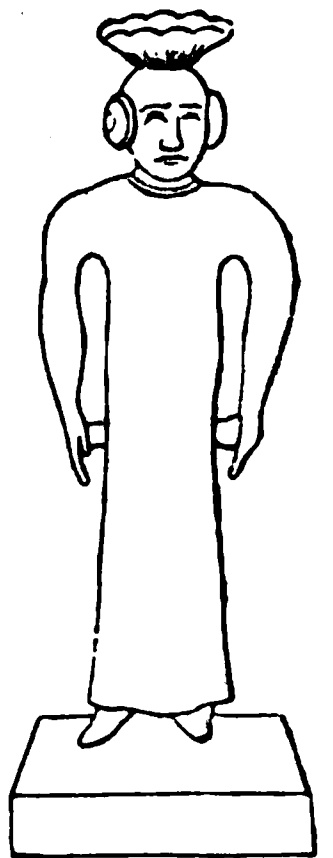
Abdunkeln, ein besonders bei den Coloristen üblicher Ausdruck, welcher bezeichnet: eine helle Farbe stufenweise in eine dunklere umwandeln.

Abeele, Josse Sebastian, 1797 in Gent geboren, lernte die Anfangsgründe der Malerkunst unter Van Huffel und bildete sich zu Paris im Atelier des Baron Gros zu einem der tüchtigsten Geschichtsmaler aus. Er wählt seine Stoffe meist aus der athellenischen Zeit. Bekannt sind sein verlassener Homer und der Orakelausspruch, welches letzteres Bild auch im Stichumriss (*Annales du Salon de Gand*) vorhanden ist. — Ein Peter van Abeele zeichnete sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. in den Niederlanden als Medailleur aus. Seine Leistungen lassen den günstigen Einfluss des Arthur Quellinus erkennen. S. Dr. Kugler's Kunstgeschichte.

Abel (arabisch: Habil), der zweite Sohn des ersten Menschenpaars, ist dem Hebräischen nach eigentlich Hebel zu schreiben, welches Wort Nichtigkeit oder Vergänglichkeit bedeutet. Die Bibel erzählt von Abel, dass er fromm und ein Hirt war und von seinem Bruder Kain, der den Karst zur Bebauung der Erde führte, darum erschlagen ward, weil es diesem einst den heftigsten Neid machte, dass, als sie beide dem Höchsten ihr Opfer brachten, der Rauch vom Opferhaufen des frommen Abel heilig gen Himmel stieg, während das Opfer auf Kains Herde nur niedrig brannte und keine Rauchsäule wie die auf Abels Altare aufstieg. So veranlasste sich der erste Brudermord, der die erste Trennung zwischen dem in der Uncultur verharrenden frommfaulen Hirtenstande und den weiterdenkenden, aber mühsam erwerbenden Lebensern des Landes bedeuten kann. Abel ist häufig ein Gegenstand der bildenden Kunst, vorzüglich der Malerei geworden, an dem sich ausgezeichnete Künstler versucht. Als eine alte Bildhauerarbeit führen wir die Darstellung vom Opfer des Kain und Abel (Aronghi's „*Roma subterranea*“, T. II. p. 167) als Theil eines sehr alten Sarkophags aus dem Friedhofe von Sant' Agnese auf.

Abel, Joseph, Historienmaler, in der Umgegend von Linz geboren, studirte unter Füger auf der Wiener Akademie und ging 1802 nach Rom, wo er sechs Jahre lang mit G. Schick im edelsten Wettstreit zubrachte. Hier malte er die vor ihres Bruders Leichnam knieende Antigone, und mehrere Bilder nach der Iliade. Von ihm und auch das bekannte grosse Blatt „Klopstock im Elysium“ mit 23 halb lebensgrossen Figuren gearbeitet; übrigens malte er einen an den Kaukasus geschmiedeten Prometheus, einen Cato Uticensis, der sich vom Knaben das Schwert zum Selbstmorde geben lässt; ferner einen Sokrates, der seinen Schüler Theramenes im Areopag rettet, und denselben als Künstler, wie er die drei Grazien vollendet, welches letztere anmuthige Werk nach Riga wanderte. In Wien wurden von Abel neben seinen vortrefflichen Historien gemalt; so führte er für die Gumpendorfer Kirche das heil. Aegidius mit 15 lebensgrossen Figuren aus, lieferte eine gerühmte Flucht in Aegypten, eine Courtine für das neue Pesther Theater und nach Füger's Entwurf die brillante Gruppe auf dem ersten Vorhange der Wiener Hofbühne. Dieser so thätige talentvolle Künstler starb 1818 in Wien. — Man hat von ihm geistreiche Zeichnungen, worunter sein eignes Porträt, das Brustbild des Landschafters Molitor, das Porträt Melchior Abel's in A. Vandyck's Manier, die Mutter mit der Fibel und einem Kinde (auf Stein radirt), Sokrates den letzten Willen dictirend (eine schöne Composition von 1808; das Gemälde beim Freiherrn Kiellmannsegg zu Wien), das blonde Mädchen (1813) u. a. m. Adam v. Bartsch stach Martin Molitor's Brustbild nach ihm.

Abellion — der Name eines altgallischen Gottes, der vorzüglich in der Landschaft Komminges angebetet wurde. Ob Name und Person nun, wie Einige meinen, einerlei ist mit dem Belenus, einer Gottheit, welche als Schützerin des Landes in Gallien, Noricum, Pannonien, Illyrien verehrt wurde, oder ob er mit dem keltischen Beinamen des Sonnengottes, Abellios, zusammenhängt — so viel steht fest, dass Abellion, Belenus, Abellios wenigstens auf einen Stamm hinweisen, der vielleicht in dem morgenländischen Bel, Baal zu suchen ist. Der Name des Gottes kommt hie und da auf Inschriften vor. Eine Statue, mit seinem Namen bezeichnet, hat man bei Rheims gefunden. — Unter den Benennungen „Belis“ und „Balenus“ kommt Abellion besonders als Schutzgott von Aquileja vor; vergl. Philipp Buttmann's Mythologus (Bd. I. S. 167 ff.). Der Abellion der Kretenser, der Sonnengott Apollo, bedeutete in der Schreibung „Abellios“ bei ihnen Sonne, was durch Hesychius bestätigt wird.



Abel - Pugol, Alexandre Denis de, gleich dem deutschen J. Abel Historienmaler, ist 1787 in Valenciennes geboren. Er ging aus David's Schule hervor, bildete sich durch das Studium der Antike und würdiger Muster zu grosser Vollendung aus und hielt sich weit mehr als andere seiner Landsleute von theatralischer Affection frei. Seine Zeichnung ist grossartigen Styles, sein Pinsel kraftvoll, sein Colorit harmonisch, das Clair obscur gewandt behandelt und seine ganze Ausführungsweise leicht und gestreich. Für seinen Jakob, der die Kinder Josephs segnet, empfing er 1810 die goldne Medaille, und dies war eine seiner frühesten Arbeiten. Der Tod des Britannicus erwarb ihm 1814 dieselbe Auszeichnung, welches 11 Fuss Höhe und 17 F. Breite habende Bild das Dijoner Museum ziert. Ein dagegen 17 Fuss hohes, 12 F. breites Gemälde ist seine St. Stephans - Predigt in der Kirche St. Etienne du Mont, welches Bild die Salonprämie davontrug. Ganz grossartig und correct gezeichnet ist auch seine Darstellung des Germanicus, wie dieser auf dem Schlachtgefilde den römischen Adler wiederfindet. In der Gallerie Orleans sieht man seinen herrlichen „Cäsar, am Tage seiner Ermordung in den Senat gehend,“ in der Rheimscher Kathedrale seine Chlodwigstaufe, 17 F. br. 11 h., zu St. Peter in Douai seinen Todte erweckenden Petrus; die Dianenkapelle zu Fontainebleau schmückte er mit 22 Gemälden und mit 14 die Kapelle du sacre coeur zu Paris, wo er auch acht Basreliefsimitationen für den grossen Börsensaal lieferte. Von ihm ist gleichfalls der 17 F. breite und 30 F. lange Plafond der grossen Museumtreppe, auf dem er die Wiedergeburt der Künste darstellte. Die Kapelle St. Roche und St. Maurice in der Sulpizkirche, deren Ausmalung er 1820 übernahm, erhielt von ihm den St. Rochus, der in einem Römerspitale für die Pestkranken betet, denselben — im Kerker zu Montpellier sterbend, und als ein Deckenbild dessen Apotheose, sowie vier Städtefiguren, die durch St. Rochus Gebet von der Pest verschonten Städte vorstellend, und das am Altare im Basrelief ausgeführte Leichenbegängniss des Heiligen. Die Decke des dritten Saals im Museum zeigt seinen Joseph, durch dessen Verwendung Aegypten vor der Hungersnoth bewahrt wird. Zu den Glasmalereien in der Pariser Elisabethkirche war Abel - Pugol auch der Cartonsliefernde. Der Gruppirung seiner Figuren, wie ihrer Drapirung, wird besonders rühmend gedacht.

Abels, J. F., einer der berühmtesten lebenden Landschaftler, hat durch eine Reihe glänzender Werke, die zum Theil die Ausstellungen schmückten, sich als einen würdigen Epigonen der alten niederländischen Malergrössen erwiesen. Er arbeitet im Haag. Seine Handzeichnungen werden ausserordentlich geschätzt; darunter kennt man eine schöne Waldpartie mit grossen Bäumen und Hirschen (Tusche und Bister), sowie seine Landschaft mit Gebäuden, Figuren und Vieh (Ansicht aus der holländischen Provinz Overijssel), welche Aquarellzeichnung mit: F. Abels fec. 1833 bezeichnet ist.

Abenceragen und ihre Halle. — Die Abenceragen zählten zu den ausgezeichnetsten maurischen Geschlechtern. Sie waren die Nachkommen des tapfern Anführers Abenraho, der Musa zu der Zeit folgte, wo fast ganz Spanien im achten Jahrhunderte von den Mauren erobert wurde. Sie waren bei den Königen von Granada hoch angesehen, ja wohnten selbst mit der Familie der Zegrís, der Gomeles, der Mosas und anderer in dem königlichen Schlosse der Alhambra. Der schönste Theil dieses Schlosses, den Löwenhof abgerechnet, trägt heutzutage daher noch den Namen der Halle der Abenceragen. — Die architectonisch prächtige Halle versetzt uns in jene denkwürdige Periode Spaniens, wo die maurische Herrschaft am Chri-

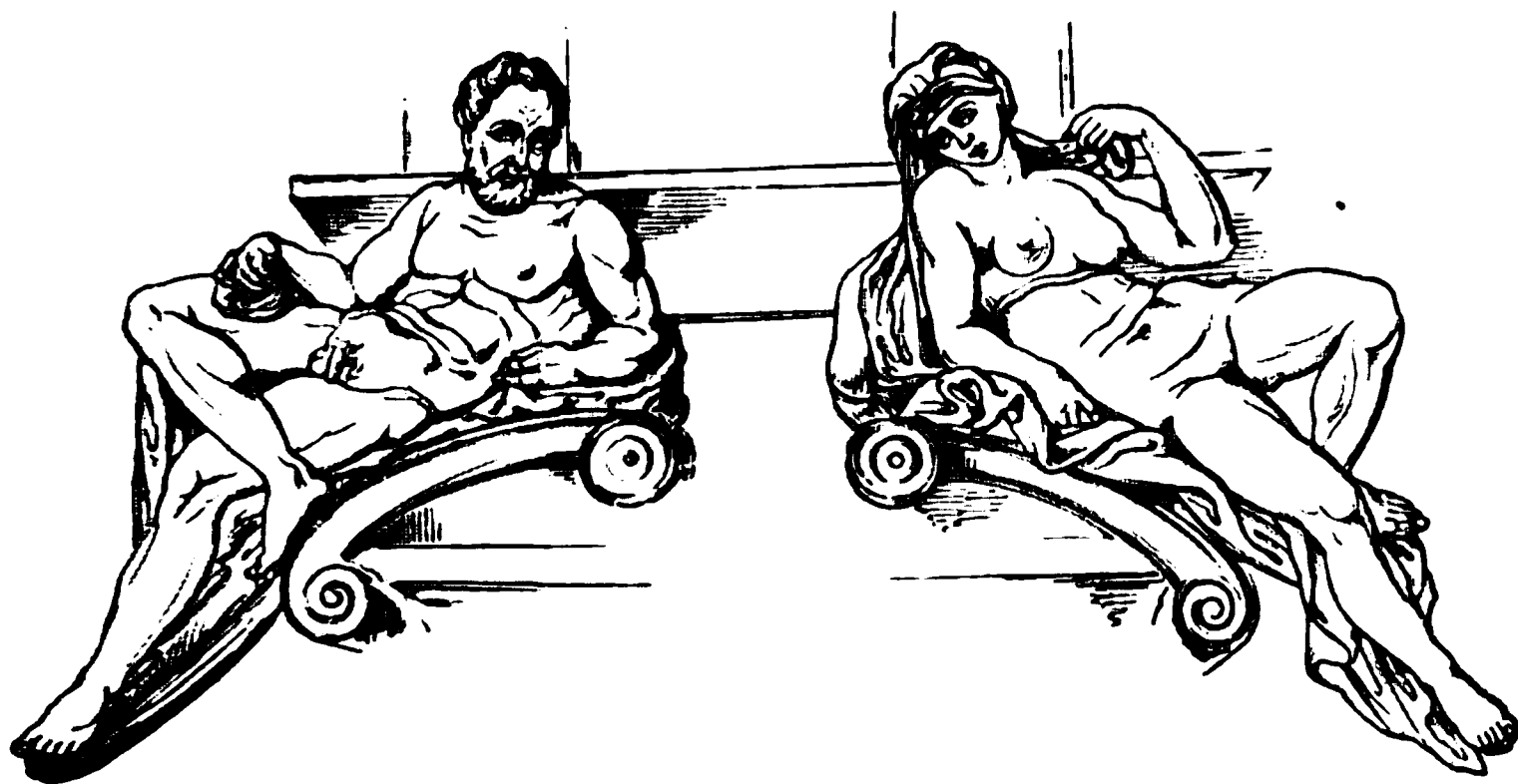
stenthume zu brechen begann. Meutereien der Mauren unter sich selbst brachten überdies die Araberberrschaft von Granada zu einem um so schnelleren Sturz.



Die Familien der Abenceragen und Zegris waren in Parteiung gerathen. Die Abenceragen, an den Verschwörungen gegen den König Theil, konnten aber bei der Unterstützung der ihnen auf das Erbittertste nachstellenden Zegripartei kein glänzendes Resultat erzielen. Dazu kam, dass einer der Abenceragen in entflammter Liebe zur Ziegri (Zugewandter des Königs Muhamed Abu Hassan) seinen politischen Hass vergaß. Am Abend der Mondnacht erkletterte er den rothen Palast (*al-hamra*), um weithin einen Liebesact mit seiner Heissgeliebten zu vollziehen. Der kecke Abenceragen mißlang; der Jüngling wurde entdeckt und der rachedrängende Boabdil, der selber in Liebe zu Zoraiden entbrannt war, suchte die Unterstützung der Zegri alle Feinheiten der List auf, um das ganze Volk zum rothen Palast zu locken. Die Halle der Alhambra füllte sich mit den die einzeln eingeladenen Abenceragen zu empfangen. Sechs und

dreissig derselben erscheinen nach einander in der Halle, um theils hier ihren Tod zu finden, theils schleppte man sie an die von zwölf marmornen Löwen getragenen Wasserbecken des Löwenhofes, um einen Streichs ihre Köpfe über den Marmorboden rollen zu lassen. Zum Glück für die Uebrigen hatte ein Knabe im Palast gelauscht und die Schreckenskunde von der Niedermetzlung der Abenceragen hinausgetragen, so dass die eben den Burgpfad Heraufreitenden noch zeitig genug die böse Lockung Boabdil's und der Zegrís erkennen und sich mit den weiteren Scharen ihrer Brüder in Waffen und Wehr setzen konnten, um die Gebliebenen zu rächen und die Königsburg zu erstürmen. Schon stürzen die Abenceragen (auf deren Schildern das Motto: „Schrecklich und sanft“ mit dem von einer Schäferin gefesselten Löwen prangt) in den Hof der Burg; erschreckt von den bluttriefenden Köpfen ihrer Brüder zu Füßen der Marmorlöwen und von den Häuption, die aus dem blutgemischten Wasser des Brunnenbeckens hervortauchen, starren sie minutenlang in all das Entsetzen und brechen dann löwenwuthig gegen die Halle vor, wo Boabdil und die Meuchler auf ihre weiteren Opfer harren. Die Uebermacht der Zegrí macht den glänzendsten Muth der Abenceragen zu nichts; der Kampflärm ruft ganz Granada zu den Waffen, die Abenceragen fallen unter den Streichen der Zegrí und nur wenigen gelingt es, ihr Leben flüchtend zu retten. Diese Scene fällt ins Jahr 1480, zwölf Jahre vor Boabdil's, des letzten Maurenkönigs, Auszuge aus Granada.

Abend. Die Zeit nach Sonnenuntergang, Ende des Tages und Anfang der Nacht, auch auf das Ende des menschlichen Lebens übertragen. Ferner die Himmelsgegend, wo die Sonne untergeht, der Westen, daher in verschiedenen Zusammensetzungen gebraucht: Abendland, Abendseite etc. Der Abend als Ende des Tages kommt in der Kunst nur in der Malerei zur Darstellung, eben weil er nur das Resultat der veränderten Wirkung des Lichtes ist, wie dieses die Gegenstände erscheinen lässt, — mag seine Darstellung nun an sich Zweck sein, oder als Mittel gebraucht werden, die für den darzustellenden Gegenstand besonders geeignete Stimmung zu erhöhen. Nur als mythische Personification gefasst, wird er auch für die Plastik darstellbar. Der Abend erscheint auch bei alten und neuen Künstlern personificirt. Bei den Alten ist es die Mondgöttin (*Selene, Luna*), deren Wesen aber mit dem der *Diana* später verschmolzen ist. Sie ist fast immer in Beziehung gesetzt zu dem von ihr geliebten Endymion, der in Unsterblichkeit und ewiger Jugendschöne zum beständigen Schlaf (in der latmischen Höhle in Karia) verurtheilt war, weil er um die Juno geworben. Der Abend erscheint daher unter dem Bilde der Diana mit ihrem Wagen, wie sie zur Jagd fährt. Auf einer grossen Begräbnissurne in der Villa Pamfili fährt der A b e n d in weiblicher Gestalt (als Diana oder Luna gebildet) auf einem mit zwei Ochsen bespannten Wagen. Die Ochsen gehen bergab und bringen Diana zum Endymion. Die Ochsen zielen nach Winckelmann auf das poetische Wort *βουλυτος*, den Abend, als die Zeit, da man die Ochsen ausspannt. Als allegorische Andeutungen des Abends sind auch die sanft herabschwebenden Figuren mit ausgebreitetem Gewand zu betrachten, wovon eine sehr schön gearbeitete in der Halle der Villa Albani stand. Die abendliche Diana, die gewöhnlich mit bergunter gehenden Rossen gebildet wird, erscheint übrigens am Triumphbogen des Constantin als eine schöne weibliche Figur, die über dem Haupte einen zunehmenden Mond und einen grossen, etwas rückwärts geschlagenen Schleier hat; ihr Wagen ist mit zwei Rossen bespannt, die sehr zu eilen scheinen. Vor ihr her geht ein kleiner Genius (s. Art. Luna). Der Abend erscheint ferner als Abendstern (*Hesperus*) und zwar als ein lieblicher Jüngling, mit einem Sterne auf dem Haupte, und mit zur Erde gekehrter Fackel; geflügelt oder ungeflügelt, leicht dahin schwebend oder auf einem dunkeln Rosse, während man demselben als Morgenstern (*Phosphoros*, d. i. Lichtbringender) ein weisses Ross giebt. Bildende Künstler der Christen, die Anstand nahmen, von diesen heidnischen Allegorien Gebrauch zu machen, mussten auf neue Darstellungen denken, die mehr aus dem innern Charakter des Gegenstands genommen sind, als durch Attribute angedeutet werden. So entstand das Werk Michel Angelo's, die Figuren des Abends und Morgens (s. die erste Darstellung auf S. 23), die er in übernatürlicher Grösse für das Grabmal des Lorenzo von Medici in Marmor ausführte. Die Darstellung des Abends und Morgens ist natürlich für die Sculptur eine weit schwerere Aufgabe als für die Malerei, welche letztere schon in dem Farbenmittel eine bedeutende Hülfe für solche Darstellungen voraushat, während die Plastik, da ihr die Farben zur Licht- und Schattenwirkung versagt sind, sich auf die rein ideale Auffassung der Natur beschränkt sieht. Dass der dunkelnde Abend und der aufblühende Morgen lediglich dem Maler zum dankbaren Stoffe gereichen, fühlte wohl der berühmteste Bildhauer unserer Zeit, als er den Abend und Morgen nicht als Uebergangsperioden von Tag und Nacht auffasste, sondern als vollendete Tag- und Nachtzeit in zwei Basreliefs darstellte, deren meisterhafte Figuren die sprechendste



Vorstellung der Haupttageszeiten gewähren. Thorwaldsen arbeitete das Basrelief des Tags (Fig. 1), mit dem Gegenstücke der Nacht (Fig. 2. S. 24), 1815 für den Lord



Fig. 1.

Luna u. den Fürsten von Metternich. Unter neuern auf die Allegorie der Alten zurückgeführten Darstellungen verdient besondere Erwähnung das Deckengemälde des Professor Schlotthauer im 7ten Saal der Münchner Glyptothek, wo Luna unter andern zu diesem Kreise gehörigen, oder demselben verwandten mythischen Wesen — Eros, Bacchus als Herbst und besonders Diana und Endymion mit der Mondsichel in beiden Händen — mit einem Gespann von zwei schüchternen Rehen einherfährt, auf deren einem Eros mit Schmetterlingsflügeln sitzt. Vorne schwebt eine jugendliche Figur, Hesperus, an dem Stern über dem Haupte kenntlich, ein liebliches Mädchen, die Abenddämmerung in den Armen haltend. Im Gefolge der Göttin sind die Abendstunden, zwei blühende Mädchen, die sich einander in traulichem Flüstern umschlingen und Blumen ausstreuen. — Den Abend als Weltgegend stellt man



Fig. 2.

als einen Greis dar, der der untergehenden Sonne gegenüber sitzt und in Mund und Hand Mohnköpfe hält. (Näheres unter West).

Abendgöttin, s. Art. Luna.

Abendland. Die Griechen nannten das ihnen gegen Westen gelegene Italien Hesperien, d. i. Abendland; auch Spanien wird unter diesem Namen begriffen. Die römischen Dichter haben für beide Länder denselben adoptirt. Das Wort Abendland hat indess seine Bedeutung erst durch den Gegensatz von Morgenland erhalten, nachdem der Kaiser Constantin im Jahre 330 n. Chr. seinen Sitz nach Constantinopel verlegt, und in Folge der grossen Ausdehnung des römischen Reiches und innerer Theilungen im Jahre 395 eine völlige Theilung des Reiches in ein östliches (orientalisches, morgenländisches) und ein westliches (occidentalisches, abendländisches) Kaiserthum stattgefunden hatte, von denen ersteres die beiden Praefecturen des Orients und Illyriens, letzteres die von Italien und Gallien befasste; in jenem war Constantinopel, in diesem Ravenna der Sitz der Regierung; man unterschied von nun an ein Ost-Rom und ein West-Rom. Das morgenländische Reich erlag erst 1453 den Türken, nachdem es seit seiner selbstständigen Existenz fortwährend gesiecht hatte, zerrüttet durch den Andrang auswärtiger Feinde, und in seinen Grundpfeilern erschüttert durch stete innere Zwietracht in Politik und Religion. Das abendländische Reich erstarb schon 476 in trauriger Auflösung. Die künstlerische Richtung beider Reiche ging gleich nach ihrer Trennung immer mehr divergirend auseinander; der Grund lag darin, dass die Kunst mit dem Untergange des Heidenthums, bei dem obnein schon eingetretenen Verfall der antiken Kunst, in einer Krisis begriffen war, wie sie aus der durch das Christenthum herbeigeführten Veränderung ihres Principes nothwendig entstehen musste (s. Art. Antik). In einer totalen Umbildung also begriffen, in welcher die Kunst sich den Bedingungen des christlichen Lebens anzuschliessen rang, musste sie, abhängig auch von äussern Umständen, in dem von Ost-Rom sehr verschiedenen West-Rom sich verschieden gestalten. Für letzteres wirkte zunächst nachtheilig auch die Entfernung so vieler Künstler, die Constantin mit sich in seine neue Residenz Constantinopel zog. Im weitem historischen Sinne wird unter Abendland aber nicht blos Italien, sondern die pyrenäische Halbinsel, Frankreich, England und Deutschland begriffen, deren Bewohner Abendländer, Abendvölker genannt werden.

Abendlandschaft, s. Art. Landschaft.

Abendmahl — die Gedächtnissfeier Christi, die Erinnerung an jenes letzte Passahmahl, welches Christus in Gemeinschaft mit seinen Jüngern feierte, und bei dem er mit Hindeutung auf sein nahe bevorstehendes Leiden das Brod brach und nebst dem Wein, als seinem Blute, den Jüngern nach Verrichtung des Dankgebetes, theilte. Nach seinem Weggange von der Erde wurde das trauliche und einmüthige Beisammensein der Jünger eine stete Wiederholung jenes letzten Mahles, das durch die bedeutungsvollen Worte ihres Herrn sich unauslöschlich ihrem Gedächtniss eingeprägt, je inniger sie die Ueberzeugung der fortdauernden geistigen Gemeinschaft mit ihm belebte. Diese geistige Feier wiederholte sich in den ersten Zeiten der christlichen Gemeinden, besonders da, wo sie den Verfolgungen der Nichtchristen ausgesetzt waren, in den täglichen Zusammenkünften und den gemeinschaftlichen Mahlen, wie sie in Folge der Gütergemeinschaft entstanden, und an welchen somit Reiche und Arme Antheil nahmen. In Rom wurden die Christen bald eben so verdächtig als die Juden, sie mussten ihre Zusammenkünfte geheim halten, und sie oft an die verborgensten Orte verlegen. Aeussere Bedrückung vereinigte sie indess um so inniger, und es entstand die Feier der sogenannten Liebesmahl (der Agapen), die gewöhnlich am Sonntag begangen wurden, und zu denen jeder nach seinen Kräften beisteuerte. Dies war der Anfang der Abendmahlsfeier in eigentlich religiöser Bedeutung, die dadurch gesteigert und zu einem Dogma erhoben wurde, dass man mit den Worten Christi: „Nehmet hin und esset, das ist mein Leib, der für euch gebrochen wird, nehmet hin den Kelch, das ist mein Blut, das für euch vergossen wird,“ die Vorstellung eines Opfers verband, als welches Christus sich selbst durch den Kreuzestod für die sündige Menschheit der Gottheit dargebracht, um diese zu versöhnen. Besonders waren es die Heidenchristen, welche diese Vorstellung festhielten, und eben in diesem letzten und grössten Opfer für sich die höchste Beruhigung, zugleich aber auch den völligen Abschluss der heidnischen Zeit fanden. Die Feier des Abendmahls, zu der jeder seine Gaben darbrachte, ward jetzt zu einem Opfer, in welchem man symbolisch den Opfertod Christi darstellte, zur Bethätigung des Glaubens, durch ihn erlöst zu sein. Die Vorstellung einer geistigen Gemeinschaft mit ihm erweiterte sich indess seit dem 6ten Jahrhundert zu der Vorstellung, welche bis jetzt im Lehrbegriff der katholischen Kirche die einzig geltende geblieben ist: der Verwandlung des Brodes und Weines durch die Consecration in den wirklichen Leib und das wirkliche Blut Christi, eine Lehre, die von einem Abt zu Corvey, Paschasius Ratbert, im Jahre 831 in einer besondern Schrift ausgesprochen, auf der Synode im Jahre 1215 als Transsubstantiationslehre zu einem Glaubensartikel und alljährlich durch das Frohnleichnamsfest geheiligt wurde. Eine Folge von diesem Glauben war die Aengstlichkeit, mit der man das geweihte Brod und den geweihten Wein vor jeder Entweihung sicherte. Es entstand die Messe, in welcher der Priester allein die heilige Handlung verrichtete, und wo die Laien zur Feier derselben gelassen wurden, diesen der Kelch entzogen blieb, damit nichts verschüttet würde, und weil beim Genuss des Leibes Christi doch auch sein Blut mitgenossen würde. Luther gab den Laien den Kelch zurück, hielt aber an der mystischen Bedeutung einer wirklichen Verwandlung fest und unterschied sich dadurch namentlich von den Zwinglianern, welche den Sinn der Worte: „das ist mein Leib, das ist mein Blut,“ symbolisch auffassten. Die Feier des letzten Mahles Christi mit seinen Jüngern ist häufig als Gegenstand der Kunst behandelt. Am gewöhnlichsten wurden die Refectorien der Klöster mit dieser Darstellung geschmückt, wodurch gewissermassen die Vereinigung der um ihr Oberhaupt zum gemeinschaftlichen Mahl versammelten Klosterbewohner eine religiöse Weihe erhielt. Ueber das berühmte Abendmahl des Leonardo da Vinci in dem Kloster *alle Grazie* zu Mailand (s. Holzschn. & 26) s. Goethe Bd. 39. S. 87 und den Art. da Vinci. Der Künstler ist hier den ältesten christlichen Mustern gefolgt, nach welchen die Jünger nicht um den Tisch vertheilt sind, sondern neben einander am Tische sitzen; auch Judas sitzt mit in ihrer Reihe. Christus ist dargestellt, wie er die Worte spricht: „Wahrlich ich sage Euch, einer ist unter Euch, der mich verrathen wird.“ Der Eindruck seiner Worte drückt sich aus in den lebhaften Bewegungen und Geberden; der verstörte Judas verschüttet hier ein Glas; in andern Darstellungen greift er mit Christus in die Schüssel. In einem Gemälde des Carlo Dolce in der Dresdner Gallerie steht Christus allein vor einem unbedeckten Tische, auf welchem ein goldner Becher und Teller steht; in der Linken hält er das Brod, und die Rechte hält er segnend empor. Hier scheint der Künstler die Consecration von Brod und Wein als die förmliche Einsetzung und Weihe der religiösen Handlung, unabhängig von der äussern Geschichte dargestellt zu haben. Erwähnung wenigstens verdient ein mittelalterliches Basrelief, das ebenfalls eine Vorstellung des Abendmahls giebt und an der Thür des Portals von St. Germain-des-prés (der von Chlodwig gegründeten Kirche) zu Paris befindlich ist. —



Die Abendmahl der classischen Alten, die freilich einen nichts weniger als heiligen Charakter tragen, sind der vielen noch aus dem Alterthum übrigen Darstellungen wegen zu erwähnen. Diese Abendmahl waren üppig und ausschweifend. Wir führen hier nur die Vorstellung eines solchen auf, wie sie nach Winkelmann ein geschnittener Stein der Stoschischen Sammlung zeigt. Man sieht einen Jüngling zwischen zwei nach oben zu halb nackten weiblichen Figuren auf drei durch einen kleinen Tisch mit drei Füßen von einander getrennten Polstern liegend; die weibliche Figur links hält ein Trinkhorn in Händen, als ob sie es ausschütten möchte, um dadurch die Art des Zutrinkens anzudeuten, die Kottabos bies und damit endete, dass man den Weinrest auf des Geliebten oder der Geliebten Wohl auf die Erde goss.

Abendopfer (Israel. Cultus), ein Opfer bei den Juden, welches des Abends an der Stübhitze oder im Tempel angezündet wurde, und dann die ganze Nacht durch fortbrannte.

Abendside, West oder Wetterseite.

Abendstern, s. Art. Hesperus, Venus.

Abenteuerlich von Abenteuer, Abenteuer (lat. *eventura*, ital. *avventura*, franz. *aventure*), die im Mittelalter im Dienste der Religion und im Dienste der Minne eine so grosse Rolle spielen. Der Charakter der Abenteuer war, wie uns die alten Ritterbücher lehren, 1) der des leichten Heroengeists, 2) der der übertriebenen Grösse, 3) der des unwahrscheinlich Wunderbaren, 4) der der glückritterlichen Schwärmerel. Für das Erste sprechen die ritterlichen Heldenthaten, für das Zweite die ungewöhnlichen, riesenmässigen Werke, für das Dritte die fabelhaften, dem Orient nachgebildeten, Fahrten, für das Vierte die Liebesabenteuer, die theils gesondert, theils wechselseitig an einander streifend oder in einander übergehend uns unter dem Namen Abenteuer berichtet werden. Es charakterisirt sich demnach das Abenteuerliche, wie Gruber sagt, als das ungereimt Seltsame im Grossen und Erhabenen und unterscheidet sich zugleich dadurch von allem andern ungereimt Seltsamen, dem Bizarren, Barocken u. s. w. — Das Abenteuerliche findet seine Anwendung in allen Künsten, aber je nachdem es auftritt, ist es entweder fehlerfrei oder fehlerhaft. Fehlerfrei erscheint das Abenteuerliche, wenn es mit Bewusstsein des Abenteuerlichen und in einem harmonischen Gewande auftritt und dadurch ein Gefühl reinen Vergnügens hinterlässt; fehlerhaft, wenn es nicht als Abenteuerliches, sondern als das Grosse und Erhabene selbst dargestellt ist, wenn es dem Monströsen, dem Chimärischen sich zuneigt, wenn Behandlung und Composition aller Harmonie entbehrt und dadurch das Ganze lächerlich wird, so in der Poesie, so in der Musik, der Baukunst, den bildenden Künsten. Für das fehlerlos Abenteuerliche in der Poesie mag als Muster Don Quixote von Cervantes, Roland von Ariost und Oberon von Wieland genannt werden; für das fehlerhafte: Rosgarten's Ebbe von Medem, ferner viele Stellen in Schiller's Räubern. Das fehlerhafte Abenteuerliche in der Bau-

kunst charakterisiren einerseits Gebäude der Inder und in der abendländischen Architectur etwa der Thurm zu Pisa, das fehlerlose z. B. der leider unvollendete Dom zu Köln, sowie andere gothische Kirchen. Das fehlerlos Abenteuerliche finden wir in den Darstellungen, die die Alten für die Minotauren, Centauren, Titanen schufen.

Abeona (röm. M.), eine Gottheit der Römer, die die Wanderer, insbesondere die Heimkehrenden unter ihre Obhut nahm, der man daher die Reisenden bei ihrem Abschiede angelegentlichst empfahl. Einen Tempel scheint sie nie gehabt zu haben; über ihre Darstellung ist uns nicht berichtet.

Aberides (griech. M.), ein Sohn des Uranus und der Vesta. S. diese beiden Art.

Aberli, Joh. Ludw. — Ueber diesen schweizerischen Maler und Kupferstecher dürfen wir kurz sein. Er lebte von 1723 — 1786, wo er zu Bern starb. Er lernte in Winterthur, seiner Vaterstadt, das Landschaftmalen bei einem erbärmlichen Meister, dann half er einem nicht bessern alten Maler zu Bern bei dessen Lectionsertheilungen im Zeichnen, malte auf dessen Rath Aussichten nach der Natur in Wasserfarben, und übte sich in der Composition. Erst durch Nachmalen etlicher Bilder von Hirt und Schütz etwas weiter gekommen, ging er 1759 nach Paris. Nach der Rückkehr 1760 lag er an, die schönsten Schweizerggenden leicht in Kupfer zu ätzen und farbig auszusuchen. Freudenberger in Bern suchte dem Aberli einen grössern und einfacheren Vortrag beizubringen; doch ist es die einzige Bedeutung Aberli's, als Erfinder des nachmals ausserordentlich gehobenen Kunstindustriezweiges (in colorirten Schweizerlandschaften mit obligater Volksdraperie) dazustehen. Die Münchner Gallerie besitzt von ihm ein Landschaftsgemälde auf Holz.

Abesch, Peter Anton, ein schweizerischer Glasmaler, der mit seiner Tochter Anna Barbara eine grosse Anzahl ausgezeichnete Schmelzmalereien für das Benedictinerkloster Muri im Aargau lieferte.

Aboyk, ab Eyk, latinisirte Schreibung für „van Eyck.“ S. diesen.

Abfärben heisst das Loslassen der Farbe bei Berührung, bei den Maurern aber so viel als anfärben. Abfärben nennt nämlich der Maurer, wenn er einer Wand nach ihrer Vollendung die Farbe giebt. Die Mauern im Innern werden abgefärbt, wenn die Wand ein- oder zweimal geschlemmt ist, welches durch das Uebertünchen einer abgeputzten Wand mit in Wasser aufgelöstem Weisskalk geschieht. Das Schlemmen der äussern Wandfläche ist jedoch nicht nothwendig, es ist vielmehr besser, die Farbe unmittelbar mit dem Pinsel auf den Abputz zu tragen. Nach dem ersten Abfärben überzieht man die Wand mit Milch, die zur Hälfte mit Wasser versetzt wurde, und streicht alsdann die Wandfläche zum zweiten Male. Hierzu gebraucht man nur solche Farben, welche mit verdünntem Kalk vermischt wurden. Eine Beimischung von Leimwasser würde im Freien nicht haltbar sein. Anstatt der Milch hat man sich in neuerer Zeit mit Vortheil der schwarzen oder grünen Seife bedient, welche, in Wasser aufgelöst, zum Vorstreichen der abzufärbenden Wände benutzt wird.

Abfallen gebraucht man bei Gegenständen, die in ihren Massen sich verringern; so z. B. sagt man bei einer Mauer, die nach oben schwächer wird: sie falle nach oben zu ab.

Abfallrohr ist eine hölzerne oder metallne Röhre, durch welche Flüssigkeiten von einer Höhe herabgeleitet werden; also heissen auch die Röhren, welche das Regenwasser des Daches, welches sich in der Dachrinne sammelt, sowie die Röhren, welche das unbrauchbar gewordene Wasser aus der Küche ableiten, Abfallröhren; im letzteren Falle aber werden sie mehr Ausgussröhren genannt. Die erstern sind gewöhnlich von Blech, wobei die Nähte nach vorn liegen müssen, um jede Beschädigung leicht bemerkbar zu machen. Die letzteren sind gewöhnlich von Holz, und sollten einige Zoll von der Mauer abstehen, um dieselbe nicht so leicht beschädigen zu können. Die Abfallröhren vom Dache hat Schinkel zu einem Gegenstande der Verzierung gemacht.

Abfallröhre, s. Art. Röhre, Springbrunnen.

Abfangen. Einen den Einsturz drohenden Theil mit Stützen versehen, heisst ihn abfangen. Bei Reparaturen wird der obere Theil einer Mauer z. B. so lange unterstützt oder abgefangen, bis man den untern, schadhaften Theil weggenommen und durch einen neuen ersetzt hat. Dieser Fall kommt häufig vor, z. B. da, wo eine Mauer ein zu schwaches Fundament hat. Abfangen ist auch gleichbedeutend mit Abstützen. Es kann z. B. bei einem scheldrechten Bogen noch ein Bogen nach einer unregelmässig gebogenen Linie darüber angelegt werden, welcher Ablastebogen (s. d. Art.) genannt wird, hierdurch wird dann der untere Bogen abgelastet oder abgefangen. Soll ein Theil nicht auf einem Fundament, sondern ist anderweitig unterstützt, so sagt man: er ist hierdurch abgefangen.

Abfasen, die scharfen Kanten oder Ecken eines Gegenstandes hinwegnehmen. Bei den Tischlerarbeiten geschieht dieses immer da, wo das Abstoßen derselben leicht zu befürchten ist. Wo jedoch dieses nicht zu erwarten steht, soll man die scharfen Kanten möglichst stehen lassen, indem hierdurch die Formen eines Gegenstandes sich dem Auge deutlicher zeigen, und eine bestimmtere Begrenzung erhalten.

Abfasern heisst das Ablösen einzelner Adern vom Holze, welches bei weichen Holzsorten leicht durch den häufigen Gebrauch desselben geschieht; z. B. bei Fussböden in Ställen und Durchfahrten; um dieses zu verhüten, setzt man aufrechtstehende Hölzer nebeneinander.

Abfaulen heisst durch Fäulniss abgesondert werden. Oft wird abfaulen für anfaulen gebraucht, wie z. B. wenn einzelne Theile, namentlich beim Holze, durch Fäulniss angegriffen werden. Bei Balkenlagen faulen die Enden oder Köpfe der Balken leicht, wenn sie den Einwirkungen der Witterung zu sehr ausgesetzt sind, oder auch, wenn sie in der Mauer stecken, und mit Mörtel umgeben sind. Um dasselbe zu verhindern, so mauert man sie trocken, d. i. man lässt den Mörtel in den Fugen etwas zurück springen, so dass dieser den Balken in keinerlei Weise berührt. Auch wölbt man wohl über einem jeden Balken einen kleinen Bogen, um Oeffnungen zu erhalten, wodurch die Luft Zutritt finden kann; hierdurch wird dann am besten dem Abfaulen entgegengestrebt. Bei Pfählen, die in der Erde stehen, und der Abwechslung von Nässe und Trockenheit ausgesetzt sind, wird das Abfaulen durch das Anbrennen des in die Erde zu setzenden Theiles mehr gesichert. Bei wagerecht liegenden Hölzern, z. B. Dachrinnen u. dgl., wird das Anfaulen derselben durch einen öfters zu wiederholenden Theeranstrich verhindert.

Abfeilicht, was beim Fellen abfällt.

Abfedern, auch abfügen, abkröseln, ist bei den Glasern das Abkneipen der überflüssigen Theile des Glases mit dem Fügemeser.

Abfilzen heisst die Fugen einer Mauer mit Mörtel versehen, und dann die ganze Fläche mit einem Steine oder mit einem Brette überreiben. Dieses Verfahren wird da angewendet, wo ein baldiges Abfallen eines ganzen Anwurfs an dem Stein selbst zu befürchten steht. Der Name ist wohl dadurch entstanden, dass man, um eine recht glatte Fläche zu erhalten, die Reibebretter mit Filz versehen hat.

Abfitzen — Bespritzen der Mauern mit dem Sprengepinsel.

Abflachen, in eine Fläche aus- oder übergehen lassen.

Abformen heisst die Figur eines Körpers in einen andern übertragen; auch das Modell zu einem Kunstwerke aus einem weichen Körper bilden. Das Abformen erfolgt durch Abdrücken oder Abgiessen (s. Art. Abdruck, Abguss, Giesserei, Metallgiesserei u. s. w.), je nachdem das Material weich und bildsam oder flüssig ist. Um das Original mittelst des Abdrucks des Gusses zu copiren, entsteht eine Form (s. d. Art.), die, mit dem Original verglichen, stets verkehrt und meistens vertieft ist. Das Material zur Form hängt von Umständen ab, und ist bald Wachs, bald Schwefel, Gyps, Thon oder Formsand (s. diese Art.).

Abfügen, mit dem Fügehobel die Kanten der Bretter, welche dicht aneinander liegen oder zusammen geleimt werden sollen, bestossen oder glatt hobeln.

Abgabefreiheit (*immunitas*) wird auf Münzen der Städte, die solches Vorrecht genossen, durch ein Ross auf der Weide, das frei und sicher graset, dargestellt gesehen. Heinrich Meyer nennt mit Recht diese Vorstellung eine bedenkliche Allegorie, und die Abgabefreiheit nicht sehr glücklich durch das grasende Pferd ausgedrückt. Die Allegorie ist eben so unglücklich wie die weibliche Figur, die einen Spliss in der Rechten hält und den Adel vorstellen soll. Ohne Inschrift bleibt dergleichen ganz unverständlich; Inschriften aber zur Nachhülfe sind gleichsam als Geständnisse des Unvermögens der Kunst anzusehen.

Abgang, im Allgemeinen die Entfernung oder die Verminderung oder auch Verlust. Bei manchen Materialien wird dieser gleich mit veranschlagt, wie z. B. bei Nägeln für Bruch und Abgang etwas Bestimmtes angegeben oder ausgeworfen wird. Bei dem Schmelzen von Metallen wird der damit verbundene Verlust an Gewicht Abgang genannt.

Abgar, ein zu Augustus und Tiberius Zeit lebender König in Mesopotamien, soll einer Tradition nach in schwerer Krankheit Briefe an Jesus gesandt und von diesem eine wunderärztliche Heilung erbeten haben. Eusebius, der dies berichtet, fügt hinzu, dass Jesus sein Bildniss dem leidenden Fürsten gesendet und in der Antwort versprochen habe, ihm den Apostel Thaddäus nach Edessa schicken zu wollen. Der Brief Jesu ward bereits 494 durch die damalige Synode unter Gelasius für unächt erklärt. Das fragliche Bildniss Christi (das heute Genua und Rom zugleich besitzen

vollen) und jenes, das Lentulus nach dem Leben gemalt und an den Senat nach Rom geschickt haben soll, erzeugte beim Bilderstreite die grösste Parteilhitz.

Abgasse, für Quergasse, Kreuzgasse.

Abgemessen oder präcis nennt man einen Begriff, einen Vortrag, wenn er bestimmt im Ausdruck, ohne alles überflüssige Nebenwerk den Gegenstand klar und deutlich bezeichnet. Abgemessen heisst ein Kunstwerk, welches dem Begriffe des Dargestellten vollkommen entspricht, ohne etwas Ueberflüssiges beizufügen, wodurch das Ganze überladen, und dem Totaleindrucke geschadet würde. Dass das Kunstwerk nicht weniger enthalte, als der Idee nach verlangt wird, verbietet die Vollständigkeit (s. d. Art.), dass es nicht mehr bringe, die Abgemessenheit oder Präcision.

Abgeschmackt ist das, was geschmackvoll sein will, aber einen Mangel an gesundem Geschmack, einen Widerspruch mit längst als richtig und unumstösslich erkannten Geschmacksprincipien beurkundet, und somit das feiner gebildete Gefühl verletzt und widrig auf dasselbe einwirkt. Es vereinigt sonach das Abgeschmackte das Geschmacklose und Geschmackwidrige, beides in einer gemilderten und etwas geänderten Bedeutung genommen. Denn das Abgeschmackte zeugt von Geschmacklosigkeit, insofern es in dem bestimmten Fall einen Mangel an Geschmack beweist, von Geschmackwidrigkeit, insofern es einen widrigen Eindruck zurücklässt. Wir sagten, beides wäre in einer mildern und geänderten Bedeutung zu nehmen, und zwar deswegen, weil, wie Gruber sagt, das Abgeschmackte nur durch das, was es sein soll und nicht ist, Missfallen erregt, während das Geschmacklose nie an und für sich gefallen kann, und das Geschmackwidrige stets durch sich selbst missfallen muss. So mag man die ehemalige französische Gartenkunst, wo man die freie Natur durch die Schere zu verschönern suchte, mit Recht eine Abgeschmacktheit nennen. Oder man denke sich einen griechischen oder römischen Portikus als Eingang zu einer altdeutschen Kirche, so wird man solche leider häufig vorkommende Versündigungen nicht blos eine Geschmacklosigkeit, sondern geradezu eine Abgeschmacktheit, die an Geschmackwidrigkeit anstreift, nennen müssen.

Abgespreizt, so viel als abgestützt, nennt man einen Gegenstand, wenn zwischen ihm und einem andern sich eine Stütze oder Stütze befindet, wodurch der erste in seiner Richtung oder Lage erhalten wird. Mauern z. B., die den Einsturz drohen, werden gegen das Erdreich oder gegen Nachbarhäuser abgespreizt, bevor sie abgetragen werden.

Abgestandener Kalk ist derjenige, welcher vor dem Löschen an einem feuchten Orte zu lange gestanden und die Feuchtigkeit eingesogen hat, daher zur Mörtelbereitung untauglich geworden ist.

Abgleichen heisst das Verfahren, wodurch ein Gegenstand völlig eben gemacht wird, namentlich muss dieses bei Aufführung von Mauern stattfinden. Gleiche heisst bei den Mauern die horizontale Ebene, welche bei allen Mauern, die ein Gebäude bilden, in verschiedenen Höhenabständen erreicht werden muss, da hiervon die Haltbarkeit, Dauerhaftigkeit und Festigkeit eines Bauwerkes abhängt. Es ist nun nicht nöthig, dass jede Steinlage abgeglichen werde, da die Steine eine gleiche Höhe haben; es sollte jedoch jede vierte bis sechste Schicht eine Gleiche bilden. Beim Mauerwerk des Fundaments, dem der Plinthe, namentlich da, wo eine Etage aufhört, und auch da, wo eine darüber befindliche angelegt werden soll, sowie da, wo die Fensterschäfte anfangen sollen, soll zuvörderst eine Gleiche hergestellt werden. Vorzüglich muss aber das Mauerwerk da eine Gleiche bilden, wo eine Balkenlage stattfinden soll, welches durch ein Nivellir-Instrument abgewogen oder abgeglichen werden muss, bevor man eine solche Anlage macht.

Abgötterei, Götzendienst, Idololatrie, Vielgötterei, Polytheismus, Heidenthum, Paganismus. Man versteht darunter die Anbetung mehrerer Wesen, im Gegensatze zur Verehrung eines höchsten und heiligsten (Monotheismus) oder die Anbetung von mehr als zwei Wesen im Gegensatze zur Verehrung von zwei Gottheiten (persischer Dualismus). Je nachdem sich die Anbetung auf belebte Gegenstände, und unter diesen auf Menschen bezieht, nennt man die Abgötterei Anthropolatrie, in Bezug auf Thiere Zoolatrie, auf Pflanzen Phytolatrie. Die Anbetung unbelebter Dinge zerfällt in Feueranbetung (Pyrolatrie), Wasseranbetung (Hydatolatrie), Luftdienst (Aerolatrie), Sternendienst (Astrolatrie, Sabäismus), Anbetung jedes, auch des niedrigsten Gegenstandes, Steines, Holzklotzes, ohne ausschliesslich diesem einen Dienst zu widmen (Fetischismus). Die niedrigste Stufe des Fetischismus, wie die höchste, ästhetisch verfeinertste des Menschen- und Götterdienstes im griechisch-römischen Heidenthum sind in Hinsicht des Grundgedankens dasselbe, nur in Object und Ausführung verschieden. Die Abgötterei benennt man mit dem Namen Idololatrie, gewöhnlich für unser „Götzendienst.“ Polytheismus ist die Uebersetzung des Wortes

Vielgötterei. Paganismus wird das Heidenthum benannt, weil unter dem Kaiser Theodosius, der nach Julian, dem Apostaten, wieder ein strenges Verbot alles Götzendienstes erliess und das Christenthum zur Staatsreligion erhob, das immer mehr verschwindende Heidenthum sich nur noch unter den Dorfbewohnern auf dem Lande (*pagan*) erhalten konnte. Daher der Name Paganismus, also eigentlich „Religion der Dorfbewohner.“ — Die Kunst stellt die Abgötterei als ein blindes Frauenzimmer dar, welches mit einem Rauchfass in der Hand vor einem goldenen oder silbernen Götzen knieet.

Abgottschlange, die Riesenschlange, die von den Afrikanern göttlich verehrt wird. Sie fallen vor ihr auf die Kniee, bedecken das Gesicht mit den Händen und legen das Haupt so lange an die Erde, bis die Schlange davon ist.

Abgründen, so viel als vertieft machen; bei den Tischlerarbeiten die Füllungen an den Seiten (gewöhnlich durch den Grundhobel) schwächen, so dass sich in der Mitte derselben eine erhabene Tafel bildet; solche Füllungen werden abgegründete genannt.

Abgrund (griech. Abyssos), eine unabsehbliche, unermessliche Tiefe, das Grundlose; dann jede schroff und jäh sich hinabsenkende Tiefe überhaupt. In der Vorstellung von der Hölle ist der Abgrund der Wohnsitz der Unseligen, und ein Gegenstand für die Darstellung der bildenden Kunst geworden. (Michel Angelo unter Buonarrotti, und Rubens). Die Muhammedaner, welche die christliche Vorstellung der Hölle zu einem wahrhaft schreckenenerregenden Gemälde verarbeitet haben, nennen das siebente Stockwerk oder das siebente Behältniss derselben (s. Hölle) den Abgrund und glauben, dass hier unter den schrecklichsten Qualen, die der Mensch sich ersinnen kann, die Scheingläubigen, d. h. die, welche von dem, was sie äusserlich bekennen, inwendig nichts wissen wollen, den jüngsten Tag zu erwarten haben.

Abguss ist die durch Aufgiessen einer flüssigen, später sich verhärtenden Materie hervorgebrachte Nachbildung eines Originals. Ausgeschlossen sind demnach diejenigen Erzeugnisse der Giesserei, bei denen die Form nicht nach einem Original oder Modell, sondern ohne solche aus freier Hand, oder vermittelt mechanischer Verrichtung angefertigt wird; wie dieses denn z. B. gewöhnlich bei der Eisenformerei mit Lehm, beim Giessen der Kanonen, Glocken, so wie fast bei allen Zimmerwaaren der Fall ist. Bei dem Abgiessen kommt daher der Stoff, das Modell, in welchem es copirt werden soll, und die Form in Betracht, deren Wahl und Construction sowohl von der Beschaffenheit des Originals, als von der des Giessmaterials abhängig ist. Die Originale, welche von den unveränderlichsten und dauerhaftesten Stoffen gearbeitet wurden, sind die besten, indem ein welches oder sprödes Metallmaterial leicht beschädigt wird. Die Materialien zum Giessen werden stets flüssig angewendet, in welchen Zustand sie durch Schmelzen gebracht, und welche Materien nach dem Erkalten wieder fest werden, oder die Flüssigkeit wird durch Zuthun von Wasser, wie z. B. beim Gyps, hervorgebracht, welcher nach dem Austrocknen wieder Festigkeit erhält. Die Oberfläche der Form wird mit einem Ueberzuge versehen, welcher aus einem Oelanstriche oder aus einem durch Räuchern mit Kienholz hervorgebrachten Anfluge besteht, damit das Giessmaterial nicht in die Poren der Formen eindringen kann. Dieser Ueberzug schadet der Schärfe und höchsten Reinheit des Gusses immer um etwas. Die genaueste Nachbildung des Modells geben solche Stoffe, die beim Festwerden sich ausdehnen, wodurch dann die Form ganz ausgefüllt wird. Zu diesen gehören der Gyps, der Schwefel und einige Metalle. — Die Form giebt das vertieft, was im Original erhaben ist, und was in der Form erhaben ist, ist im Originale vertieft. Die offenen und eintheiligen Formen zu Abgüssen sind am leichtesten anzufertigen; weit schwieriger sind dagegen die geschlossenen oder hohlen Formen anzufertigen und auszugliessen; besonders wenn das Modell gross, mit vielen einsprengenden Winkeln und freistehenden Theilen versehen ist. Ueber die Anfertigung der Formen s. Art. Formen. — Zur bessern Uebersicht theilen wir die Abgüsse ein nach dem Material, aus welchem sie angefertigt werden, und behandeln diese in folgenden Artikeln ausführlich (s. Art. Gypsabgüsse, Schwefelabgüsse, Wachsabgüsse, Siegellackabgüsse, Metallabgüsse, Bildgiesserei, Eisengiesserei). Wenn der ganze Körper nicht auf einmal abgeformt werden kann, indem sonst oft die Originale nicht herausgenommen werden könnten, so geschieht dieses stückweise. Bei dem Artikel Formen werden drei Arten von Anfertigung der Formen gegeben. Es soll hier nur noch erwähnt werden, dass die Theile beim Abformen sorgfältig zusammengefügt sein müssen, wodurch die erhöhten Streifen, Nähte genannt, an den abgeformten Kunstwerken entstehen. Sollen nun solche Werke zur Verzierung dienen, so werden die Nähte hinweggenommen, sonst aber, da hierdurch bei nicht sehr künstlerischer Behandlung manches verloren gehen könnte, lässt man solche stehen. Bei Anfertigung

der Formen ist grosse Vorsicht und Kunstkenntniss nothwendig; dennoch erreicht kein Abguss völlig das Original, und die Abgüsse sind daher immer nur als Aushülfe zu betrachten, die jedoch beim Studium nicht leicht entbehrlich, und so dem Künstler und Kunstfreund einen Genuss des Originals annähernd geben. Das Glessen ist dem Abdrücken meistens vorzuziehen, indem es eine weit ausgedehntere Anwendung gestattet. Das Abdrücken in hohlen, geschlossenen Formen, und bei Gegenständen, die von allen Seiten bestimmte Umrisse haben sollen, ist sehr schwierig, ja oft gar nicht ausführbar, und daher nur da zu wählen, wo das Material gegeben ist, wie z. B. bei den feineren Töpferwaaren.

Abhängende Platte, s. Art. Gebälk, Kranz, Platte.

Abhart, Franz, auch „Abbart“ geschrieben, ein schweizerischer Bildner, lieferte ausgezeichnete Holzschnittwerke, worunter sein Christus und sein betender Nicolaus von der Flüe zuerst ihm Namen verschafften. Für die Holzstatue Struthans von Winkelried empfing er 1810 eine goldene Medaille von der Stadt Bern.

Abholz heisst alles Astholz von geringen sowohl als starken Bäumen.

Abholzig wird ein Baum genannt, der in der Dicke sehr abnimmt, und daher zum Bauholze nicht stark genug ist.

Abia, eine alte Stadt in Messenien, früher Ira. Der Heraclide Kresphontes nannte sie Abia, nach dem Namen der Amme des Hyllos (Herkules Sohn), welche dem Herkules einen Tempel, das Herakleion, aus eigenem Vermögen errichtete. Auch Aesculap hatte hier ein Heiligthum. Das heutige Karamada in Morea scheint an der Stelle des alten Abia zu liegen.

Abida, ein kalmückischer Gott, vielleicht der indischen Lehre von Schiwa entnommen. Im Himmel thronend, wird er gedacht als Beherrscher der Seelen der Verstorbenen, den Guten zur Belohnung das Paradies eröffnend, die Bösen zur Strafe in andere irdische Wesen zurückversetzend. Man bildet ihn gewöhnlich inmitten von Flammen, die ihn rings umlodern, einen Menschen über den Rücken eines Löwen, der im Begriff ist einen andern zu zerreißen, hinwegleitend, was wahrscheinlich ihn als den errettenden und zugleich als den zerstörenden Gott, oder auch als den, der den Guten über alle Gefahren, in die der Böse fallen und bringen kann, erhebt, bezeichnen soll. Der Grundidee nach wäre dann Abida und Schiwa fast eins und dasselbe, denn Schiwa ist das erweckende und das zerstörende Urwesen der indischen Mythologie. Auch in der Darstellung der beiden Gottheiten finden wir eine Aehnlichkeit: Schiwa erscheint als eine unendliche Feuersäule, Abida von Flammen umgeben.



Abilgaard, Nicolay Abraham, auch Abildgaard geschrieben, Dänemarks grösster Maler, ward 1744 in Kopenhagen geboren. Nachdem er seine erste Bildung zum Künstler auf dasiger Akademie empfangen, ging er um 1772 nach Italien, wo er gegen fünf Jahre weilte. Er ward zum Professor, dann zum Director der heimischen Akademie ernannt, welche letztere Stellung ihm nur zwei Jahre vergönnt war. Thorwaldsen dankt ihm seine erste Einführung in die Kunst. Abilgaard starb 1809; sein Künstlerruhm gründet sich auf mehrere Glanzwerke aus dem Gebiete der Historienmalerei, die ihm die Fortdauer seines Namens auf immer verbürgen. Wir nennen seinen Jupiter, der die Geschicke der Menschen abwägt, seine Weltschöpfung nach Orpheus, seinen verwundeten, energisch und erhaben gedachten, lebensgross dargestellten Philoktet; die bei der Leiche der vergifteten Messalina trauernde Mutter, in welchem Bilde er die Giftwirkung im Antlitz der Entseelten mit grosser, ergreifender Wahrheit zu schildern verstand; ferner einen jetzt in Spanien befindlichen Cupido, einen Ossian und Sokrates, die Clemens durch den Stich wiedergab u. a. m. Seine letzten vier Gemälde, Scenen aus Terenzischen Comödien handelnd, sind Documente des kräftigsten Styls. Er ist ausgezeichnet in der technischen Behandlung und einer der vortrefflichsten Coloristen, ist reich und gross in Erfindung und verleiht seinen vielen Historien einen heiter erhabnen Charakter, während aus seinen andern Compositionen eine düstre Natur spricht, die aber stets von feierlicher Erhabenheit ist. Leider gingen 1794 beim Brande der Christiansburg eine schöne Anzahl von A.'s Bildern verloren. Abilgaard gehörte zu den seltenen Malern, die man auch als wissenschaftlich bezeichnen kann, wie er denn zwischen 1785 bis 1798 Mehreres über Theorie und Geschichte der Kunst publicirte. Er hinterliess einen Bibliothekschatz, den Friedrich IV. von Dänemark an sich kaufte. — Der R. Weigel'sche Kunstkatalog führt eine Originalhandzeichnung (Tusche) mit dem Namen dieses dänischen Hofmalers

auf, eine Darstellung aus der dänischen Geschichte, die Carl Schule gestochen hat. — Nicolay's Vater, Sören Abilgaard, ein Norweger, ward 1718 geboren. Er ist bekannt durch eine Reihe von trefflichen Zeichnungen dänischer Alterthümer, zu welchem Zweck er sein Vaterland auf Staatskosten bereiste. Er hatte seine Beamtung als Zeichner beim Kopenhagener Archive und starb 1791.

Abimelech, der uneheliche Sohn des israelit. Richters Gideon. Er ermordete siebenzig seiner Brüder, damit er allein Ansprüche auf die Herrschaft machen konnte, und wurde darauf von den Schemiten zum König ausgerufen. Doch sollte seine Missethat bald an ihm gerächt werden. Denn nur wenige Jahre war er im Besitze der Herrschaft, als unter den Schemiten selbst eine Meuterei gegen ihn ausbrach. Abimelech belagerte nun Schem, „gewann es und erwürgte alles Volk, was darinnen war.“ Hierauf zog er gegen Thebez, eine Stadt in der Nähe von Schem, die ebenfalls an der Empörung Theil genommen hatte und da sich Alles auf die mitten in der Stadt gelegene Burg flüchtete, suchte er dieselbe in Brand zu stecken, wurde aber, dabei selbst Hand anlegend, durch Weibeshand von einem grossen Steine getroffen, so dass ihm „der Schädel zerbrach.“ Doch weil er selbst noch in der Minute des Todes durch ein Weib zu sterben für eine Schmach hielt, erlitt er auf seine Bitte von seinem Diener erst noch den letzten Todesstoss.

Abi sindokan, der persische Name der Lebensquelle. Sie soll der Sage nach im Reiche der Finsterniss in einer rauhen Gegend liegen. Alexander unternahm, so erzählt die muhammedanische Tradition, einen Zug zu derselben, um aus ihr ewige Jugend und Unsterblichkeit zu trinken, musste aber, ohne sie gefunden zu haben, nach vielen Abenteuern wieder umkehren.

Abjia goni (Indische M.), ein Beiname des Brahma, Gebärer der Wolken und des Mondes bezeichnend. Das Nähere siehe unter Brahma.

Abkehlen, einem Gegenstande die scharfen Kanten nehmen, oder denselben an seinem Rande mit mehreren Gliedern versehen; so werden z. B. die Rahmhölzer der grössern Zierlichkeit wegen abgekehlt. (S. Art. Kehle und Glied.)

Abklatsch und abklatschen. — Man versteht unter Abklatsch die vertiefte Copie eines erhabenen Gegenstandes (eines Formschnittes etc.). Man druckt diesen letztern in einem plastischen Stoffe ab, damit man hierauf mit Hülfe dieser Form durch Abguss eine dem Originale völlig entsprechende erhabene Copie bekomme. — Das Abklatschen oder Clichirverfahren ist eine um 1760 in Leipzig gemachte Erfindung des Formschneiders Solzam, wodurch die Vervielfältigung von Stöckchen und Holzschnitten ermöglicht ward. Darnach tauchte man nun die Holzschnitte in geschmolzenes, aber soeben vom Flüssigen ins Compacte übergehendes Blei (zur Vermeidung der Blasenwerfung ward es in ein scharfgetrocknetes Pappkästchen gegossen) oder man schlug die Holzschnitte mittels einer Maschine in solches Blei, worauf letzteres einen siegelartigen Abdruck ergab. Man bestreute dann die also entstandne Matrize fein mit Kalk, Blutstein, pulverisirtem Mastix (der überdies zum leichtern Fluss dem Metalle zugemischt ward) und ähnlichen Mitteln oder schwärzte sie mit Lampenruss, wohinein man wieder Schriftzeug oder eine ähnliche Mischung goss, was befestigt auf Holzklötzchen abgedrückt ward und so den Holzschnitt vervielfältigte. Doch blieb der Abklatsch mehrentheils unvollkommen und die Methode hatte nur das grössere Gute zur Folge, dass sie Didot die Stereotypie erfinden lehrte, worauf dieser aber auch des Abklatschverfahrens für die Schrift durch die bessere stanhopische Manier antiquirt hat.

Abkohlen, ein Verfahren bei den Zimmerleuten, um Linien auf Holz anzugeben. Eine Schnur wird mit Kohlen bestrichen, an beiden Enden angezogen, an die Enden der zu bestimmenden Linien angehalten und in der Mitte etwas gehoben, durch das Herabfallen aber die Linie bestimmt. Auch wird eine solche Schnur mit Kreide bestrichen, und das genannte Verfahren durch Abkreiden bezeichnet.

Ablakit, eine Stadt in der russischen Provinz Orel, merkwürdig wegen eines Götzentempels des Fürsten Ablai und wegen vieler tartarischer, die Mythologie der Tartaren und Mongolen näher beleuchtender Inschriften, die man in demselben fand.

Ablang, längliches, rechtwinkliges Viereck, corruptirter Ausdruck für das lateinische *oblongum*.

Ablastebogen wird der Bogen genannt, welcher über einen andern, gewöhnlich über einen flachen Bogen geschlagen wird, um dem untern den Druck der Last zu entnehmen. Solche Constructionen werden häufig bei Anwendung der Backsteine zu Gebäuden gebraucht, vorzüglich wenn diese dann einen Anwurf erhalten, und erlauben auch, dass man selbst grosse Oeffnungen, z. B. Thüren und Thorwege, mit einem scheidrechten Bogen schliessen kann, und hierdurch wird das Durchführen eines Systems als das der horizontalen Eindeckung aller Oeffnungen möglich.

Ablauf, der ausgebogene Theil einer Linie oder einer Fläche, um sie mit den darüber befindlichen Gliedern zu verbinden. Gewöhnlich bildet der Ablauf eine einwärts gekehrte Viertel-Kreislinie. Der Säulenschaft hat an seinem oberen Theile, wo er mit dem Kapitäl verbunden ist, einen Ablauf, der noch zum Schaft gehört und kein Glied des Kapitäls ist, und bildet gleichsam den Uebergang von dem geringern zum grössern Umfang der Säule (s. Seite 5 d). **Anlauf** hingegen verbindet ein vorspringendes unteres Glied mit dem darüber befindlichen kleinen, und bildet so den Uebergang vom grössern zum geringern Umfange der Säule. Der Anlauf verbindet also die Base mit dem Schaft der Säule. Die Ausladung des Ablaufs bei der dorischen Säulenordnung, gemessen von der Mitte der Sehne einer Cannelirung, ist anzunehmen bei Säulen von 4 Durchmesser Höhe der Säule, auf $\frac{1}{7}$ des obern Durchmessers. Das kehlenartige Profil des Ablaufs wird vornehmlich auf zweierlei Arten geformt, und zwar erstens viertelkreisförmig, oder zweitens nach einer weniger starken Einbiegung. Die viertelkreisförmige Einbiegung wirft einen starken Schatten, und sondert die Säule von dem Kapitäl auf eine sehr bestimmte Weise ab, dagegen giebt die sanftere Schwingung auch einen zarteren Uebergang von Säule zu Kapitäl, und verbindet so diese Theile mehr mit einander. — Die Säulen der ionischen Ordnung sind durchgehends mit einer Base (s. d. Art.) versehen, so dass hier der Schaft oben und unten mit einem Ablauf versehen ist; der untere wird, wie schon gesagt, mit dem Namen Anlauf (s. d. Art.) bezeichnet. Der Anlauf am Fuss des Säulenstammes hat eine grössere Ausladung als der Ablauf unter dem Kapitäl (s. d. Art.). Die Sehne der Ablaufsausladung auf beiden Seiten des Säulenschaftes verhält sich bei 8 Durchmessern zur Säulenhöhe zum untern Durchmesser wie 1 : 8, bei 10 Durchmessern wie 1 : 16. Die Grösse der Ausladung des Ablaufs unter dem Kapitäl wird in Verhältniss zu stellen sein mit der Höhe des Stabes und Riemenchens (s. d. Art.), die den Fuss des Kapitäls bilden. Das Verhältniss der Ausladung zur angegebenen Höhe ist alsdann bei 8 Säulendurchmessern wie 14 : 10, bei 10 Durchmessern wie 7 : 10. Ist das ionische Kapitäl mit einem Halse versehen, so werden die Glieder, die den Hals vom Stamme trennen, an ihrer untern Kante ebenfalls durch einen Ablauf mit dem Schaft verbunden. Die Ausladung dieses Ablaufes ist dann ebenso, wie diese dem Stabe und Riemenchen eigen zu sein pflegt. Das Profil des Ablaufes ist häufig nach einem Viertelkreise gegeben, bei den Griechen aber herrscht der Ellipsenbogen in den Profilen vor. Der Säulenstamm der korinthischen Säulenordnung hat an seinen beiden Enden einen Ablauf, da die Base dieser Ordnung nicht fehlen soll. Die Ausladung des Ablaufs an der Base des Schaftes ist auch bei dieser Ordnung grösser als an der Oberkante des Säulenstammes, und zwar beträgt sie so viel, als die obere Ausladung des Ablaufs, mit Einschluss der Ausladung der zunächst darüber gelegenen Saumglieder. Die Form, so wie die Ausladung an der Oberkante des Säulenstammes ist abhängig von der Form und Grösse der Saumglieder, die auch bei dieser Ordnung aus einem Stabe mit darunter liegendem Riemen bestehen. Die Ausladung aller dieser Theile beträgt auf beiden Seiten des Säulenstammes angenommen im Verhältniss zum obern Durchmesser bei 9 Durchmessern, zur Höhe der Säule 1 : 5, bei 10½ Durchmessern 1 : 10. Hinsichtlich des Profils des Ablaufs ist dieses eben so, wie es bei dem Ablauf der ionischen Säule angegeben wurde. Die Formen dieser Theile sind durch die Zeichnungen bei den ionischen und korinthischen Kapitäl (s. d. Art.) mehr verdeutlicht.

Ablothen, mit dem Loth (s. d. Art.) untersuchen, ob ein Gegenstand, z. B. eine Mauer, lothrecht angefertigt ist.

Abmalen, das Bild eines Gegenstandes in seinen eigenthümlichen Farben entwickeln. Durch die Farbengebung ist es unterschieden von Abzeichnen (s. d.). Die verschiedenen Arten desselben s. u. Malerei, Oelmalerei u. s. w.

Abmatten, bei Metallarbeiten die Vergoldung unpolirt lassen, matt machen, oder, wenn mit Wasserfarbe vergoldet ist, sie mit einer schwachen Zinnoberfarbe bestreichen.

Abmasseln, Theile eines Gegenstandes durch das Werkzeug, den Meissel, trennen.

Abmessung (Dimension), jede der drei angenommenen Messlinien, als Länge, Breite, Höhe, zur Bestimmung der Ausdehnung einer geometrischen Grösse.

Abmodelln, s. Art. Modell.

Abputzen, mit Wasser eine Mauer vor dem Putzen besprengen, welches geschieht, theils um den Staub zu entfernen, theils um das Anziehen des Mörtels zu erleichtern.

Abzeichnen, in der Malersprache für „abzeichnen“ (s. d. A.) gebraucht. Man versteht auch darunter, eine Malerei von ihrem Grunde nehmen, um sie auf einen andern Ort zu tragen.

Abziehen, Man nimmt Fresken, damit sie dem Verfall oder der Vernichtung durch Feuchtigkeit, von der Mauer ab; auch rettet man durch Abnehmen Oelgemälde auf Leinwand und Holz, in die der Wurm gekommen, indem man verschiedner Weise

durch ein Bindemittel die Bildfläche auf eine andre glatte Fläche befestigt, den hintern Stoff des Gemäldes aber auf chemischem oder mechanischem Wege ablöst, um darauf einen neuen Boden oder Rückenlage fest auf die Farbe zu legen und endlich das Bindemittel an der Vorderfläche wieder aufzulösen.

Abnoba, ein bis jetzt nur in zwei Inschriften, die man in neuerer Zeit 1778 und 1784 im Badischen gefunden hat, vorkommender Name der Diana, den sie vom gleichnamigen Gebirge, dem Theile des Schwarzwaldes, trägt, wo die Donau entspringt. Sie scheint daselbst göttliche Verehrung genossen zu haben.

Abnorm, Abnormität heisst, was von der Regel, *ab norma*, abweicht, insofern regelwidrig, unnatürlich, fehlerhaft. Wie das Wort für eine Abweichung von dem gewöhnlichen, organischen Zustand des Körpers gebraucht wird, so auch in geistiger Hinsicht für das, dem gesunden Zustand Widersprechende. In der Kunst heisst abnorm Alles, was von der Regel und dem gesunden Geschmack abweicht, und fällt zusammen mit geschmacklos, caricirt u. dgl.

Abobas (gr. M.), ein Beiname des Adonis bei den Pergäern, von den Flöten, mit denen die Trauergesänge begleitet wurden (syrisch Abuba: die Flöte).

Aboertern, bei den Tischlern das abgehobelte Holz nach bestimmtem Masse absägen.

Abolla hiess eine Art Kriegsmantel aus dickwollenem Zeuge, der den Gegensatz zur Toga abgiebt. Aus den römischen Satirikern Juvenal und Martial kennt man die Abolla als ein spottweise den stolischen Weltweisen zugetheiltes Gewand.

Abondio, Alessandro, der Vater und Sohn, florentinische Künstler aus Buonarroti's Schule, waren ausserordentlich in der Kunst, Porträts und historische Stücke aus gefärbtem Wachs zu bilden. Kaiser Rudolf II. zog sie nach Prag. Nach Rudolf's Hintritt ging der jüngere Abondio 1612 in den Dienst des bayerischen Herzogs Max. Dieser j. A. ist der Bildner des weltberühmten wächsernen Vesperbildes, das im Besitz der Münchner Congregation war. Durch den Grabstichel ward es von Gustav Amling wiedergegeben. Ein liebliches Basrelief von Wachs, eine auf ihrem Bett von Cupido geküsste Venus, wird nach Nagler in einer handschr. Beschreibung der Brackenhofer'schen Kunstkammer zu Strassburg als von einem Anton Abondio (Bildhauer von Ascona am Lago maggiore, der in Mailand gigantische Statuen schuf und Venus und Apollo für Franz I. meisselte) herrührend erwähnt, welche Arbeit aber denn doch Abondio dem j. zu vindiciren sein möchte.

Abor, ein Heiliger der nordischen Mythologie, jedenfalls eine und dieselbe Person mit dem griechischen Abaris (s. d.). Er durchzieht, wie dieser, die Welt, heilt mit seiner Wunderkraft Pest und andere Uebel, weissagt, belehrt.

Abputz heisst der Mörtelüberzug einer aus Ziegel- oder Kalksteinen bestehenden Wand oder gerohrten Decke. Das Berappen der Wände bildet auch einen Abputz derselben; in den Bauanschlügen und Contracten muss aber immer besonders angezeigt werden, welche Wände einen Abputz erhalten, und welche blos berappt werden sollen, da zwischen den beiden Arten des Putzes ein wesentlicher Unterschied der Kosten stattfindet (s. Art. Berappen).

Abputzen, das Verfahren, eine gemauerte Wand oder eine gerohrte Decke mit einem Mörtelüberzug zu versehen. Damit nun der Putz an der Mauer besser hafte, lässt man die Fugen zwischen den Steinen an der Aussenseite offen, so dass der Mörtel, mit welchem diese verbunden sind, um $\frac{1}{4}$ Zoll hinter der Aussenseite zurückspringe. Die Mauern werden nun vor dem Anwurf des Putzes abgenässt (s. d. Art.). Hiernach fertigen die Maurer an der zu putzenden Wand durch Anwurf Streifen an, die 6 bis 8 Zoll breit werden, 3 bis 4 Fuss auseinanderstehen und 4 bis 6 Fuss senkrecht hinunter gehen. Diese Streifen, Lehren genannt, geben dem Maurer die Gewissheit, dass die Mauer einen gleich starken Anwurf erhalte; zu gleicher Zeit dienen sie zum Auflegen der Bretter, welche von einem Streifen zum andern reichen, und durch welche der Anwurf vorläufig abgeglichen wird. Der Mörtel muss mit einiger Kraft gegen die Mauerfläche geworfen werden, damit er in die Fugen der Steine eindringe, wo er nach dem Erhärten in den Steinen gleichsam verankert ist. Zu diesem Anwerfen des Mörtels, welches so oft wiederholt werden muss, bis der angetragene Mörtel sich überall von gleicher Dicke und Festigkeit zeigt, gehören kräftige Arbeiter. Wenn der Anwurf etwas angezogen hat, d. h. wenn das im Mörtel enthaltene Wasser etwas verdunstet ist, so wird die Fläche desselben mit dem Reibebrette (s. d. Art.) völlig glatt gerieben. Dieses Reiben muss gleichförmig und nicht mit zu grosser Heftigkeit geschehen, weil sonst der Anwurf sich erhitzt und Risse bekommt. Ein guter Anwurf ist der Cement (s. d. A.); wird Mörtel aber zum Putzen gebraucht, so muss er aus Kalk und reinem, scharfem Flusssande bestehen. Der Mörtel darf nicht zu fett sein, weil er sonst leicht Risse erhält; man nimmt daher bei fetterem Kalke

wenigstens doppelt so viel Sand als Kalk. Eine Hauptregel für die Dauerhaftigkeit des Putzes ist die, dass er nie zu stark, aber sehr gleichförmig angetragen werde. Abputzen heisst auch das Reinigen von dem Mörtel der alten schon im Mauerwerk gewesenen Steine, so wie endlich auch das letzte Reinigen und Vollenden mancher Arbeiten.

Abradatas, ein König von Susiane, war dem assyrischen Könige beim Kampfe gegen Cyrus verbündet. Nach Eroberung des Assyrierlagers, wobei seine Gemahlin Panthea in Gefangenschaft kam, ward Abradatas durch Letztere bewogen, zu Cyrus überzugehen, weil dieser hochherzig genug keine Antastung ihrer weiblichen Ehre erlaubt hatte. Abradatas machte hernach die Schlacht gegen die Aegypter mit, worin er blieb. Untröstlich über den Fall ihres Gemahls gab sie sich selbst den Tod, welchem Beispiele ihre Leibwächter, die Eunuchen, folgten. Cyrus befahl zum Gedächtniss der tragisch Geendeten ein hohes Grab aufzuwerfen, und liess auf der Spitze des Todtenhügels eine Denksäule setzen, deren syrische Inschrift den König und dessen treue Gemahlin nannte. Unten erhoben sich drei den Sceptuchen gewidmete Säulen, wodurch die wegen ihrer bedeutenden Würde als Leibwächter sceptertragenden Eunuchen für ihre im freiwilligen Tode bewiesene Treue geehrt wurden.

Abraha (arab. M.), Al-Aschram, genannt *Sahib ul fil* (Elephanteninhaber), ein habessinischer Vizekönig von Jemen. Derselbe hatte, der christlichen Religion anhängend, zu Sana, der Hauptstadt des glücklichen Arabiens, eine christliche Kirche errichten lassen, um vielleicht so die Araber dahin zu ziehen und sie dadurch vom Besuch ihres Tempels in Mecca abzulocken. Als nun die Koraischliten (s. d. Art.) bemerkten, dass die Wallfahrten zu der Kaaba abnahmen, sandten sie einen Araber ab, welcher sich bei Nacht in die neue Kirche einschlich und den Altar und die Mauern derselben mit seinem Unflath besudelte.“ Ueber diese schändliche That ergrimmt, entschloss sich Abraha, den Tempel zu Mecca von Grund aus zu zerstören. Er zog aus mit einem bedeutenden Heere und vielen Elephanten, gelangte vor die Stadt, die Meccaner flohen und gaben ihre Stadt preis. Aber siehe, da war der Elephant des Abraha, der das Heer anführte, nicht weiter zu bringen, warf sich zu Boden und weigerte sich, nach Mecca vorzugehen. Zugleich erschien von der Seeküste her ein Reiherschwarm, jeder mit drei glühenden Steinen, im Schnabel mit einem, in den beiden Krallen mit zwei und liessen dieselben, von denen jeder mit dem Namen dessen, der getroffen werden sollte, beschrieben war, auf die Köpfe der Krieger herabfallen, so dass bald, ausser Abraha, der verschont blieb, die ganze Mannschaft getödtet war. Was noch am Leben war, schwemmte eine grosse Wasserfluth hinweg. Abraha soll der Sage nach glücklich seine Heimath erreicht haben, aber bald darauf an einer pestartigen Seuche lebendigen Leibes verfault sein. Einer von dem Heere Abraha's soll die Nachricht von dieser Niederlage an Negus, den König von Abyssinien, gebracht haben, aber verfolgt von einem steinwerfenden Reiher bis an den Thron des Königs daselbst an den Stufen des Throns durch einen Stein erschlagen worden sein.

Abraham, der Stammvater der Juden und Araber, war ein Sohn Thara's und stammte von Sem, dem Sohne Noa's. In Folge göttlichen Geheisses wanderte er aus Ur, seiner chaldäischen Heimath, nach Haran in Mesopotamien und zog von hier aus in das gelobte Kanaan, wo er mit Sara, seinem Weibe, und mit Loth, seines Bruders Sohne, sich fortan Hütten baute. Abraham, der erst in der Gegend von Bethel in Südjuda sein Zelt nahm, begab sich hernach in den Hain Mamre. Sein Bruderssohn Loth war indess nach Sodom weiter gezogen, was zufolge der beständigen Händel zwischen seinen und den Hirten des Abraham geschah; doch musste Abraham, als die Sodomiten und ihr König in feindliche Hand geriethen, der ebenfalls gefangen mitgeführten Lothschen Familie mit seinen Knechten zu Hülfe eilen. Abraham begabte sich, die Feinde zu schlagen und seine Verwandten in Freiheit zu setzen, und nahm keinen Theil an der Beute. Schon hochbejahrt zeugte er mit Sara den Isaak, und ward später, wie die biblische Sage will, von Jehova geprüft, indem er einer göttlichen Heissung zufolge das Opfermesser an seinen Sohn legen sollte, welchen Jehova aber durch Sendung eines Engels im Momente, wo der Vater dem Knecht mit dem Schlachtmesser den Opfertod geben wollte, wieder zurücknahm, wobei dem vor der Stimme des Engels erschrockenen Abraham das Messer aus der zitternden Hand fiel. Die Sage erklärt sich so, dass Abraham erst das gottgefälligste Werk in einem Menschenopfer erblickte und als Opfer kein theuerstes als sein eigenes Kind konnte, von welchem Opfer ihn aber sein Vaterherz noch im äussersten Momente glücklich zurückhielt. Als ihm Sara gestorben, vermählte er sich mit Kethura und starb in einem Alter von 170 Jahren. Man begrub ihn zu Hebron. Mit diesem Erzvater beginnt recht eigentlich das religiös-politische Leben des israelitischen Volks, da er seit ihm in den Bund mit dem zürnenden und eifrigen Gotte getreten war.

Abraham ist der Typus der jüdischen Orthodoxie; er gilt für einen der Weisen und Magiekundigen der Nation. Die Araber, diese einstigen Ismaeliten, nennen ihn noch heut den Freund Gottes und halten ihn für den Erbauer der Kaaba zu Mecca. Abraham, der strenge Bekenner des Einen, aber gestrengen Gottes, war 2040 Jahre vor Chr. geboren. — Ein sehr altes Sculpturbild mit dem Opfer des Abraham, Fragment eines Sarkophags, führt Agincourt in seiner „*Histoire de l'Art par les Monumens etc.*“ auf. Bekannt ist das Gussbasrelief Lorenzo Ghiberti's, wo dem seinen Sohn Isaak segnenden Abraham drei Engel im Thale von Mamre erscheinen; es ist eins der 10 Basreliefs der bronzenen Hauptthür des Battisterio von Florenz. Aringhi's „*Roma subterranea*“ führt die Malerei eines *Monumentum arcuatum* des Friedhofs von St. Marcellin und Peter an der *Via Labicana* auf, wo Abraham im Begriffe seinen Sohn zu opfern dargestellt ist. Unter den Miniaturmalereien eines griechischen Bibelmanuscripts aus dem 14. Jahrhundert findet sich die Darstellung Abrahams, wie er zu Gott für die Gerechten betet, die sich in der Stadt Sodom befinden könnten. Eine Composition von Lukas von Leyden zeigt die von Abraham verstossene Hagar. (Agincourt, pl. des pict. 164, 10.)

Abram, Jakob (geb. 1723 in Strelitz, gest. 1800 in Berlin), war ein halbes Jahrhundert lang preussischer Münzgraveur und ist durch seine ausgezeichneten Schaumünzen namhaft, worunter die Medaillen auf den grossen Fritz im siebenjährigen Kriege gehören. Abram dankte Alles seinem Genus, und da er selbst nicht zu zeichnen und modelliren verstand, so blieb ihm sein richtiger Geschmack als einziger Leiter.

Abramson, Abraham, auch Abrahamson geschrieben, war Jakob Abram's Sohn und ward zu Potsdam 1754 geboren. Er bildete sich vorzüglich auf Reisen für den Kunstzweig seines Vaters aus, und ward in den neunziger Jahren des vor. Jahrh. königl. preussischer Medailleur. Grossen Ruf erwarb ihm eine Reihe von Denkmünzen auf gelehrte Notabilitäten seiner Epoche. Wir nennen die Münzen auf Euler, Bernoulli, Lessing, Mendelsohn, Kant, Wieland und Weisse, auf den Schädelpropheten Gall etc. etc. Uebrigens sind seine Schaumünzen auf den Teschner Frieden, auf den in der Oder ertrunkenen Herzog Leopold von Braunschweig, auf den Herrschercongress zu Tilsit, auf den Tod der Königin Louise etc. nicht minder durch ihre sinnige Anordnung und geschmackreiche Ausführung für jene Zeit von Bedeutung. Die Louisenmedaille war seine letzte namhafte, münzmeisterliche Arbeit; er starb 1811.

Abrasion, s. Art. Radiren.

Abraum, in der Landbaukunst der Schutt (oder Erde), welcher von der Stelle weggeschafft wird, wo man ein Gebäude errichten soll.

Abraxas (Abrasax), so hiess das vom Gnostiker Basilides und seiner Secte im 2. Jahrh. nach Christus unter Trajan und Hadrian angenommene, pantheistisch gedachte Urwesen, aus welchem nach seiner Lehre die fünf Urkräfte, Geist, Wort, Macht, Vorsehung, Weisheit hervorgingen, dessen symbolische Figur und Name sich auf den vielen noch jetzt erhaltenen Abraxas-Gemmen findet. Die Abraxassteine sind also Denkmäler einer pantheistischen Religion und gehören einer Zeit an, wo der Glaube des Alterthums aus seinen Schranken heraustritt und alle gesunde Form verliert, wie in den Pantheen, wo durch den Begriff der Weltherrscherin Fortuna alle andern Götter in den Hintergrund gedrängt werden. Die Ableitung des Namens ist verschieden; Einige erklären ihn aus dem ägyptischen *Abracsax*, d. h. das verehrungswürdige Wort. Andere halten ihn für eine blosser Zusammensetzung von Buchstaben als Zahlzeichen, aus deren Addition sich die Zahl 365 ergibt; letztere Erklärung hat um so grössere Wahrscheinlichkeit, als sich statt des Wortes Abraxas auch die gleichbedeutenden Zeichen $\tau \xi \epsilon$ und der Name Mithras findet, der ebenfalls jene Zahl in sich schliesst. Mithras ist der Sonnengott, so auch Abraxas, von dem 365 Vollkommenheiten oder niedere Götter ausgehen. Eine hübsche akrostichische Erklärung, welche die einzelnen Buchstaben als Anfänge zu vervollständigender Worte macht, giebt folgenden Sinn: Vater, Sohn, Geist, der Menschen Heil vom Kreuze. Das Bild des Abraxas findet sich auf Gemmen und Ringen: ein menschlicher Rumpf mit einem Hahnenkopf, Schlangenfüssen und menschlichen Armen; die rechte Hand hält eine Peitsche, die linke einen Kranz, oft mit der Inschrift $\text{I} \Lambda \Omega$ oder Abraxas. Der menschliche Rumpf soll das ewige Urwesen andeuten, der Kreis stellt die Weisheit vor, der Hahnenkopf die Vorsehung, die beiden Schlangenfüsse den Geist und das Wort, die Peitsche ist das Symbol der Macht, offenbar eine Vermischung ägyptischer und syrischer Vorstellungen mit griechischen und christlichen. Wie man überhaupt im Alterthum gewissen Steinen eine magische Wirkung beimass, so vorzüglich diesen Abraxas-Gemmen und Ringen, denen indess hier vorzugsweise die geheimnissvolle Inschrift und bildliche Darstellung ihre Bedeutsamkeit gab. Man trug sie als Talisman und Amulet und glaubte durch den heiligen Namen

lao oder den noch mehr mystischen Abraxas vor vielen Gefahren sich gesichert. Die mystischen Zeichen fanden später auch bei andern Secten Eingang, und wurden oft noch durch die abnormsten und phantastischsten Zusätze vermehrt; so heissen denn im weitern Sinne des Wortes Abraxen alle diejenigen geschnittenen Steine, auf denen abenteuerliche Verbindungen von Thieren oder Pflanzen und Menschengestalten vorkommen. Solche, den eigentlichen Abraxen mehr oder weniger nahe kommende, aber mit den Vorstellungen anderer Gottheiten (Priap, Anubis) oder Dämonen schon gemischte Figuren nennt Bellermann Abraxoiden; die hingegen, welche mit christlichen Ideen gar nichts gemein haben und blos den Helden angehören: Abraxasten. Von allen diesen Arten findet sich in den Münzcabinetten eine grosse Menge, von denen jedoch viele der Gewinnsucht und Betrügerei ihre Entstehung verdanken. Vergl. über die Abraxas-Gemmen drei Programme von Bellermann, Berlin 1820. Dorow im Kunstblatt 1824. Nr. 105.

Abreiben, in der Malerei, die feinem Farben auf dem Reibstein mit dem Läufer zerreiben (s. Art. Farbenreiben). In der Baukunst: den Farbenanstrich einer Mauer hinwegnehmen. Dieses ist da vorzüglich nothwendig, wo Wände mit Papier oder Tapeten bekleidet werden sollen, weil die Tapete sich sonst mit der Farbe verbindet, und sich so leicht ablösen würde. Das Abreiben findet auch statt, wenn ein neuer Anstrich von Leimfarbe auf eine Wand kommen soll, die schon öfters mit einem wiederholten alten Anstrich versehen war, und hierdurch wird das Abblättern der Farben verhütet. Zum Abreiben werden kleine eiserne Kratzen, die mit einem hölzernen Stiele versehen sind, angewendet. Der Arbeiter stösst nun mit diesem Werkzeuge von unten nach oben, um so mehr Kraft anwenden zu können, indem er dies parallel mit der Wand hält; der Staub, der hierdurch entsteht, wird aber für den Arbeiter nachtheilig, man zieht es daher vor, die Wände mit nassen Bürsten abzuwaschen. Sitzt die Farbe auf einer Wand nicht gar zu fest, so kann man sie mit einem Sandsteine abreiben, wodurch man auch noch eine gleichförmige Oberfläche erhält.

Abreise, die, eines römischen Kaisers zum Kriegsheere. Man stellt ihn auf einem Pferde vor, in voller Rüstung, mit einem Scepter oder Pfeil in der Hand. Auch erhält er von der Stadt Rom zuweilen Palmen, oder eine Siegesgöttin, als Symbol des glücklichen Ausgangs des Kampfs.

Abreißen, der gewaltsame Abbruch eines Gebäudes, als Gegensatz von Abtragen; oft wird dieses mit jenem verwechselt. Abreißen, einen Riss machen (s. d. Art.) oder eine Linie vorzeichnen.

Abretia, eine Nymphe, die einer Landschaft des nördlichen Mysiens den Namen Abrettene gegeben haben soll.

Abrettenus, ein Beiname Jupiters von der Landschaft Abrettene (s. Abretia) in Mysien, wo man denselben eifrig verehrte.

Abrichten, einen Gegenstand eben machen, an ihm eine Fläche bilden. Ist ein Gegenstand gut abgerichtet, so muss ein gerades Lineal oder Richtscheit (s. diese Art.) nach allen Richtungen in allen seinen Punkten die Fläche berühren.

Abriss, die kurze Darstellung der Hauptmomente einer Wissenschaft oder Kunst, im Bild oder Wort, so dass nur ein Ueberblick über das ganze Bereich derselben bezweckt wird. Abriss in künstlerischer Beziehung ist das Zurückführen eines schon ausgeführten Werkes der bildenden Kunst auf einen ersten Entwurf, also die bildliche Darstellung eines Gegenstandes sowohl im kleinen als in dem wirklich ausgeführten Massstabe, im Gegensatze zu dem Riss, dem ersten Entwurf des Künstlers zu einem erst auszuführenden Werke bildender Kunst, welcher die Form, Anordnung, Verhältnisse nur in Linien gezeichnet enthält. — Abriss nach dem Zuge ist ein Abriss, der aus blossen Linien ohne Schatten besteht.

Abrohren, als Gegensatz von Berohren, ist bei den Maurern das Hinwegnehmen des Bohrs von einer Bretterwand oder einer Decke, womit sie beschlagen wurde, damit der Raik oder Gyps haften. (S. Art. Berohren.)

Abron (gr. M.), Vater des Melissus (s. d. A.), Grossvater des Aktäon (s. d. A.).

Abruesten, das Gerüst, welches zur Errichtung eines Bauwerkes nothwendig war, nach dessen Vollendung hinwegnehmen. (S. Art. Gerüst.)

Abunden, einen Gegenstand an seinen Ecken mit einer Rundung versehen. Dies geschieht an Möbeln, Häusern, Oefen u. s. w., wodurch jedoch solche Werke ihre bestimmte Form und Begrenzung verlieren; auch treten die Profile der Gesimse nicht so scharf hervor, und ein so behandelter Gegenstand wirkt in den meisten Fällen nicht so vortheilhaft auf das Auge, als ein durch Ecken bestimmt begrenzter.

Absalom, gewöhnlich Absalom genannt, der dritte Sohn Davids. Er liess seinen Bruder Amnon, der zum Thronfolger ernannt war, meuchlings umbringen, wie die Bibel berichtet, weil er seine Schwester Thamar auf eine hinterlistige Weise ge-

schwächt hatte; jedoch scheint der ganze Charakter Absalons, dessen Grundzug rücksichtslose Herrschsucht war, darauf hinzudeuten, dass er den Mord nicht aus Rache, sondern um seinen Bruder, der seinen eigennützigen Plänen im Wege war, aus dem Wege zu räumen, vollstrecken liess. Nach verübtem Morde floh er zu seinem mütterlichen Grossvater, dem Könige Talmal von Geschur in Syrien, woselbst er volle drei Jahre blieb, bis endlich König David, durch Joab bewogen, ihm die Erlaubniss zur Rückkehr gab. Durch die grösste Popularität wusste er sich nun die Liebe des Volks zu gewinnen, und nachdem er sich der Herzen versichert hatte, wagte er sogar von Hebron aus einen Aufstand gegen seinen Vater, dem seine Unterthanen durch die Liebedienerel Absalons so entfremdet geworden waren, dass er nur mit wenigen Getreuen Jerusalem verlassen und sich nach Machanaim begeben musste. Absalon, dessen einziges Ziel der Thron seines Vaters war, benutzte auch sogleich die Gelegenheit, nahm Jerusalem ein, und beschloß den Harem seines Vaters, um so seine Ansprüche auf den Thron noch zu befestigen. Hierauf zog er gegen seinen Vater aus, es kam zur Schlacht im Walde Ephraim, Absalon musste fliehen, und verlor auf der Flucht sein Leben, indem er unter einer Terebinthe durchreitend mit seinen Haaren in den Zweigen hängen blieb, und von Joab wider den Willen des Königs erstochen ward. David, überwältigt von Schmerzen über den Tod seines Sohnes, in welchem er, alle politischen Rücksichten vergessend, auf eine edle und mit dem Benehmen des lieblosen Sohnes contrastirende, väterliche Weise immer nicht den Empörer, sondern nur den Sohn finden wollte, rief da die berühmten Worte aus: „Mein Sohn Absalom! mein Sohn, mein Sohn Absalom! Wollte Gott, ich müsste für dich sterben! O Absalom, mein Sohn, mein Sohn!“ — Absalon war durch seine körperliche Schönheit und vorzüglich durch seine langen Haare unter den Juden berühmt. Von den letzteren heisst es in der Bibel: „Und wenn man sein Haupt schor, so wog sein Haupthaar zweihundert Seckel.“

Absatz. So viel wie Unterbrechung, Vorsprung. So werden die Ruheplätze, Pedeste (s. d. Art.) einer Treppe Absätze genannt. Eben so werden jene Stellen, wo eine Ebene aufhört, und höher oder tiefer, weiter vor oder zurück eine andere beginnt, durch Absatz bezeichnet. Bei Fundamentmauern, die oben schwächer als unten sind, werden diese in Absätzen aufgeführt, und zwar in der Art, dass, wenn diese z. B. unten 4 Fuss breit sind, in einer Höhe nur 3 Fuss Stärke hierzu genommen wird, wo dann auf jeder Seite ein $\frac{1}{2}$ Fuss starker Absatz entsteht. Damit das Wasser, was von oben in das Erdreich dringt, sich nicht so leicht in das Mauerwerk hineinzieht, so schrägt man die Ecken der Steine ab. Dieses Verfahren ist besser, als wenn man die Mauern mit einer Dossirung (s. d. Art.) versieht, wobei jeder Stein behauen werden müsste. — In der Gartenkunst bezeichnet man mit dem Worte Absatz ein eingefasstes Blumenbeet längs den Gängen und Wänden.

Abschachteln, mit Schachtelhalm (s. d. A.) glatt abreiben, bei Holzarbeiten, namentlich bei runden oder gebogenen Theilen.

Abschaelen, das zum Rohren nothwendige Rohr von seiner Schale trennen, was nicht versäumt werden darf, weil der Putz sich an der Schale nicht halten kann, da dieser sich leicht ablöst.

Abschaerfen, bei vielen Handwerkern so viel als anschärfen, scharf machen, auch schräg machen. So werden oft die Kanten der Bretter abgeschärft, damit sie sich besser überdecken.

Abschatten, im Schattenriss darstellen (s. d. Art.).

Abschauern, einen Raum von einem andern durch eine Scheidewand trennen. Gewöhnlich besteht diese Scheidewand aus einer Bretterwand, wenn dieser Ausdruck gebraucht wird.

Abschoren, gleichbedeutend mit Abschauern und Scheren (s. d. Art.).

Abscheulich heisst alles, was in uns das Gefühl des Widerwillens erregt und uns veranlasst, den Gegenstand so weit als möglich von uns zu entfernen, also das in einem hohen Grade Widrige. Man unterscheidet das physisch Abscheuliche von dem moralisch Abscheulichen. Das physisch Abscheuliche finden wir in allem Missgestalteten, Unzweckmässigen, in ekelhaften Zerfleischungen u. s. w., kurz in Allem, was auf unser Nervensystem eine verletzende, abstossende Wirkung ausübt, und zwar zum Unterschiede von dem physisch Schrecklichen und Grausenerregenden, welches unsern Selbsterhaltungstrieb verletzt, in den Dingen, die gegen unsern Trieb nach physischem Wohlbefinden verstossen, die daher unser ganzes Wesen anzunehmen sich weigert. So werden wir daher auch ein dreifaches physisch Abscheuliches zu unterscheiden haben: das Abscheuliche für Geruch und Geschmack, d. i. das Ekelhafte, ferner das Abscheuliche für Gesicht und Gefühl, d. i. das Hässliche in den Formen, zuletzt das Abscheuliche für das Ohr, d. i. das Widrige. Das moralisch

Abscheuliche bezieht sich lediglich auf das freie, seiner Handlungen mächtige Geschöpf der Erde, auf den Menschen und man versteht darunter das Recht- und Pflichtwidrige, welches, an das Unnatürliche grenzend, nicht unsre Missbilligung, nicht unsern Unwillen, nein, unsern Widerwillen erregt; kurz das moralisch Hässliche. So muss Wollust, Rachsucht, Geiz u. s. w., bis zu dem Grade getrieben, wo das menschliche Herz gegen alle höhere Eingebung verhärtet und nur der hässlichen Erde angehört, das Gefühl des Abscheus rege machen.

Abschied, — Trennung, gewährt dem Künstler manches Motiv zu ergreifenden, rührenden Darstellungen, und sind dieselben oft benutzt worden. In dem verschiedenen Ausdruck der Rührung, den der Moment des Abschiedes in den dargestellten Personen nach Massgabe ihrer Theilnahme an dem Abscheidenden, oder ihres Naturreis erzeugt, hat der Künstler einen weiten Spielraum für Charaktermalerei. Der Abschied des Tobias vom väterlichen Hause ist ein sehr häufig behandelter Gegenstand. In der an Monumenten oft wiederkehrenden Darstellung des Abschiedes eines alten Mannes von einem Jünglinge ist zugleich eine zarte Andeutung des Todes enthalten.

Abschliessen, 1) das Verschiessen, Anderswerden der Farben; 2) das Herabrollen eines Gegenstandes von einer schiefen Fläche.

Abschildern verhält sich zu Schildern ungefähr wie Abmalen zu Malen; während Schildern das Darstellen überhaupt bezeichnet, deutet Abschildern ein engeres Anschliessen an das Vorbild, ein treueres Wiedergeben desselben an. Doch sind die Ausdrücke Abschildern wie Schildern aus der neuen Terminologie der bildenden Kunst fast verschwunden; nur das Wort Schildern hat sich für Gemälde auch jetzt noch hin und wieder erhalten (s. d. Art.).

Abschlagen, in der Münzkunst eine Münze so prägen, dass das Gepräge auf der einen Seite rechts, auf der andern links sich darstellt.

Abschlichten, bei den Tischlern und manchen andern Handwerkern jede auch die kleinste Erhöhung oder Unebenheit mit dem Hobel, Ziehklinge, Schachtelhalm oder Bimsstein, also durch Hobeln, Schaben oder Schleifen hinwegnehmen.

Abschliessen, 1) so viel wie begrenzen; z. B. die Façade eines Gebäudes durch das Hauptgesims abschliessen, so viel wie es hierdurch begrenzen, eine Form von ihren Umgebungen trennen. 2) Einen Baucontract abschliessen heisst durch Unterschreiben der Betheiligten ihn gültig machen.

Abschluss, s. Art. Abschliessen.

Abschnitt, ein an dem Fries der toskanischen Ordnung hervorstehendes grosses Glied, welches, wie die Schlitzte der dorischen Ordnung, den Kopf eines senkrecht geschnittenen Balkens des obersten Bodens vorstellt. Den Alten sind sie unbekannt, erst Scamozzi machte davon Gebrauch und zwar brachte er über jeder Säule einen an. Man begreift seinen Grund dazu nicht. Denn wesshalb eine schon so kahle Ordnung noch kahler machen und ihr ein noch magereres Ansehen geben, was hierdurch offenbar geschah? Geschmackvoller wandte sie Goldmann an. Er brachte sie nämlich durch den ganzen Fries an und unterwarf sie den Regeln des dorischen Schlitzes.

Abschnittlinie oder **Abschneidlinie** ist die Linie, in welcher gedruckte Bögen aneinander geschnitten werden sollen. Sind z. B. auf einem Steine zwei von einander zu trennende Blätter oder Zeichnungen gravirt oder gezeichnet, so werden auf dem Steine die Punkte angegeben, wo die Abschneidung stattfinden soll. Diese drücken sich nun auf dem Papier ab, und der Buchbinder hat nicht nöthig, die Mitte des Zwischenraums zwischen der Zeichnung jedesmal zu suchen. Die Abschnittlinie zeigt dem Buchbinder im vom Buchdrucker gedruckten Bogen, wo und wie er auf einem Bogen zusammen gedruckte oder angedruckte Theile, als halbe Bogen, Blätter u. s. w. abschneiden soll, um solche gehörigen Orts einzubinden.

Abschnüren, das Verfahren bei den Zimmerleuten, wo sie mit einer mit Kreide oder Kohle bestrichenen Schnur die Linie bezeichnen, wie z. B. ein langes Brett durchgesägt, wie weit ein Balken behauen werden soll u. s. w. Zwei Arbeiter halten hierbei die Schnur an den Endpunkten der zu beschreibenden Linien, nachdem sie die Schnur fest angezogen haben, recht fest. Bei einer nicht zu langen Schnur hebt einer der beiden Arbeiter, bei einer längern ein dritter die Schnur in der Mitte einige Zoll in die Höhe, und lässt sie alsdann schnell loss, wodurch sich der an der Schnur hängende Farbestoff dem Gegenstande in der Richtung der Schnur mittheilt.

Abschrecken, glühende Körper mit Wasser benässen.

Abschroten, das erste Hinwegnehmen einzelner Stücke oder Theile von einem Gegenstande, um ihm später eine bestimmte Form zu geben. So werden Stücke Stein, Holz oder Eisen mit dem Meissel oder Hammer abgeschrotet, bevor man zu ihrer feinem Bearbeitung schreitet. Abschroten heisst auch ein Stück Holz mit der Schrotsäge absägen.

Abschuss, jede schief hinablaufende Ebene, besonders zum Ableiten von Flüssigkeiten aller Art.

Abschüssig, so viel als eine sehr schräg ablaufende Fläche bildend. Man sagt z. B.: die Dachfläche eines altdeutschen Daches sei abschüssig, um dadurch anzuzeigen, dass die schräge Richtung bedeutender ist, als bei gewöhnlichen Dächern.

Abschwarten, von einem Baumstamme, der zu Bauholz gebraucht werden soll, das erste und letzte Schwartbrett oder die sogenannte Schwarte herunter schneiden.

Abschweifen, bei den Arbeiten des Tischlers und der Zimmerleute mit der Schweifsäge (s. d. Art.) einen Gegenstand krumm ausschneiden.

Abschwenken, mit einem Taue, Schwenkleine genannt (s. d. Art.), einen Balken, Stein oder sonstigen Gegenstand von der Richtung ablenken, welche er nicht nehmen soll.

Abscisse, in der Mathematik, Abschnitt, besonders einer Linie.

Abschen, so viel als Visiren (s. d. A.).

Abseite. Im Allgemeinen der Seitengang neben einem Hauptgewölbe. Oft versteht man darunter ein Nebengebäude, einen Flügel an einem Hauptbaue. Abseiten sind aber vorzüglich diejenigen Theile einer Kirche, die zu den Seiten des Haupttheils liegen, und sind gewöhnlich von demselben durch einen Pfeiler oder eine Säulenreihe getrennt. Eine Kirche, die zu beiden Seiten des Hauptschiffes Abseiten hat, wird dreischiffig, und die, welche zu jeder Seite zwei Abseiten hat, fünfschiffig genannt. In protestantischen Kirchen wird gewöhnlich die Höhe der Abseiten (auch Seitenschiff, Seitennavenen genannt) in zwei Theile getheilt, wodurch dann die Emporkirchen und Chöre (s. d. Art.) gebildet werden, die zur Aufnahme einer grössern Anzahl von Kirchenbesuchern dienen. Nach einem Gesetz in Preussen soll jede Etage ihre Fenster erhalten, und nicht wie früher, die Anordnung getroffen sein, dass Emporen durch grosse Fenster durchschnitten waren. In katholischen Kirchen werden in den Seitenschiffen die Nebenaltäre aufgestellt, und haben oft eine geringere Höhe als das Hauptschiff. Ueber das Breitenverhältniss der Abseiten zum Hauptschiff, s. die Art. Hauptschiff, Schiff und Kirche.

Absetzen der Mauern findet da statt, wo der obere Theil einer Mauer minder stark ist, als ein darunter befindlicher. Bei Fundamentmauern können diese auf beiden Seiten Absätze erhalten; die Front- und Hinterwände der Gebäude erhalten aber Absätze nach dem Innern des Gebäudes zu, damit die äussere Seite der Frontwand sich als eine Fläche zeige. Das Absetzen dieser Mauern geschieht da, wo die Etagenbalken aufliegen, und zwar da, um diesen möglich viel Auflagefläche zu geben. Die Stärke der Absätze der Mauer beträgt gewöhnlich einen halben Stein, so dass bei Etagen von 3 bis 4 Geschoss das oberste eine und einen halben Stein starke Front- und Hinterwand erhält, das zweite oder dritte Geschoss zwei Stein stark ist u. s. w. Doch richtet sich die Stärke der Mauern nach der Belastung, welche ein Gebäude erleiden soll, sowie danach, ob ein Gebäude grössere oder kleinere Räume erhält; denn bei kleinen Räumen ist die Last der Balken auf mehrere Mauern vertheilt, und drückt nicht so sehr auf die Front- und Hinterwand, als wenn das Gebäude lauter grosse Säle erhält. Sind die Räume im Innern überwölbt, so richtet sich die Stärke der Mauern hiernach, indem sie hier die Widerlager (s. d. A.) bilden. Das Absetzen der Mauern findet hier erst nach der Hintermauerung (s. d. A.) der Gewölbe (s. d. A.) statt.

Absons (römische M.), Sohn des Tartarus (Unterwelt, s. d. Art.) und der Gea (Erde, s. d. Art.), einer der Giganten, die den Himmel stürmten. S. Giganten.

Absicht ist der freiwillige Bestimmungsgrund, ein Etwas wirklich zu machen. Sind nun Werke der schönen Kunst absichtliche oder unabsichtliche, d. h. also durch einen freiwilligen Bestimmungsgrund oder durch den Zwang der Nothwendigkeit hervorgerufen? Dies ist eine Frage, die von den Philosophen der alten und neuen Zeit zu beantworten gesucht wurde. Die Meinung jedes einzelnen anzuführen, ist hier nicht der Ort, wir begnügen uns die Hauptparteien, die sich in Bezug auf obige Frage gebildet haben, kurz zu charakterisiren. Die eine nennt das Kunstwerk ein absichtliches, da man nur die Hervorbringung durch Freiheit Kunst nennen könne, da ja ein Kunstwerk gedacht sein müsse und das Vermögen zu denken als ein freies angesehen würde. Die andere nennt es ein unabsichtliches, da das schöne Kunstwerk ein Werk des Genies sei und dieses als eine geheime, wunderthätige Kraft gedacht würde, die ohne Bewusstsein und Instinktmässig wirke. Die Geschichte, so fährt die letztere fort, bestärke dies, denn stets wären die grössten Kunstwerke der Theorie vorausgeeilt. Die dritte nennt das Kunstwerk ein absichtliches und unabsichtliches zugleich; absichtlich und bewusst wirke das Technische der Kunst, unabsichtlich und unbewusst das Gemälde und Schöne, und das Technische mit dem Genialen und Schönen mache das Wesen eines schönen Kunstwerks aus. Einen Hauptvertreter hat

die letztere in Schelling gefunden, denn er sagt: „wenn wir in der Einen jener beiden Thätigkeiten, der bewussten nämlich, das suchen müssen, was insgesamt Kunst genannt wird, was aber nur der Eine Theil derselben ist, nämlich dasjenige an ihr, was mit Bewusstsein, Ueberlegung und Reflexion ausgeübt wird, was auch gelehrt und gelernt, durch Ueberlieferung und durch eigene Uebung erreicht werden kann, so werden wir dagegen in dem Bewusstlosen, was in die Kunst mit eingeht, dasjenige suchen müssen, was an ihr nicht gelernt, nicht durch Uebung noch auf andere Art erlangt werden, sondern allein durch freie Gunst der Natur angeboren sein kann.“ Die Meinung der letzten Partei ist jedenfalls die allein richtige.

Absiden, s. Absis.

Absiel, F., wird als Schöpfer einer schönen Marmorstatue der heiligen Jungfrau gerühmt, die man zu Amsterdam in der französischen Kirche findet.

Absis oder **Apsis** bedeutet den Chor, in der kirchlichen Architectur den Theil der Kirche, in dem die Geistlichkeit sass oder der Altar angebracht war. Den Namen hat er von dem griechischen Absis, ein Bogen, weil er gewöhnlich überwölbt war, nicht, wie Isidorus glaubt, von apta, dem leichtesten Theil. Die Apsis war entweder kreisförmig oder polygonisch, und bestand aus zwei Theilen, dem Altar und dem Presbyterium oder Sanctuarium. In der Mitte des Halbkreises stand der Thron des Bischofs, in der Mitte des Durchmessers der Altar, nach dem Schiffe zugekehrt und von diesem durch ein Gitter oder ein Geländer getrennt. Auf dem Altar stand das Liborium und der Kelch. Da der Thron des Bischofs auch zuweilen Apsis genannt wurde, leitete man den Namen davon ab, doch ist gerade das Gegentheil der Fall. Die *apsis gradata* ist der Thron des Bischofs, über den übrigen Chorstühlen auf Stufen erhöht stehend und auch *crestra* genannt.

Absolut, was in allen Beziehungen, uneingeschränkt, unbedingt, seinem Wesen nach ist, was es ist, entgegengesetzt dem Relativen, dem nur beziehungsweise und unter Bedingungen Gültigen. So ist also das Absolute, als das schlechterdings Vollendetste, der allgemeinste Begriff und der Grundbegriff aller übrigen. Dass so- nach die Frage nach dem absolut Schönen, d. h. nach dem Urbild des Schönen, die wichtigste Frage ist, die im Bereiche der Kunst aufgestellt werden kann, dass sie allein den Grund der ganzen Aesthetik, der Philosophie des Schönen, abgeben müsse, ist hieraus klar. Doch gehört das absolut Schöne unter d. Art. Schöne, wo daher das Nähere darüber nachzulesen ist.

Absolute Festigkeit ist diejenige, welche ein Körper dem Zerreißen entgegen- setzt.

Abspitzen, einem Gegenstande die äusserste Spitze entnehmen, oft auch ge- braucht für spitz machen; bei den Maurern einen hervorragenden Stein abhauen. Dieses Abhauen der Steine ist für den guten Verband derselben nachtheilig, weil oft mehr von einem Steine herunterschlagen wird, als beabsichtigt und nothwendig ist. Bei alten Gebäuden, die eine veränderte Façade erhalten sollen, ist dieses oft unvermeidlich, und muss alsdann mit viel Vorsicht geschehen. Bei neuen Gebäuden sollen die Steine vor dem Vermauern die Form erhalten, welche sie im Mauerwerk haben müssen. Denn zerbricht ein einzelner Stein bei dem Abspitzen, so kann er weggeworfen, oder noch zu einem andern Zweck verbraucht werden; zerbricht aber ein Stein in einer schon angezogenen Schicht (s. d. Art.), so ist das Ersetzen durch einen neuen schwierig, da der hintere Theil des Steins herausgeschlagen werden müsste, wodurch auch der Verband der nebenliegenden Steine unterbrochen wird. Oft stecken die Maurer in die Oeffnung einen halben Stein, der nun aber keinen gu- ten Verband hat. Um das Absetzen der Steine bei neuen Mauerwerken zu verhün- den, müssen die Baumeister alle Schablonen (s. d. Art.) zu den Gesimsen und Ein- fassungen schon vor dem Aufmauern der hierzu nöthigen Steine anfertigen lassen; dann hat der Maurer diese Schablonen, so kann er den Steinen vor dem Verbrauch die Gestalt geben, welche sie im Mauerwerk erhalten sollen.

Abspreizen, einen oder zwei Gegenstände durch eine Spreize in ihrer Rich- tung erhalten. Zwei einander überstehende Gebäude, von denen eines oder beide ~~bedrohlich~~ sind, werden vor dem Abtragen, um das Einstürzen derselben, was durch ~~jauch~~ Erschütterung beschleunigt wird, zu verhindern, durch einen hölzernen Balken ~~gegenseitig~~ abgespreizt. Damit nun die Spreize auf mehr als auf einen Punkt ~~wirken~~ legt man zuvor Balken, Bohlen oder Bretter an die Wände, welche abgespreizt ~~wirken~~ sollen, und setzt erst gegen diese die Spreize. Bei Ausgrabung des Grundes ~~unter Fundamente~~ wird, um das Nachfallen der Erde zu vermeiden, diese abgespreizt. ~~Soll ein schlechtes~~ Fundament eines Gebäudes durch ein neues ersetzt werden, so ~~muss das~~ Abspreizen des obern Mauerwerks mit viel Vorsicht geschehen. Die Sprei- zen müssen hinlänglich stark sein, aus festem Holze bestehen, und werden zwischen

die Fensterpfeiler gesetzt; hier muss aber Hirnholz (s. d. Art.) gegen das Mauerwerk drücken, daher sind hier keine Unterlagen von Bohlen oder Brettern anzubringen.

Abstand heisst in der Geometrie die Entfernung eines Punktes von einer geraden Linie oder einer Ebene, oder mit andern Worten, er wird bestimmt durch den vom Punkt auf die Linie oder die Ebene fallenden Perpendikel als die kürzeste Entfernung. In der Baukunst, die vorzugsweise mit geometrischen Formen zu thun hat, beruht auf der Kenntniss der gehörigen Abstände der Theile zu einander die Wirkung, welche sie auf das Auge des Beschauers machen. Zahnschnitte, Consols, Triglyphen, Säulen eines Säulenganges u. s. w. wirken nicht allein durch ihre Form, sondern auch durch ihre Abstände; sind diese zu klein oder zu gross, so vermag auch die geschickteste Composition, die fleissigste Ausführung des Einzelnen den richtigen Sinn des Beschauers für den Mangel der geeigneten Abstandsverhältnisse nicht zu entschädigen. Wie sehr die Griechen in dieser Hinsicht ein richtiges Gefühl leitete, sehen wir namentlich auch bei den Säulenabständen oder Säulenweiten (s. d. Art.) ihrer Bauwerke. In der Malerei soll Alles nach gehörigen Abständen geordnet sein: der Mittelgrund muss vor dem Vorgrund, der Hintergrund vor dem Mittelgrund zurücktreten; Figuren müssen, wenn einander auch nahe, doch so von einander abstehten, dass sie sich nicht zu erdrücken scheinen. Die Harmonie verbindet alle durch Abstände abgesonderten Theile zu einem Ganzen.

Abstecken, überhaupt durch gewisse Zeichen, als Pföcke, Pfähle, Stangen, ausgespannte Schnüre u. dgl., gewisse Grenzen, Punkte, Linien, Entfernungen auf dem Erdboden zu irgend einem Zwecke bezeichnen. Die praktische Geometrie lehrt, wie gerade Linien auf dem Lande abgesteckt, verlängert, wie zwischen zwei festen Punkten in derselben geraden Linie verschiedene Zwischenpunkte bestimmt werden, wie reguläre Figuren, als Dreiecke, Vierecke, Fünfecke mit bloss ausspringenden, oder mit ausspringenden und eingehenden Winkeln nach jeder vorschriftsmässigen Grösse der Winkel und Seiten abzustecken sind. — Abstecken in der Baukunst heisst: das wahre Mass eines Gegenstandes oder einzelner Theile desselben nach einem Plan oder Riss, mit Sternchen oder Stangen bezeichnen, oder die Abzeichnung selbst aus dem Entwürfe der Gegenstände an jene Stelle hintragen, oder, wie man zu sagen pflegt, gedachte Punkte auf jeder Stelle anstecken, an, über oder unter welchen die Gegenstände (als Mauern u. s. w.) selbst nach diesen Abstichen gefertigt werden sollen. Abstecken wird in diesem Sinne bei Abbindung von Bauthellen im Gegensatze von anreissen gebraucht, indem man nach ersterem durch Abtragung von Punkten, von Linien und Winkeln die Entwürfe, Abstiche zur Verfertigung der Verbindungsschnitte erhält, nach letzterem aber die Bauthelle selbst nach ihren bestimmten Richtungen zusammenlegt, und nach dieser gegenseitigen Lage mit ihnen und an ihnen wechselseitig die nöthigen Entwürfe zu ihrer Bearbeitung zeichnet, oder anreisst (s. Art. Abstich). Abstecken wird auch an vielen Orten das Aechseln (s. d. Art.) der Zapfen genannt.

Absteckepfähle oder -stöcke, **Absteckeschnur** u. s. w. sind zum Abstecken dienende Werkzeuge.

Absteifen heisst in der Baukunst einen Gegenstand in seiner Lage erhalten. Dieses geschieht gewöhnlich durch untergesetzte Hölzer, was bei dem Richten (s. d. Art.) häufig in Anwendung kommt. Auch kann man eine ganze Balkenlage absteifen, was in vielen Fällen sogar nothwendig ist, wenn z. B. die Dachbedeckung der schlechten Witterung halber früher auf dem Gebäude sein soll, als die letzte Etage aufgemauert ist. Hier steift man die Dachbalkenlage ab, d. h. man stellt sie auf Stützen, Steifen (s. d. Art.). Diese müssen auf der untern Balkenlage den Balkenköpfen oder Mauern so nah' als möglich gestellt werden. Diese Stützen setzt man, um sie fest unterbringen zu können, zuvor etwas schräge, und treibt sie dann durch Schläge mit der Axt in die lothrechte Stellung; um diese zu erhalten, werden dann noch Latten oder Winkelbänder (s. d. Art.) an die Stützen der Balken angebracht. Das Absteifen unterscheidet sich von dem Abfangen dadurch, dass ersteres nur interimistisch, letzteres aber zur Unterstützung einer Last gewöhnlich bleibend ist.

Abstich heisst bei den Zimmerleuten ein Mass von einem Punkte bis zu einem andern. So giebt z. B. der Abstich die Tiefe der Kämme einer Balkenlage an. Das Zeichen, mit welchem die Zimmerleute das Vorhandensein eines Abstichs bemerken, heisst **Abstichzeichen** oder **Stich**, und wird gewöhnlich in Form eines Sternchens, bei der Stelle, wo sich der Abstich befindet, eingeschnitten oder gezeichnet. **Abstich**, **Absteckung**. In ästhetischer Beziehung s. Contrast. Als technischer Ausdruck in der Baukunst bedeutet es die Uebertragung des Risses eines Gebäudes von dem Papiere, wo er im verjüngten Massstabe steht, nach dem grossen Massstabe an den Ort, wo das Gebäude aufgeführt werden soll. Unerlässlich ist dabei das rich-

tigste Ausmass, da der geringste Fehler im Ausmessen oft Schwierigkeiten verursacht, die nicht zu verbessern sind.

Abstraction, eigentl. Absonderung, als philosophischer *terminus technicus*, die Geistesthätigkeit, vermöge welcher man bei der Bildung von Begriffen das Unwesentliche und Minderwesentliche von dem Wesentlichen absondert; in der schönen Kunst, die Geistesthätigkeit, vermöge welcher man bei Bildung von Kunstwerken nur das dem bestimmten Kunstzwecke Entsprechende annimmt und das andere unberücksichtigt lässt. Abstraction in diesem Zwecke ist daher jedem Künstler nöthig, wenn er nicht durch Ueberflüssiges, Ueberladenes, Müßsiges seinen Zweck verfehlen will. Alle Theile, alle Züge, die nicht wesentlich zum Zweck gehören, welche die Wirkung hindern, unnützer Weise aufhalten, nicht Nachdruck oder neues Licht geben, den Gegenstand nicht von der Seite herausheben, die uns jetzt interessiren soll, lerne der Künstler, der seinen Zweck erreichen will, absondern. Nur hüte er sich von der andern Seite im Absondern auch nicht zu weit zu gehen, denn schwerlich möchte er dann den Fehler der Dunkelheit, Trockenheit, Kälte und einförmigen Mattigkeit vermeiden. Nicht das abgesondert, sondern was abgesondert werde, ist es, worauf alles hier ankommt; denn wollen wir gleich nicht jede Seite des Gegenstandes zugleich sehen, so werden wir doch mit Vergnügen eben jene herausgehoben bemerken, die eben jetzt unsere Aufmerksamkeit fesseln sollte. Abstracte Darstellung s. Allegorie.

Abstufung, das Absetzen der Theile eines Ganzen von einander, so dass sich das Hohe von dem Tiefen, das Stärkere von dem Schwächeren, das Schwere von dem Leichterem, das Nahe von dem Entfernten, das Verzierte vom Einfachen, und umgekehrt, scheidet. Das Beobachten einer richtigen Abstufung in einem Werke verlangt beim Künstler eine weise Oekonomie der ihm zu Gebote stehenden Mittel, vorausgesetzt, dass nicht gerade ein Contrast beabsichtigt ist. So etwas lässt sich nicht erlernen, sondern ist dem richtigen Gefühl und Geschmack des Künstlers anheimgestellt; doch hängt gerade hiervon der Totaleindruck eines Bauwerkes ab; einen Mangel desselben mag auch die geschmackvollste und sauberste Ausführung des Einzelnen nicht ersetzen; das Werk würde monoton und einförmig werden. Die Abstufung der einzelnen Theile darf indess nie soweit gehen, dass die Einheit und Harmonie desselben zum Ganzen verloren geht. Als Beispiel der Abstufung diene die Anordnung der Räume eines Palastes. Man tritt aus dem einfachen Vestibul in das verziertere Vorzimmer, aus diesem dann in das schönere Empfangzimmer, und aus diesem in die prächtig verzierten Gemächer. Ohne diese Abstufung würde keine Steigerung des Eindrucks hervorgebracht. In der Baukunst geht die Abstufung mit dem Gesetze der Proportion und Verjüngung Hand in Hand, in der Malerei benutzt man die Abstufung der Farben und Lichter dazu, die Erhabenheit und Vertiefungen der Massen auszudrücken, Entfernungen zu bezeichnen, und die Luft anzudeuten. S. Farbengebung, Licht, Schattirung, Tinten.

Absurd, eigentl. wovon man die Ohren zuhalten sollte, was die Ohren beleidigt (von *ab* und *surdum*, taub), etwa so viel als das lat. *absonum*, das Uebelklingende, dann von dem äussern Sinn auf den innern übertragen, widersinnig, ungereimt was mit der Hauptidee nicht im Einklange ist. So nennt man in der Redekunst unpassende Gleichnisse, oder wahrheitswidrige Behauptungen, in der bildenden Kunst falsche Zusammenstellung und Verstösse gegen Costüme u. s. w. absurd. Werden Absurditäten absichtlich angewendet, so können sie von sehr komischer Wirkung sein; z. B. wird Jeder in der travestirten Aeneide über Jupiter mit der Tabakspfeife lächeln u. s. w. Doch ist selbst in solchen Fällen dem Künstler weise Vorsicht nütze, damit er nicht anstatt in das Komische in das Abgeschmackte falle.

Absyrtus, Sohn des Anetes, Königs von Kolchis und der Ipsia, Bruder der Medea (s. d. Art.). Seine Schwester nahm ihn, wie die eine Sage erzählt, als Kind bei ihrer Flucht mit dem Jason (s. d. Art.), dem sie zum Besitz des goldenen Vlieses verholfen hatte, mit sich; als sie die Segel ihres sie verfolgenden Vaters erkannte, stiess sie ihrem Bruder Absyrtus das Schwert in die Brust, zerhieb ihn in Stücke, zerstreute seine Gebeine auf mehreren Inseln, und stellte Kopf und Hände auf einem hohen Felsen aus, damit sie derselbe erblicke, und durch Einsammlung und Bestattung der einzelnen Körperstücke aufgehalten würde, sie aber dadurch Zeit zur Flucht gewinnen. An dem Orte, wo Absyrtus zerstückelt worden sein soll, stand später die Stadt Tomi (am schwarzen Meere), der Verbannungsort des römischen Dichters Ovid. Nach der andern Sage erscheint Absyrtus bereits als Mann; verfolgt auf Befehl seines Vaters die fliehende Medea, erreicht sie in Phäacien (Corfu), woselbst sie mit Jason der Gastfreundschaft des Königs Alcinous genoss, muss aber, da Alcinous, die Rechte der Gastfreundschaft ehrend, dieselben nicht ausliefern will, unverrichteter Sache wieder ab-

ziehen. Zum zweiten Male trifft er sie auf einer Insel des adriatischen Meeres, als Jason gerade Diana opferte, er sucht Medea habhaft zu werden, wird aber von Jason im Zweikampfe erlegt. Die Begleiter des Absyrtus, des Reisens müde, lassen sich auf einigen Inseln des adriatischen Meeres nieder und geben denselben den Namen Absyrtides.

Abt; Abtei. Abt (*Abbas*) hieß in den ersten christlichen Zeiten jeder alte ehrwürdige Mönch, war auch der andere Name für Presbyter und bekam erst seit dem 3. Jahrh. den Begriff eines Klostervorstehers. Aebte findet man nur bei den Benedictinern, Cisterziensern, Bernhardinern, Trappisten, Prämonstratensern, Feuillants, Grandmontanern, bei den grauen Mönchen von Vallombrosa und einigen Congregationen der regulirten Chorkherrn, da die andern Orden bloß Prioren und Rectoren, Majores und Ministri kennen. Die insulirten Aebte hatten im Mittelalter, namentlich bei den Benedictinern, das Recht, Titel und Insignien eines Bischofs zu tragen; nur wenige solcher Aebte hatten auch bischöfliche Sprengel oder eigene Diöcesen, wie die von Monte Cassino bei Neapel, von Catania und Monreale in Sicilien, von Fulda, Korvei etc. Gefürstete Aebte gab es in Deutschland und der Schweiz bis zur Säkularisirung in Einsiedeln, Fulda, St. Gallen, Kempten; auch St. Emmeran in Regensburg und St. Blasien in Baden besaßen Fürstäbte. Viele bedeutende Klöster standen im 10. Jahrh. unter sogenannten Laienäbten und Abtgrafen (*Abbatibus milites, Abb. comites*), da schon von Karl dem Grossen auch Abteien an Weltliche und namentlich an Ritter mit Reisigen zu Lehen gegeben wurden. Die Commendaturäbte in Frankreich (vom König ernannte Aebte) durften sich bloß tonsiren lassen, um abteiliche Rechte und Einkünfte zu gewinnen, denn sie hatten nicht nöthig einem geistlichen Orden anzugehören. Es giebt noch andere Abtarten, wie z. B. die eximirten Aebte, d. h. solche, die von der bischöflichen Gewalt befreit sind, die Cardinaläbte und Erzäbte. In Ungarn hat man einen Erzabt von St. Martini, sowie auch bei den Abteien von Clugny und Monte Cassino *Abbatibus Abbatum* erscheinen. Für die Weihe oder Benediction eines Abtes verordnete Papst Clemens VIII. die Ueberreichung der Ordensregel, des Stabes und Ringes, der Mütze (*mitra*) und Handschuhe. Mit denselben Insignien wird die Leiche eines Abts beerdigt, wobei man ihr das Crucifix in die Hand giebt. Die gewöhnliche Kleidung des Abts im Leben, wenn er nicht im Ornat erscheint, beschränkt sich in der Regel auf ein goldnes Kreuz, das er an goldner Kette oder an einem Bande auf der Brust trägt. Abbas, das chaldäische Abba, bedeutet überhaupt Vater und in diesem Sinne hießen oft auch die Seniores anderer und sehr weltlicher Körperschaften „Aebte.“ In Genua hieß einst eine erste Magistratsperson der *Abbate del popolo*, in Mailand hießen die Chiefs von Handelshäusern und die Obermeister der Innungen „Aebte,“ und Jedermann weiss, wie weit auch die *Abbés* in Frankreich heruntergestiegen, wo noch vor nicht langer Zeit selbst der Oberälteste der Barbieri *Mr. l'Abbé* war. Die grosse Kaste der *Abbés* vor der Revolution trug bekanntlich eine runde Haarlocke und ein schwarzes oder violettes Kleid. Da das Mittelalter auch seine lustigen Orden hatte, so bedarf es keiner Verwunderung, dass selbst Narrenäbte (*Abbatibus cornardorum, fatuorum, Abbots of missale*) erscheinen, wogegen streitbare Aebte mit Rossen und Reisigen noch noble Erscheinungen sind. Beiläufig müssen wir noch der Aebte des zweiten Geschlechts gedenken. Die Vorsteherinnen von Nonnenklöstern jener oben gedachten Orden, deren Mannsklöster Aebte hatten, erhielten ebenfalls den Titel von Aebtinnen oder Aebtissinnen, nur dass keine derselben, wie dies bei Aebten vorkam, eximirt wurde, da sie sämmtlich unter der Vormundschaft der Bischöfe verblieben. Aebtinnen hatten ausser jenen Ordensklöstern nur die Nonnen von Fontevraud und die weltlichen Chorfrauen. Es gab selbst gefürstete Aebtinnen, Fürstäbtissinnen, wie solche z. B. den Klöstern von Gandersheim, Herford, Quedlinburg, Ober- und Niedermünster zu Regensburg vorstanden. Nach dem Grundsatz: *Mulier taceat in ecclesia*, ward keiner Aebtlin Stimmrecht in Synoden verliehen, sowie auch keine der Fürstäbtinnen Deutschlands das politische Recht der zehn gefürsteten Aebte bekam, Sitz und Stimme auf Reichstagen zu haben. — Abtei heisst im eigentlichen Sinne das neben einem Kloster liegende Gebäude zur Wohnung des Abtes oder der Aebtissin, öfter aber für die Klosterkirche oder sämmtliche Klostergebäude gebraucht. Im erweiterten Sinne versteht man unter Abtei ein Kloster höheren Ranges nebst seinem Gebiete oder auch das Vorstands- und Hauptkloster einer Congregation. Die Kirche solcher Abteien war gewöhnlich gross und prächtig. Im Kloster war ein Refectorium, die Speisehalle der Mönche oder Nonnen, eine Halle für die Gäste, um sie dort zu empfangen und zu speisen; ein Sprechzimmer, wo sich die Brüder oder Schwestern zur gemeinschaftlichen Unterhaltung versammelten; ein *dormitorium* oder Schlafsaal, ein Elymosinarium, wo die Almosen ausgetheilt wurden; eine Bibliothek und ein Lesezimmer; ein Gefängniss für die Widerspänstigen und Zellen für die Büssenden; das *Sanctuarium* war mehr ein abge-

größer Raum als ein Gebäude, in dem Verbrecher unter gewissen Bedingungen vor dem Arm der Gerechtigkeit sicher waren; Oekonomiegebäude, und die Wohnungen des Abtes. Gewöhnlich waren auch Schulen zur Erziehung der Jugend und Wohnungen für die Schüler angebaut. Ferner eine Singschule, und ein geheilter gemeinschaftlicher Saal für die Brüder oder Schwestern, denn nur den Obern war in ihren Gemächern zu heizen erlaubt; eine Münze, wenn die Abtei die Münzgerechtigkeit hatte, und eine Schatzkammer. Ein Kirchhof, ein Garten und ein Backhaus war stets bei der Abtei. In der Sakristei waren die Messgewänder und die heiligen Gefäße aufbewahrt, und den Mönchen besondere *Vestimenta* oder Kleiderkammern bestimmt. — Wir können unmöglich hier alle für das historische und künstlerische Interesse wichtigen Abteien aufzählen; auch müssen wir die Aufzählung der für das specielle Interesse der Kunst bemerkenswerthesten auf eigene und besondere Artikel versparen. Eine Anzahl solcher, einst in hohem Ansehn und Flore stehender Abteien ist längst dem religiösen Zwecke abwendig geworden und bietet nur noch dem Archäologen und Kunstverwandten ein mehr oder minder ergiebiges Forschungs- und Studienfeld.

Blühender, für ihren religiösen Zweck noch lebendiger und auch in Kunstbezügen interessanter Abteien giebt es zum Glück noch genug. Wir verweisen besonders auf die Artikel, welche die Felsenabtei Subiaco, das berühmte Monte Cassino, die Abteien St. Denis bei Paris, St. Ouen in Rouen, Einsiedeln, St. Gallen und Muri in der Schweiz, die Londoner Westminsterabtei etc. speciell behandeln. Die reichsten und architectonisch schönsten Abteien besaß und besitzt zum Theil noch England, wenn jetzt auch meist nur ruinenhaft vorhanden od. bürgerlichen Zwecken anheimgefallen. So ist die Abtei (s. d. Abblld.) von Alnwick, 1147 gestiftet, nur in einem Thore und



Thatsache noch übrig; auch von dem einst stattlichen Bau der Abtei Llantony (an der Grenze von Monmouthshire und Glamorganshire) sieht man nichts als ehrwürdige Trümmer.



Sie gehörte den Cisterziensern. St. David, König Arthur's Sohn, erbaute vor Entzücken über die Gegend die erste Kapelle dort, an deren Stelle die von Hugh de Lacey gebaute Abtei 1103 trat. Letztere ward in den Reformationszeiten zur Ruine.

Abtheilung, die Sonderung eines Ganzen in seine Theile, die aber die Beziehung zum Ganzen nicht aufgeben, da sonst besonders in der Baukunst eine Vereinzelung und Getrenntheit entstehen würde (s. Art. Abwechselung). In der Malerei finden sich, namentlich in Werken älterer Künstler, Abtheilungen in der Art, dass in einem und demselben Gemälde verschiedene auf einander folgende Momente der Handlung dargestellt sind. Bei der Darstellung landschaftlicher Gegenstände werden zuweilen einzelne Partien in kleinern Bildern einer grössern Landschaft zugeordnet, ohne dass indess ihre Verbindung — die nothwendige Uebereinstimmung mit dem Charakter und Ton des Hauptbildes ausgenommen — eine mehr als mechanische wäre.

Abtragen, das Auseinandernehmen und Wegschaffen alter Gebäude. Ganz alte Gebäude müssen abgetragen werden, und zwar so behutsam als möglich, damit das Ganze nicht zusammenstürze und Arbeiter beschädige. Bei dem Abtragen der Gebäude sind die alten Bausteine auch noch mehr zu benutzen, als bei dem Abreißen; es kostet, da es längere Zeit in Anspruch nimmt, aber auch mehr Arbeitslohn. Abtragen heisst auch in der Zeichenkunst, wenn man mit dem Zirkel ein Mass nimmt, und diesen auf einen andern Gegenstand (als Papier) überträgt, und man sagt, man trägt dieses Mass ab.

Abtreppen der Mauer besteht darin, dass man jede untere Schicht um einen halben Stein vor der darüber liegenden vortreten lässt. Dieses Abtreppen der Mauer geschieht da, wo man eine solche in ihrem ganzen Umfange nicht auf einmal aufführen kann, und wo man das später hinzukommende Mauerwerk mit dem errichteten in Verband (s. d. Art.) bringen will. Zu diesem Zweck muss man auch mit dem zuerst aufgeführten Gemäuer nicht über 2 bis 3 Fuss hoch gehen, bis das neue hinzukommt. Es ist auch gut, wo möglich bald an dieser, bald an jener Seite des Mauerwerks abzutreten, damit die Abtreppung nicht über einander komme. Das Abtreppen kann wohl dann nothwendig werden, wenn man nicht so viel Arbeiter hat, um das ganze Mauerwerk gleichmässig aufzuführen. Es ist aber in jedem Fall dem Verzahnen (s. d. Art.) vorzuziehen. Ist ein guter Baugrund nicht von gleicher Tiefe, so dass einzelne Theile immer tiefer gelegt werden müssen, so entsteht hier nach unten zu auch eine Treppenstufenform des Mauerwerks, welches gleichfalls Abtreppen genannt wird.

Abtritt, s. Wohnhaus.

Abtrumpfen, einen Balken abschneiden, und ihn mit einem andern (Querholz) verbinden; s. die Art. Abwechseln und Trumpf.

Abtuenochen, so viel wie abweissen (s. d. Art.).

Abu Jahja, der Palast des. Es war ein Palast, den dieser Gouverneur ausserhalb Cordova auf Bogen über den Guadalquivir errichten liess. Als sein Gründer gefragt wurde, warum es ihm, der solch eine Aversion gegen die Cordovaner hätte, so viel Vergnügen mache, diesen Palast zu bauen, antwortete er, er wisse recht wohl, wie bald ein Herrscher vergessen würde, und dass man ihn nach seiner Entfernung nicht mehr estime, er wünsche daher an einem Platze zu leben, der sein Andenken erhalte, ihnen zum Trotze.

Abumandur, ein Dorf am roseltischen Nilarm, wahrscheinlich der Ort, wo einst das alte, durch Reichthum und Luxus berühmte Kanobus stand. Noch im verflossenen Jahrhundert wurden hier mehrere Marinarsäulen ausgegraben, die, wenn jene Vermuthung richtig ist, dem alten Serapistempel angehört haben mögen. Jetzt ist die Gegend sehr versandet.

Abundantia (Ubertas, Copia). Die römische Gottheit des Ueberflusses gehört dem Kreise der Ceres an, der sie auch, das nach unten gekehrte Füllhorn ausgenommen, ziemlich ähnlich gebildet wird. Eine schöne Gestalt in goldgesticktem Gewand mit vollem Busen, um das Haupt einen Blumenkranz, trägt sie in der Rechten ein nach unten gekehrtes Füllhorn (das *cornu copiae*, Horn des Ueberflusses), welches sie auf die Erde ausschüttet, in der Linken einen Aehrenbündel, aus welchem die einzelnen Aehren zu Boden fallen. Zuweilen hat sie zwei Füllhörner. Am gewöhnlichsten findet sie sich auf Münzen, wo dann ihrem Füllhorn Silber- und Goldmünzen entfallen. Auf einer Münze des Hellogabalus hat sie den Fuss auf eine Kugel gestellt. Auf andern Münzen sieht man zu ihren Füßen oder auf dem Kopfe einen Scheffel voll Aehren und einen Mohnstengel, um, wie Nitzsch sagt, die Aufmerksamkeit des Fürsten auf Wohlstand und Sicherheit zu bezeichnen. Auch erblickt man öfters in dem Aehrenbüschel noch einen Stab oder ein Scepter. — Man bildet sie theils stehend, theils sitzend, in letzterem Falle stützt sie die Hand auf Blumen- oder Fruchtkörbchen. Die Gottheit des Ueberflusses ist vielleicht eine der schönsten, lebenswürdigsten, üppigsten Geburten

römischer Phantasie, und Niemand wird in andern Schöpfungen den hohen ästhetischen Sinn, die unübertroffene Bildsamkeit, die überschwängliche Fülle, den belebenden Kunsthauch, der alle Kunstwerke der Alten begeistigend durchweht, mehr wiederfinden wie hier. Von der vollendeten Schönheit in Form und in Farbe, in welcher sich die Alten den Ueberfluss dachten, können die jahrtausendlang erhaltenen Wandgemälde Zeugniß ablegen, die sich hie und da noch vorfinden. — Der folgende Holzschnitt giebt die Darstellung eines Cameo (im kais. Kabinet zu Wien), auf welcher die Abundantia sitzend erscheint. Das Cameobild, eine grosse



historische Darstellung, bedarf übrigens der weitem Erklärung. Im oberen Felde sitzt Augustus als Zeus auf Erden neben der Göttin Roma, mit Eichenlaub gekrönt von der Erdgöttin Oekumene, neben welcher Okeanos und Abundantia (die Figur mit dem grossen Füllhorn und den Kindern) den Thron umlagern. Im Medaillon neben Augustus' Haupte stellt sich als glückverheissendes Horoskop der Stier der Capricornus dar. Das Stäbchen in Augustus' Hand ist der Lituus, das Zeichen der Auspicien oder der Oberleitung über die Unternehmungen der Feldzüge. Tiberius, unter diesen Auspicien Sieger über Jlyrien, steigt so eben von dem von der Victoria gelenkten Triumphwagen, um sich vor Augustus niederzuwerfen. Vor dem Wagengespann steht Germanicus im Schlachtengewand; auch er hatte Siegeszeichen neben dem triumphirenden Tiberius empfangen. Das untere Cameofeld zeigt sechs Figuren des Siegerheeres, Legionare, Verbündete und Trossknechte vorstellend, wie sie eine Trophäe erhöhen, woran zwei Männer- und Frauenpaare der Ge-

fangenen gebunden werden sollen. Gewandung und Haartracht der Männer erkeltisch-illyrisch. (Eckhel's „*Pierres gravées*,“ *planche I.*, Otfried Müller's „*maler der alten Kunst*.“)

Abusir, Abuzir, arab. Busir, im Nildelta gelegen, eine im Alterthum der jetzt kleine Stadt, an welche sich zum Theil die Mythe von Isis oder Busiris. Hier nämlich soll Isis die aufgefundenen Gebeine ihres vom Typhon zerstückelten mahl's geborgen haben.

Abusir, ein viereckig gebautes, 80 Fuss hohes, westlich vom See Mareotis eine Tagereise von Alexandria entfernt liegendes Schloss, gewöhnlich Thurm daber genannt. Die Gegend ist reich an Ruinen, wahrscheinlich lag hier das apositis.

Abusir, ein Dorf, in dessen Nähe die Mumiengräber und die drei grössten milden Aegyptens sich befinden.

Abutto, ein Gott der Japaner, als Heilgott überhaupt und als Schutzgott denden verehrt, besonders als Geber günstiger Winde von den Schiffen ange. Die Schiffer werfen, um ihn für sich zu stimmen, Gold- und Silbermünzen, Stückchen Holz festgebunden, in das Wasser, welche dann die Priester des auffischen, und, wie man glaubt, in die Hände des Gottes spielen.

Abvieren, viereckig machen, in's Gevierte bringen.

Abwaegen, eine horizontale Linie durch die Setzwage oder ein anderes ment angeben, oder bestimmen, um wie viel zwei Punkte von der horizontalen abweichen. Die Setzwage besteht aus einem langen Lineal, Richtscheit gena d. Art.), über dessen Mitte sich ein Dreieck befindet; in den obern Winkeln des ist eine Schnur befestigt, an welcher eine Bleikugel hängt, die bis zum unter des Richtscheits hinunter geht. Senkrecht von dem obern Winkel auf die unter des Richtscheits ist eine Linie in dem Holze eingeschnitten. Wird nun die Set auf ihren zwei Endpunkten auf Gegenstände aufgesetzt, so liegen diese in der zontalen, wenn die Schnur in die bezeichnete senkrechte Linie der Setzwage oder einspielt. Geschieht dieses nicht, so kann man auf der einen Seite die Set um so viel heben, bis die Schnur einspielt, und der Abstand der Setzwage v entfernten frühern Auflagepunkt giebt die Differenz der horizontalen Lage v den an. Bei einer grössern Entfernung zweier Auflagepunkte gebraucht m Quecksilberwage (s. d. Art.) und nennt es nivelliren (s. d. Art.).

Abwaessern heisst: einen vortretenden Theil, z. B. Gesims, mit ein wässerung versehen; bei den Zimmerleuten heisst abwässern einen Balken behauen, oder ihm eine schräge Oberfläche geben, damit das darauf fallende wasser schnell abfließen kann. Alle vortretenden Theile eines Gebäudes, als G Einfassungen u. s. w. sollen oben abgewässert sein, weil sich sonst die Feuch nach der Frontwand des Gebäudes selbst hinzieht. Je steiler die Oberfläche g men wird, desto leichter wird der Regen, vorzüglich aber der schmelzende abgeleitet. Im nördlichen Klima sollte die Abwässerung stärker sein als im süd doch müssen diese Theile in Uebereinstimmung mit dem Baustyl sein, wie sie sehr bei der griechischen und altdeutschen Baukunst sind. Die altdeutschen Bau haben steile, anstrebende, mit dem Charakter derselben so völlig harmoniren wässerungen, denen sie gewiss auch ihre Dauerhaftigkeit verdanken. Auch in Theilen zu allen andern finden wir einen Parallelismus der Linien (s. d. Art den Griechen finden wir weniger schräge Abwässerungen in Uebereinstimm dem horizontalliegenden Sturz, durch welchen die Oeffnung geschlossen ist. I wendung dieser Baukunst für unsere Gebäude müssen wir dem Bedürfniss steil wässerung dadurch abhelfen, dass wir den weit vortretenden Gesimsen Metall geben, die in der Frontwand um etwas hinaufgehen, und diese dadurch sel Eine Plinthe, die nur einige Zoll vortritt, kann mit einer steilen Abwässerung mit abwässernden Gliedern (s. d. Art.) versehen sein.

Abwechseln, abtrumpfen, das Ausschneiden der Balken an gewissen Stellen Balkenlagen, z. B. da, wo eine Schornsteinröhre gerade an der Stelle du führt werden soll, wo ein Balken liegt. Auch über den Treppen werden Balken schnitten, und zwar da, wo der Aus- und Antritt (s. d. Art.) stattfindet. Der abge tene Balken wird durch einen Wechsel (s. d. Art.) getragen: dieses ist ein Qu welches in die nächstliegenden Balken verzapft ist; ein geächselter Zapfen v den ausgewechselten Balken mit dem Wechsel. Eine Klammer hält die Verb noch mehr zusammen. Uebrigens muss man bei Austheilung einer Balkenlag lichst dahin sehen, dass so wenig Balken als möglich ausgewechselt werden, ders gilt dieses von den Dachbalkenlagen; hier muss man sie möglichst von d derfronte nach der Hinterfronte durchgehen lassen, so dass immer ein paar S

gegen einander auf einem ganzen durchgehenden Balken zu stehen kommen können. Um das Abwechseln der Dachbalken zu verhüten, sind vorzüglich die Bodentreppen so anzulegen, dass die Oeffnung nicht quer über die Balkenlage trifft, sondern dass die Treppe mit dem Balken parallel, und zwischen zwei Balken zu liegen kommt. Wenn der Raum zwischen zwei Balken zu einer aufgehenden Treppe zu schmal sein sollte, so kann man die Balken um einige Zoll tief ausschneiden, wenn nur die Höhe derselben verbleibt. Wo das Abwechseln der Hölzer nicht umgangen werden kann, und wo der Schub der Sparre die Balken aus dem Wechsel herausziehen kann, werden sie mit dem Wechsel durch eiserne Klammern oder Bolzen verbunden. Die Balken, welche mit der Mauer verankert (s. d. Art.) sein sollen, müssen ganz durchgehen. Steht ein Stiel oder eine Wand auf einem Wechsel, so muss dieser von unten gegen eine Wand durch Keile hinauf getrieben oder untermauert werden.

Abwechselnde Tincturen, in der Wappenkunst, heissen diejenigen Plätze mit abwechselnden Tincturen getheilt, wovon der eine halb Farbe und halb Metall, der andere halb Metall und halb Farbe ist, oder umgekehrt, was nur bei Theilung mit geraden Linien der Fall sein kann; ferner bei Figuren, wenn der eine Theil derselben diejenige Tinctur zeigt, welche das Feld der andern Hälfte des Schildes hat, und umgekehrt.

Abwechselung ist das je zeitige Eintreten eines von dem Früheren Verschiedenen; ihr entgegen steht die Einförmigkeit, Eintönigkeit, welche langweilt und ermüdet, dahingegen die Abwechselung die geistige Thätigkeit spannt und hebt. Die Natur hat in ihren Schöpfungen das Einförmige nicht gewollt; auch die Kunst muss der Phantasie des Beschauers einen weiten Spielraum gewähren; ihr schadet nichts so sehr als der Mangel an Abwechselung; diese besteht jedoch nicht aus dem blossen, durch keine innere Nothwendigkeit bedingten Nebeneinanderstellen des Verschiedenen; dies würde nur eine das ästhetische Gefühl beleidigende Verworrenheit hervorbringen. Bei einer originellen Auffassung der einzelnen Theile, ihrer Bestimmung, ihres Charakters, und ihres Verhältnisses zum Ganzen wird sich die nöthige Abwechselung und Mannigfaltigkeit von selbst ergeben. Die Hausthür unterscheidet sich schon durch ihre Grösse vom Fenster; die Grösse der Fenster richtet sich nach der Grösse der Zimmer, die sie erhellen sollen, ebenso stehen die Einfassungen der Oeffnungen zu diesen in Verhältniss; jedes einzelne Glied richtet sich nach dem jedesmaligen Zweck, für den es bestimmt ist. Wenn hieraus die Abwechselung in einem Bauwerke schon von selbst folgt, so ergiebt sich zugleich die Grenze, wie weit diese Abwechselung gehen darf. Sie muss in den Gesamtverhältnissen des Gebäudes begründet sein, nicht als etwas Zufälliges, sondern als etwas Nothwendiges sich darstellen, wenn sie nicht in Verwirrung und geschmacklose Ueberladung ausarten soll, wie es wohl zur Zeit der sogenannten Wiedergeburt der schönen Künste geschah. Die Abwechselung darf ferner nicht als beabsichtigt hervortreten. Wollte ein Architect, nur um der Einförmigkeit zu entgehen, z. B. über das mittlere von dreien Fenstern ein Frontispice setzen, so würde sich hiervon kein Grund auffinden lassen, und somit als überflüssig und störend dem Eindruck des Bauwerkes nur schaden; denn keineswegs ist die Abwechselung im Hinzufügen überflüssiger Theile zu suchen, was nur bekundet, dass der Künstler sein Werk nicht durchdacht hat. — Ebenso entsteht in der Malerei die Abwechselung nicht durch das krasse Nebeneinanderstellen der Farben, vielmehr wird dieselbe, namentlich in der Landschaftsmalerei, sich aus richtiger Beobachtung ergeben, wie die Gegenstücke erscheinen.

Abweisseblech, ein Blech an den Seiten der Dachfenster, Gesimse u. s. w., um das darauf fallende Regenwasser abzuleiten; s. Art. Abwässern.

Abweissen der Wände besteht darin, dass man sie mit einem Ueberzug von Weisslack versieht, welcher mit einem Pinsel aufgetragen wird, nachdem alle Risse, die sich im Putze befinden, gehörig verstrichen sind. Es ist besser, das Abweissen oder Schleimen zweimal vorzunehmen, als die Masse zu stark zu nehmen. Der Weisslack wird in Wasser dünn aufgelöst, und erhält einen Zusatz von Lackmus.

Abwettern, so viel wie abwässern (s. d. Art.).

Abydos ist der Name zweier hochberühmter Städte des Alterthums. Das an der westlichsten Stelle des Hellesponts und Sestos gegenüber gelegene Abydos, wo heute das Seraienschloss Avido steht, ist namentlich durch Leander's Liebe zur Hero berühmt. Das historische Liebeswagstück Leander's, durch die reissende Meerenge von Abydos nach Sestos zu seiner Hero zu schwimmen, reizte bekanntlich Lord Byron, diese Schwimmpartie durch den Hellespont zu versuchen, was ihm auch ohne eine Hilfe so glücklich gelang, dass der Dichter den Ruhm einer poetischen That davontrug. Statt einer Hero empfing ihn das Fieber. Abydos gehörte einst dem trojanischen Fürsten Asios, hatte dann Thrazier zu Bewohnern und ward später eine Colo-

nie der Milesier. Hier hielt Xerxes seine berühmte Heerschau und schlug die mächtige Hellespontbrücke. Die Sittenfreiheit der Abydener stand im ganzen Alterthume in Ruch, zu welcher Ueppigkeit vielleicht die Goldgruben in ihrer Nähe beitrugen; ihre Stadt wurde später arg heimgesucht, doch leistete sie den wackersten Widerstand gegen den jüngern Philipp von Macedonien. Noch sind Bauruinen vom alten Abydos übrig: mehrfache durch Mauern abgetheilte Säulenreihen, davor eine Reihe von Kammern mit gewölbartiger, jedoch nicht aus Keilsteinen gebildeter Decke. Es sind wahrscheinlich die Reste eines Grabmonuments. Die Säulen sind ganz einfach, mit geschlossenem Kapitäl. — Eine oberägyptische Stadt Abydos, westlich vom Nil an einem Arme desselben unter Diospolis und an der Heerstrasse nach Lybien gelegen, war berühmt durch ihr Memnonium und durch den grossen Osiristempel mit dem Osirisgrabe. Als der alte Geograph Strabo schrieb, war diese thebaische Stadt schon zu einem elenden Flecken gesunken. An die mit Fabeln erfüllte Residenz des Memnon erinnern noch die im Innern gut conservirten Ruinen des Memnonium beim heutigen Dorfe Birbe, in welchen der Engländer Bankes 1818 die berühmte genealogische Tafel auffand, auf der die Pharaonen der 18. Dynastie eingehauen sind. Diese Stammtafel, von welcher Caillaud und Wilkinson die ersten Zeichnungen gegeben, befindet sich jetzt in Paris.

Abyla, ein Berg in der Nähe des heutigen Ceuta (in Afrika), Gibraltar, dem alten Calpe, dem maurischen Dschebel el Tarik, woraus der Name Gibraltar entstanden, gegenüber. Der Sage nach waren beide Berge früher nur ein Berg; um das mittelländische Meer mit dem atlantischen Ocean zu vereinigen, riss Herkules den Berg auseinander, desswegen hiessen auch die beiden nunmehr gegenüberstehenden Berge: Säulen des Herkules.

Abzahn heisst bei den Tischlern Gegenstände mit dem Zahnhobel (s. d. Art.) hobeln. Die mit dem Zahnhobel gehobelten Flächen erhalten kleine Vertiefungen und Erhöhungen, welche dazu beitragen, andere Flächen anderer Gegenstände bei dem Verleimen festzuhalten. Denn sind Flächen mit dem Doppelhobel glatt abgehobelt, so würden andere Hölzer, sowie Fourniere, mit Leim verbunden, nicht so festhalten, als wenn diese abgezahnt sind.

Abzeichnen, dasjenige Zeichen, welches einer Person oder einem Gegenstande zur Unterscheidung von andern dient (s. Attribut).

Abzeichnen heisst körperliche Gegenstände oder auch Zeichnungen, die man im Original vor sich hat, in Umrissen auf einer Fläche nachbilden; dieses bildet den Anfang zur Kunstbildung, und ist für den Anfänger von Wichtigkeit, um zur technischen Gewandtheit und Fertigkeit zu gelangen, um das Augenmass zu üben, und sich über die Verhältnisse im Allgemeinen zu belehren; nur darf hierbei die rechte Unterweisung nicht fehlen; es muss dem Schüler eingeprägt werden, dass ein blosses Copiren nicht den Künstler mache, dass nicht in den ihm vorliegenden Originalen eine Norm für alle ähnliche Darstellungen gegeben sei, sondern dass der Künstler aus diesen Verhältnissen heraustreten könne und müsse. Schüler grosser Meister, die in dem Genre derselben arbeiteten, nicht aber, die dieselben bloss abzeichneten, sind berühmt geworden. Wenn der Schüler durch Abzeichnen guter Originale seine Begriffe und sein Gefühl genugsam gebildet hat, um etwas Selbstständiges, Elgenthümliches zu schaffen, so muss das Abzeichnen aufhören. Die Griechen hatten die lebendige Natur in der Aeusserung ihrer Kraft vor sich, und diese Lebendigkeit finden wir in ihren Werken wieder; man denke unter Vielem nur an den Borghesischen Fechter. Bei uns, wo der Mensch dem Auge mehr entzogen wird, haben wir eine Aushülfe, den Act (s. d. A.), welcher jedoch immer etwas Erzwungenes hat, um so mehr als die physische Anstrengung, die durch das längere Verbleiben in einer ungewohnten und unbequemen Stellung nöthig ist, Frische und Natürlichkeit der darzustellenden Thätigkeit unmöglich macht. Das Actzeichnen kann nur dazu dienen, neben der mechanischen Fertigkeit in die Verhältnisse des menschlichen Körpers überhaupt eingeweiht zu werden; eine blosser Copie würde immer etwas Gezwungenes an sich tragen, eine Copie des Nackten aber in den meisten Fällen sogar unmöglich sein, weil unsere Verhüllungen, Lebensweise und Beschäftigungen der kraftvollen natürlichen Entwicklung hinderlich sind. Auch in der Landschaftsmalerei genügt nicht ein blosses Abzeichnen, auch hier soll es nur dazu dienen, den Schüler dahin anzuleiten, dass er mit den Formen im Allgemeinen vertraut, die Natur in ihrer Lebendigkeit, ihrer Regsamkeit und ihrem steten Wechsel aufzufassen fähig werde, dann wird das Abzeichnen der Natur zum Naturstudium. Ein sklavisches Copiren dagegen hemmt jede künstlerische Entwicklung und erzeugt kein Kunstwerk. — In der Baukunst, wo der Künstler seine Gegenstände nicht aus der Natur entnimmt, kann das Gefühl für gute Verhältnisse durch das Abzeichnen vorzüglicher Originale hervorgerufen werden.

Rühmlich hat sich in dieser Beziehung Preussen ausgezeichnet durch die Sorgfalt für Herbeischaffung guter Originale für Bauschulen, Akademien, polytechnische und Gewerbeschulen. Denn hier kommt Alles auf die Güte des Originals, dann aber auch auf die Anweisung des Lehrers an. In früherer Zeit, besonders als man mit den römischen Bauwerken wieder bekannt wurde, glaubte man durch ein möglichst genaues Abzeichnen antiker Verhältnisse das Studium derselben geschlossen zu haben. Eine Menge von Zeichnungen und Gebäuden aus dieser Zeit bezeugen, dass die Baumeister sich die Säulenordnungen eingeprägt hatten, und es sich und jedem Werke schuldig zu sein glaubten, überall Säulen, auch ohne innere Nothwendigkeit, anzubringen. Man copirte sie, ohne zu bedenken, dass nur ein tieferes Studium, ein Eindringen in den Geist derselben zum eigenen Schaffen eines Kunstwerkes befähige. Der Schüler zeichne nach guten Originalen, aber der Lehrer suche ihn darauf hinzuweisen, wie weit er von den Verhältnissen derselben abweichen könne. So wird ihm das Abzeichnen sehr nothwendig sein, er wird aus dem Copiren des Grundrisses eines guten Gebäudes die zweckmässige Zusammenstellung der Räume, aus dem Copiren der Theile das Verhältniss derselben, wie der Säulen zum Gebälk, des Kapitäls zum Stamm und zum Fusse u. s. w. kennen lernen, und die gewonnenen Resultate bei Werken, die er selbst schafft, in der Art anzuwenden wissen, dass er nur das Gute abstrahirt, insofern es zu dem neuen Werke passt, das als solches eine neue, eine eigenthümliche Auffassung fordert. Er muss also aus den Grenzen des Erlernten herausgehen; die Kunst besteht nur im selbstständigen Schaffen, Abzeichnen giebt nur die Anleitung dazu.

Abziehen, die letzte Hand anlegen, eine Arbeit zu vollenden. Bei Holzarbeiten, den fertigen aus Holz bestehenden Gegenstand mit der Abziehklinge (s. d. Art.) abschaben, und dadurch glätten. Bei dem Stempel- und Stahlschneiden heisst Abziehen: die Oberfläche des Stempels, die erst mit der Schlichtfelle gerade gefeilt ist, glatt abschleifen.

Abzug, für Abfluss gebraucht; so wird bei Fussböden gewisser Gebäude, die ihrer Lage oder ihres bestimmten Gebrauchs wegen Feuchtigkeiten ausgesetzt sind, ein Abzug derselben durch einen gelinden Abfall gegen Rinnen hin bewirkt, welche man Abflüßrinnen, Abzugsrinnen (s. d. Art.) nennt. Abzug ist zugleich das Gemeinwort für Graben, Schleuse, Rinne oder Röhre in der Erde, kurz für alle Vorrichtungen, die den Abfall des Wassers befördern und es fortleiten. Kolossale Abzüge brachten schon die alten Griechen an Seen an; wenigstens scheinen die unterirdischen Abzüge des Copaischen Sees, die Schlünde von Stympalos und Pheneos durch Menschenhände vervollkommenet worden zu sein (O. Müller, Archäol. d. K. p. 32).

Abzugsrinnen dienen dazu, die Feuchtigkeiten in einen Canal oder an einen andern Ort ausserhalb eines Gebäudes zu leiten; sie müssen einen hinlänglichen, doch nicht zu starken Fall haben, ja wenn sie auf einem Fussboden liegen, ziemlich flach sein, damit sie dem darüber hingehenden Menschen nicht gefährlich werden. Wird für sie eine grössere Tiefe erforderlich, so müssen sie eine ebene Bedeckung erhalten, wie z. B. in den Badehäusern, welche, als zum Abzuge der Feuchtigkeiten, mit einer hinlänglichen Anzahl kleiner Abzugslöcher zu versehen sind. Da diese Rinnen den völligen Abzug der Feuchtigkeiten aus dem Innern des Gebäudes bewirken, so werden sie darum auch selbst Abzug, oder gleich allen Oeffnungen, durch welche Feuchtigkeiten ihren Abfluss, oder Dünste ihre Ableitung aus irgend einem Raume finden, Abzüge genannt.

Abzugsröhren oder **Abzüge**, Röhren zur Ableitung von Rauch, Dämpfen und Wasser (s. die Art. Schornsteinröhren, Abzug).

Academia, s. Akademia.

Acadinus, ein Brunnen in Sicilien, den man zu einer Art von Gottesurtheil benutzte und zwar um den Meineidigen von dem Wahrhaftigen zu erkennen. Die Person, die einen Eid abgelegt hatten, mussten ihren Schwur auf ein Hölzchen schreiben und dasselbe in den Brunnen werfen. Sank dasselbe unter, so hatte die betreffende Person einen Meineid geleistet.

Acca Larentia (römische M.). Unter diesem Namen lesen wir zwei ganz verschiedene und wohl schwerlich in einer Person zu vereinigende Sagen. Wir berichten der Vollständigkeit wegen beide. Nach der einen, und zwar bekanntesten, Tradition ist sie die Frau des Hirten Faustulus, der die beiden so oft genannten wie wir schon gesehen haben Erbauer Roms, Romulus und Remus, als Säuglinge ausgesetzt, von einer Wölfin genährt zu sich nahm und sie erzog, also die Pflegemutter derselben. Ihr zu Ehren soll Romulus ein Fest mit dem Namen Larentalia eingesetzt haben. Die zweite, göttliche Verehrung, welche Acca Larentia bei den Römern fand, sucht die alte Sage nun auf folgende Weise zu erklären, die aber vielleicht weniger Wahr-

scheinlichkeit, wenn überhaupt hier die Rede von Wahrscheinlichkeit sein kann, für sich gewinnen dürfte. Nach dieser nämlich war sie eine ausschweifende, buhlerische Frau unter dem König Ancus, die unter andern auch dem Herkules dereinst in seinem Tempel ihre Reize zu kosten gab. Als Lohn für diesen Dienst gab ihr Herkules die Weisung, dem ersten, der ihr nach ihrem Austritte aus dem Tempel begegne, ihre Hand zu reichen. Larentius, ein steinreicher Tusker, war der Glückliche. Sie ward als seine Gattin bei seinem Tode von ihm zum Erben eingesetzt, welches Erbe sie hinwiederum dem römischen Volke vermachte. Zu dankbarer Erinnerung an diese Wohlthat feierte nun das römische Volk alljährlich das oben bezeichnete Fest. Ob und wie die Mythe vielleicht etruscischen Ursprungs sei, ob der Name Larentia an die Laren, die Hausgötter, erinnert, wagen wir nicht zu entscheiden.

Accalia, soviel wie Larentalia oder Larentinalla (s. vor. Art.), welches Römerfest auf den 23. December fiel.

Accendonos hießen bei den Römern die Obersten der Fechter, die Lehrmeister der Gladiatoren (*lanistae*), die in öffentlichen Spielen durch Zuruf die Fechtenden anfeuerten. (Accendonos ist nur der andere Ausdruck für „cerdonos.“)

Accessit bedeutet bei der Prämienvertheilung in Folge einer Preisaufgabe den zweiten Preis.

Acol, das alte Julia Gemella, eine Römercolonie im bätischen Spanien, die unfern des heutigen Guadix lag und durch die Veteranen der dritten und sechsten Legion begründet wurde. Die Gemeller besaßen das sogenannte italische Recht (*jus italicum*), ihre eigne Münze zu führen. Auf ihren Prägstücken sah man ein mit einer Art Glorie von Sonnenstrahlen umgebenes Haupt, womit der Gott Netos vorgestellt wurde.

Accidenz (Malerei), *accident de lumière*, Unterbrechung der Sonnenstrahlen durch eine Wolke, Uebergang des vollen Lichts zur Dunkelheit, frappante Wirkung von Schatten und Licht. Obgleich geschickt angewendet es nie seine Wirkung verfehlen kann, giebt es doch berühmte Maler, die nie davon Gebrauch gemacht haben.

Acolus, Priscus, ein römischer Maler, der unter Kaiser Vespasianus blühte.

Accord (Malerei), von dem barbarisch-lateinischen Worte *accordium*, Zusammenstimmung, Zusammenklang, Vortrag, bedeutet in der Malerei, nach Gruber (Wörterbuch zum Behufe der Aesth. p. 51), eine solche Farbengebung, worin kein Theil mit dem andern und mit dem Ganzen weder schreienden Contrast macht, noch in gänzlichem Widerspruch steht. Dieser Accord kann künstlich oder natürlich sein. Künstlich ist er, wenn sich in dem Ganzen der Farbengebung nur kein innerer Widerspruch findet, wie in etlichen Gemälden von Tintorett, Rembrand, Titian u. A., welche durch einen Accord der Farben das Auge so täuschen und bestechen, dass man fast darüber vergisst, dieser Accord sei nicht in Gemässheit der Natur hervorgebracht. Der natürliche Accord gründet sich auf Beobachtung der Naturgesetze der Farben: alles hat bei ihm seine natürliche Farbe, seinen richtigen Localton, der durch die Tinten nach den gehörigen Verhältnissen abgestuft wird und alle Töne vereinigen sich harmonisch in einen Hauptton (s. Tinten, Ton, Farbengebung, Harmonie). Hier verläuft der Begriff von Accord in die der Haltung und Harmonie, bisweilen wird er beschränkter genommen, als ein solches Colorit, worin die nebeneinanderliegenden Farben sich unterstützen und die Hauptfarben in solche Zwischenweilen gesetzt sind, dass das Ganze nicht fleckig und grell erscheint. Man hat nämlich die Bemerkung gemacht, dass das Auge bei manchen nebeneinanderliegenden oder auf einander folgenden Farben eine Art von Zusammenhang findet, während andere z. B. Hochroth und Dunkelgrün, so von einander abgeschnitten erscheinen, dass das beleidigte Auge nur ungern und schwer von einer zur andern übergeht. Als Ideal angenehmer Aufeinanderfolge von Farben durch verfließende Uebergänge dienen die sieben Farben im Regenbogen. Wo, wie hier, eine Zusammenstellung von Farben dem Auge angenehm ist, nennt man sie eine Consonanz, im Gegentheil, wenn sie dem Auge wehe thut, eine Dissonanz. Aus solchen Farbendissonanzen können durch Mittelfarben, welche der Zusammenstellung das Harte benehmen, eine Art von Consonanzen entstehen, und Consonanzen dieser Art, worin das sonst Widerstreitende sich verträgt, nennt man Accorde.

Accursius, Sanct, ein Heiliger aus dem Dominikanerorden, der auf Abbildungen mit einem Schwert in der Brust erscheint.

Acebedo, Cristoforo und Manuel. — Die Nachrichten über diese zwei sonst namhaften spanischen Maler sind spärlich. Ersterer blühte vor oder beim Beginne des 17. Jahrhunderts und soll mit den Gebrüdern Bartel und Vincenz Carducci zu Madrid gearbeitet haben. Nach Andern war er der Schüler eines dieser berühmten in Spanien eingebürgerten Florentiner. Cristoforo Acebedo erwarb sich hohe Bedeutung als Heiligengeschichtsmaler, und als solcher schmückte er die Madrider Klöster mit

umfänglichern Arbeiten von herrlichem Ausdruck und in einem geläuterten Style. Leider sind dieselben durch die Zeit verdorben oder durch Versetzung und in Folge von Raub oder Verschleuderung nachmals verschwunden. Cristoforo war ein geborner Murcianer. Sein um nicht ganz zwei Jahrhunderte späterer Namensverwandter, Manuel Acebedo, war ein ausgezeichneter, an grossen Mustern sehr selbstständig herangebildeter Meister, von dem nur wenig in Gallerien, vieles jedoch im Besitze spanischer Kunstsammler ist. Manuel arbeitete in Madrid und starb zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts.

Acerra, ein pfannenähnliches Räuchergefäss, welches bei den Opfern der Römer, vorzüglich bei Freuden- und Leichenfesten, gebraucht wurde, um Weihrauch darin zu verbrennen. Es ist, wie alle Opfergeräthe, für die Kunst von Wichtigkeit, und findet sich noch auf manchem Relief vor. — Nach Festus' Bericht hiess Acerra auch ein kleiner transportabler Altar, auf dem man vor den Todten Weihrauch anzündete, während Virgil und Ovid die Ac. nur als ein Kästchen zur Aufbewahrung des bei Todtenverbrennungen gebrauchten Weihrauchs kennen. Die zwölf Tafelgesetze verboten den Römern die *acerrae* als nutzlosen Luxus. — *Acerra thuraria* heisst das Kirchengefäss, worin man die Weihrauchkörner bewahrt.

Acetabulum war im römischen Alterthum ein Gefäss von Becherform, in welchem man Essig und andre Flüssigkeiten auf die Tafel brachte. *Acetabulum* heisst auch der Becher, dessen sich die römischen Taschenspieler, die *Acetabularii*, bei ihren Geschwindigkeitskünsten bedienten. Eigentlich bedeutete das Wort ein Mass für Flüssiges und Trockenes, und entsprach dem griech. Oxybaphon.

Achaea, die Bekümmerte, ein Beiname der Ceres und der Minerva. Die erstere führte diesen Namen wegen der Betrübniss, die sie über den Verlust ihrer Tochter Proserpina (s. d. Art.) erleiden musste. Sie soll vorzüglich in Sicilien unter diesem Namen verehrt worden sein. Minerva erhielt diesen Namen als Bundesgöttin der Achäer.

Achaeischer Bund. — Die zwölf Städte des ursprünglichen Achaja's, des nördlichen schmalen Uferlandes des Peloponnes, waren nach Herodot's Bericht: Pellene, Aegira, Aegä, Bura, Helike, Aegion, Rhypes, Patreis, Phareis, Olenos, Dyme und Triläis, wogegen Polybius statt Aegä und Rhypes: Keryneia und Leontium nennt. Die Achäer erschienen unter den Pelopiden als die angesehenste der griechischen Völkerschaften, so dass Homer ihren mit Argiver und Danaer gleichbedeutenden Namen zur Bezeichnung des ganzen Griechenvolks brauchte. Sie waren so mächtig, dass, als die Herakliden, von welchen sie abgefallen waren, den ganzen übrigen Peloponnes im Besitz hatten, sie allein sich behaupteten und das Land „Achaja“ benannten. Das die einzelnen Städte verknüpfende Band war ursprünglich mehr ein religiöses denn ein politisches, und gründete sich auf die gemeinsame Opferfeier bei Helike, die dort zu Poseidons Ehren stattfand. Nach dem Untergange von Helike, das zugleich mit Bura im J. 373 v. Chr. in Folge eines Erdbebens vom Meere verschlungen ward, wählte man Aegium zum Versammlungsort und weihte das Opfer den Hauptgöttern dieser Stadt, dem Zeus und der panachäischen Demeter. Zur Zeit, als die um Makedonien und Griechenland streitenden Feldherrn Alexanders und ihre Söhne durch alle Ränke das Band des Bundes zu lockern trachteten, tauchten in letzterem mehrere kleine Tyrannen auf, die aber bald wieder verjagt wurden, und worauf sich der Achäerbund wieder kräftig verjüngte. Von jetzt an trat im Bunde statt des frühern mehr religiösen Bandes die Politik hervor. Zur ersten politischen Bedeutung kam derselbe, als der Strateg Aratus, der 252 v. Chr. seine Vaterstadt Sikyon befreite, dem Achäerbund dadurch eine Stärke verlieh, dass er nicht nur Sikyon, sondern auch Korinth nach Verjagung der macedonischen Besatzung 244 dem Bunde zuführte. Als sich später der Achäerbund auf dem Höhepunkte seines Glanzes befand, waren ihm einverleibt: Athen und Megara, Aegina und Salamis, der ganze Peloponnes mit Ausnahme Sparta's, Elis, Orchomenos, Tegea und Mantinea. Griechenland schien verjüngt. Die Bundesverfassung basirte auf der reinsten Demokratie; es gab ausser der achäischen Staatsverfassung wohl keine, die solche Ständegleichheit und solche Freiheit garantierte, wo die Selbstregierung des Volks eine Wahrheit und alle Institutionen so rein von allen Nebenabsichten waren. Sämmtliche Bundesglieder besaßen völlig gleiche Rechte, mochten sie grösser oder kleiner, jüngere oder ältere Glieder sein. Alles Gemeinschaftliche berieth man auf Bundesversammlungen, die den Namen Ekklesia oder Agora führten. Der Regel nach versammelte man sich in Pleno jährlich zweimal, d. h. im Lenz und im Herbst, und jede dieser Versammlungen, die im Haine des Zeus bei Aegium in der Nähe des Heiligthums der panachäischen Demeter stattfand, dauerte nur drei Tage. Drangen Umstände auf ausserzeitliche rasche Berathung eines besondern Gegenstandes, so rief man ausserordentliche Versammlungen zusammen,

die man, wie es gelegen war, bald in dieser, bald in jener Bundesstadt abhielt. Jeglicher Bürger war mit dem 30. Jahre zur Versammlung berechtigt, hatte das Recht der Vorschläge und der Rede, wozu ein besonderer Herold alle Anwesenden aufforderte. Ein einziger Uebelstand war: dass man damals keine Diäten und Reisespesen kannte: jeder musste von weit oder naheher sich seine Bedürfnisse aus eignen Mitteln bestreiten, was natürlich zur Folge hatte, dass zu den regelmässigen Versammlungen, wenn nicht Gegenstände der höchsten Wichtigkeit vorkamen, die Aermern nicht eintrafen und nur die Wohlhabenderen und Reichen die Reisekosten nicht scheuen mochten. Die Abstimmung geschah stets nach Städten, nicht nach Köpfen. Vorbereitung und Einleitung der Bundessachen, vielleicht auch zuweilen die Stellvertretung für die allgemeine Versammlung, scheint einem stetigen Ausschuss anvertraut gewesen zu sein, welcher der Rath hiess. An der Bundesspitze standen erst zwei Strategen (Feldherren), seit 255 v. Chr. nur einer, der mit einem Hipparchen (Cavallerieführer) das vom Bunde aufgestellte Heer befehligte und die Oberleitung des Kriegs hatte; ferner standen mit an der Spitze ein Staatsschreiber mit dem einfachen, aber damals hochbedeutenden Titel Grammateus, und zehn Demurgen oder Archonten. Diese höchsten Beamten, die sämmtlich der Versammlung verantwortlich und anklagbar waren, mögen zusammen die sogen. Gerusia gebildet haben. Die Beamtenwahl fand jährlich in der Frühjahrsversammlung statt; blieben verdiente Männer länger in der Beamtung (was aber dem Gesetze entgegenlief), so war dies durch die Staatenvertreter gebilligte Ausnahme; starb indess ein Beamter im Amtsjahre, so nahm bis zur nächsten Wahl sein Vorgänger die Stelle ein. Das enge Band, womit die Verfassung die Staaten verknüpfte, ward noch durch gleiches Mass, gleiches Gewicht und gleiche Münze verstärkt. Welche bedeutende Geschichtsrolle der achäische Bund in seiner Höhe, auf die nur zu bald sein Fall und der Zerfall Griechenlands überhaupt folgte, gespielt hat, erhellt schon aus dem Umstande mit, dass nachmals die Römer das ganze Griechenland, mit Ausschluss Thessaliens, als die Provinz Achaja bezeichneten. Bekanntlich empfing der Bund seinen Todesstoss unter den Römern durch den Consul L. Mummius (146 v. Chr.). Als Letzterer erschien, stellte der letzte Strategie des Bundes, Diäus, noch eine Macht von 600 Reitern und 14,000 Schwerbewaffneten den Römern auf dem Isthmus entgegen, während diese eine Uebermacht von 3500 Reitern und über 24,000 Mann Fussvolk aufpflanzten. Obgleich die Vorpostengefechte für das Achäerheer glücklich waren, so musste doch die zu schwache Bundescavallerie in offener Feldschlacht zurückweichen und selbst das Fussvolk musste trotz seines wackersten Widerstandes den übermächtigen Römern das Feld räumen. Ganz verzweifelt floh der Bundesfeldherr Diäus nach Megalopolis, um sich und seine Familie dort durch Gift zu opfern. Schon den dritten Tag rückte Mummius in Korinth ein und rächte sich an dieser Hauptstadt Achaja's mit der zerstörendsten Wuth. So fiel die von Wundern der Kunst erfüllte Stadt, deren Mauern wie die aller Rom feindlichen Bundesstädte geschleift wurden, so dass der Bund in den letzten Stützen für immer gebrochen war. — Die für die Kunst wichtigsten Orte des Bundes waren Aegira, Aegium, Sikyon und Korinth, und wenn man will, auch Athen und Aegina, da selbst diese zum Bunde zählten, als er seinen weitesten Fuss gefasst. Der Bund besass mit Sikyon und Korinth zugleich die zwei Hauptwerkstätten bildender Kunst im Peloponnes. Noch sind Silbermünzen vorhanden, die der Achäerbund schlagen liess. Diese Bundesmünzen zeigen auf dem Avers den Kopf des Zeus Homagyrios, weil dieser neben der Demeter Panachäa die Hauptgottheit von Aegium war, wo die Bundesversammlungen stattfanden. Auf dem Revers zeigen sie das aus A und X formirte Monogramm der Achäer, von zwei andern Monogrammen umgeben und von einem Kranze eingefasst.

Achaemenes, Sohn des Aegeus, des Königs von Athen. Entweder derselbe, oder auch ein anderer seines Namens gab einem Theil Persiens den Namen, und wird als Urahn der altpersischen Könige angesehen. Vielleicht ist er dieselbe Person mit dem Fabelkönige Dschemschid (s. d. Art.). Man will ihn in einem Relief in den Ruinen von Persepolis erkennen, wie er ein Unthier durchbohrt.

Achaemenides, Sohn des Adamastus aus Ithaka, ein Gefährte des Ulysses. Bei der Flucht des Ulysses vor dem Polyphem (s. d. Art.) wurde er in Sicilien zurückgelassen, später aber vom Aeneas (s. d. Art.), wie Virgil erzählt, befreit und mit auf das Schiff genommen.

Achaeus, Sohn des Xuthus und der Kreusa, Halbbruder des Jon. Wie von diesem die Jonier ihren Namen haben, so von Achäus die Achäer, in deren Land im nördlichen Theile des Peloponnes er sich festsetzte.

Achaja, ist auf alten Münzen an dem Blumentopfe kennbar, den sie in den Händen hält.

Ahamantis, eine der Danaiden, der Töchter des Danaus, die Braut des Echoenios, den sie in der Brautnacht auf Geheiss ihres Vaters umbrachte (s. Danaus).

Achano, ein Gefäss der Hellenen, worin man Esswaaren in die Tempel trug. Bei Bötern und Persern war es Getreidemass.

Acharaka, nach Strabo ein Dorf bei Nysa, in der Nähe des Mäander. Hier war ein berühmtes Plutonium mit dem Pluto und Proserpinen geweihten Haine und Tempel. Uebrigens befand sich ein Krankenorakel in der Charonshöhle hier, wo Kranken und Priestern, die darin schliefen, das Orakel die Heilmittel im Traume eingab. Gesunde aber durften bei Leibesleben nicht wagen, in die Höhle zu treten. Weit berühmt war das Höhlenopfer, das alle Jahre stattfand und wobei gesalbte und nackende Jünglinge einen Stier von der Arena weg zur Höhle führten. Man spornte den Ochsen zum Eintritt in dieselbe, der aber, nur einige Minuten vorwärts gegangen, alsbald sich für todt und erstickt hinstreckte.

Achareus, ein berühmter Kämpfer, der es bei den Leichensfeierlichkeiten, welche Herkules dem Pelops, König von Elis, zu Ehren anordnete, im Kampfe selbst mit dem Herkules versuchte.

Achates, ein wegen seiner Tapferkeit und Treue berühmter Gefährte des Aeneas. — Ein Fluss Achates, der im südlichen Sicilien zwischen Camarina und Gela liegt und jetzt Drillo heisst, gab dem Achat den Namen, welchen Edelstein man zuerst im Bette des Achates gefunden haben will.

Achatius, Sanct, erscheint auf den Darstellungen mit Inful und Stola bekleidet und Kirchengefässe tragend.

Achelopoieta heisst das Jesus- und Marienbild, das der Sage nach von St. Lucas entworfen und von Engelhänden vollendet wurde, daher es den Namen als eines nicht von Menschenhand gefertigten Bildes trägt. Man will es im Laterane zu Rom besitzen und zeigt dem vielgläubigen Volke ein stark beräuchertes Holzgemälde, das, nun mit Leinwand bedeckt und übermalt, alle Ostern vom heiligen Vater adorirt wird. Achelopoieta ist übrigens eine Bezeichnung für alle wunderthätigen Marienbilder geworden.

Acheloiden, ein Beiname der Sirenen (s. d. Art.), von ihrem Vater Achelous (s. d. Art.) so genannt, Gefährtinnen der Musen u. s. w. Auch werden die Quellnymphen der Hippokrene mit diesem Namen erwähnt.

Achelous (griech. M.), Stromgott des mächtigsten Stroms in Griechenland, der auf dem Pindus entsprungen sein stolzes Wasser durch die blühenden Gefilde Akarnaniens hinwälzt und sich bei Oiniadä, den fünf echnadischen Inseln gegenüber, in das ionische Meer ergiesst, der älteste von den 3000 Söhnen des Oceanus und der Thetis, nach Andern der Sohn des Helios und der Gäa oder des Oceanus und der Gäa. Die zwei vornehmsten Geschichten, welche sich an seinen Namen knüpfen, sind die Bewerbung um die Dejanira, und seine Liebe zur Perimela. Dajanira war die Tochter des Königs Oeneus und der Althäa, die Prinzessin von Kaledonien. Dejanira, welthin durch ihre bezaubernde Schönheit berühmt, lockte manchen Freier herbei, der gerne ihre Reize in zärtlichen Besitz genommen hätte, wenn sie ihm zu Willen gewesen wäre, unter andern auch den Stromgott Achelous. Alles ward von ihm versucht, ihre Liebe für sich zu gewinnen. Er erschien ihr als Mensch, um sie anzuziehen, er erschien ihr als Stier, als Drache, sie zu schrecken, aber in keiner von diesen Formen, die er nach der Gabe aller Wassergottheiten in seiner Gewalt hatte, wollte es ihm gelingen, die Dejanira nach seinen Wünschen zu lenken und das spröde Herz derselben zu erweichen, vielmehr setzte er sie durch seine freilich auch etwas seltsame Bewerbung nur in Furcht und Schrecken und floss ihr eher Abscheu als Liebe ein. Doch wer weiss, ob demungeachtet nicht Achelous sie noch hätte die Seine nennen können, wenn nicht ein ihm eben so gefährlicher, als der Dejanira erwünschter Gegner, gemacht wäre, der ihn um die Palme des Sieges der Liebe betrog. Der mächtige Herkules warb um die Hand der schönen Königslochter, kämpfte auf Veranlassung des Königs mit Achelous, und streckte ihn nach langem Kampfe mit dem immer andere Gestalten, zuletzt die eines Stiers annehmenden Proteus endlich, noch ein Horn desselben im Rückwerfen abbrechend, in den Sand. Achelous musste mit Schande abziehen, und sein Horn noch mit dem Horn der Amalthea, dem bekannten Füllhorn, einlösen. — Perimela, die jüngste Tochter des Aeolus, liebte den Achelous und gab ihm zwei Söhne, den Hippodamos und Orestes. Ihr Vater jedoch, der die heimliche Ehe seiner Tochter erfuhr, und desswegen im höchsten Grade aufgebracht war, warf sie in einer Ausrandlung von Wuth von einem Felsen in das Meer. Poseidon aber (der Gott des Meeres) nahm sie freundlich auf, und verwandelte sie nach dem Wunsche des Achelous, in die fünfte zu den vier kleinen echnadischen Inseln (eigentlich vier von Achelous verwandelte Nymphen; die, weil sie das Opfer desselben versäumt hatten aus

Rache mit dem Boden, auf welchem sie sich befanden, weggeschwemmt wurden und an seiner Mündung zu Inseln wurden), woselbst sie stets mit Achelous Küssen bedeckt an dem Munde desselben liegt. — So viel wir wissen, ist keine dieser beiden Sagen zu einem selbstständigen Kunstwerke, weder von einem alten, noch von einem neueren Künstler benutzt worden, obschon sich beide recht wohl dazu eignen dürften. Achelous erscheint nur auf Münzen und Vasengemälden, so auf akarnanischen Münzen, so auf einem Vasengemälde zu Girgenti. Er wird den übrigen grössern Flussgöttern gleichgebildet, als ein greiser Mann mit Hörnern und Schilf, oder in der Gestalt eines Stiers mit einem männlichen, bärtigen Antlitz (vergl. Ottfr. Müller, Archäol. d. Kunst S. 617 und 18). Auch sieht man ihn hie und da mit dem Füllhorn, einem gewöhnlichen Attribut der befruchtenden Flüsse. Die Wohnung des Achelous malt sich die Phantasie der Alten auf eine ansprechende, und dabei natürliche Weise aus, als einen Saal von Tuff und Bimsstein, dessen Gewölbe rings mit den verschiedensten Muscheln besät, dessen Boden von kühlem, weichem, schwellendem Moos bedeckt ist. Was nun die verschiedenen Ausdeutungen dieses schönen Mythos und zu gleicher Zeit die Erklärung der Achelousgestalt und Attribute anbelangt, so scheint die sogenannte physikalische die anwendbarste und gelungenste zu sein. Wir theilen der Kürze wegen nur Weniges daraus mit, jeder einzelne Leser mag darauf fortbauend sein eigenes Erklärungsgebäude unter das Dach bringen. Achelous ist der Sohn des Oceanus und der Thetis, weil alle Flüsse, so zu sagen, aus dem Meere kommen, er ist der Sohn des Helios (Sonne) und der Gæa (Erde), weil die Hitze der Sonne Dünste entwickelt, die dann in Regen auf die Mutter Erde niederfallen und die auf ihr zu Flüssen werden u. s. w. Herkules dämmt den wilden Fluss Achelous im Lande des Oeneus ein, um die Bewohner des Landes vor ihm zu schützen, bricht ihm ein grosses Stück daher ab (ein Horn), bekommt dafür zum Danke Dejanira zur Frau. Das abgerissene Land wird fruchtbar, wird ein Füllhorn. So deutet man die erste Sage aus. Er erscheint wie die andern Stromgötter als Stier, oder Halbstier, weil der Stier das brauchbarste, nützlichste Thier für den Feldbau ist, so nützlich wie das Wasser dem Lande.

Achen, Jan van, oder Johann von Aachen, der auf die confuseste Weise bald Janachen und Janchen, bald Dac und Dach, bald wieder Aaken und Aken getauft worden ist, war gebürtig von Köln und ward nach der Heimath seines Vaters van Achen zubenannt. Ueber die Zeit seiner Geburt herrscht noch Dunkel, doch mag sie zwischen 1553—56 fallen. Wir wissen nur, dass Johanns erster Lehrer ein namenloser Maler Jerig oder Georg war, bei welchem unser Johann bis zu seinem 22. Jahre aushielt, worauf er zu C. Rems nach Venedig wanderte. Später zog's ihn nach Rom. Hier entfaltete sich sein Talent so glücklich, dass der damals ebenfalls in Rom arbeitende Rafael Sadeler einige der Johannschen Werke in Kupfer wiedergeben konnte. Johann durchwanderte einen grossen Theil von Italien, kam nach Deutschland zurück und ward in bayerischen Hofdienst genommen, wo ihm die Früchte seines Talents reichlich vergoldet wurden. Kaiser Rudolf II. liess ihn mehrmals in seinen Dienst laden; endlich erschien Johann in Prag, um neuem Lorbeer entgegen zu sehn, doch zog's ihn wieder nach München und Augsburg, wo ihn die Fuggers beschäftigten, bis er die Tochter des grossen Tonmeisters Orlando Lasso ehlichte, mit der er denn endlich nach Prag ging, um fortan nur für den Kaiser zu malen. Von Johanns Werken sind zu bemerken: St. Peters Ruf zum Apostelamte in der Münchener Hofkirche; in der Kreuzkapelle daselbst ein Christus am Kreuz, umgeben von Johannes und der Muttergottes, eine seiner bedeutendsten Arbeiten; in der reichen Kapelle ein Paar kostbare Bilder, die ein goldnes mit Kameen besetztes Kästchen aufzeigt; ferner sechzehn Gemälde in der kais. Gallerie zu Wien, worunter die jugendlichen Porträts Rudolfs II. und seines Bruders Ernst (beide im Harnisch). Unter Johanns historischen Stücken kommt eine heil. Familie vor, wo ein Vögelchen frisch, fröhlich und frei auf dem Mantel der heil. Jungfrau sitzt, welches Stück der Amsterdamer Bloteling im Kupferstich gab. Johann war eins der reichsten Talente und hätte das Grösste in seiner Kunst zu leisten vermocht, hätte er nicht die Studien der Natur und der Antike zu stark bei Seite gesetzt. Er neigte sich dem Spanger zu, bewegte sich aber in seiner Weise zum Glücke viel freier und leichter als dieser. Johann v. A. starb 1615 und ruht in der St. Veitskirche zu Prag. J. van Achen bezeichnete seine Werke mit dem Monogramm: IO. AB. *ACH.*

Achenbach, Andreas, gebürtig aus Köln, wird zur Düsseldorfer Malerschule gezählt und hat sich als Landschaftler, als Marine- und Architecturmaler hervorgethan. Bekannt sind seine Seestücke, Küstenstücke und Seegegenden. Die Bauwerke auf seinen Bildern werden gerühmt und seine Figurenstaffage nicht minder. Seine

Arbeiten sind meist mit Monogramm versehen. Eine seiner besten, ein grosses Seestück, ist im Besitz des Prinzen Friedrich von Preussen.

Acheron. Diesen Namen tragen mehrere Flüsse im Alterthume: so ein Fluss in Thesprotia in Epirus, der durch den Acherusischen Sumpf in den ambracischen Meeresarm fließt; so in Bithynien bei Heraklia, in der Nähe der mephitischen Höhle, die man als Eingang in die Unterwelt ansah; so in Bruttien, an welchem auf ein falsch verstandenes Orakel Alexander von Epirus umkam, und mehrere andere. — Die griechische Mythe von der Unterwelt führt Acheron als unterirdischen Fluss an, und dieser ist es, den man gewöhnlich unter dem Namen Acheron versteht. Er ist bekannt als der Fluss, über welchen die Schatten in Charons Nachen fahren mussten, um in das Reich des Orkus zu gelangen und wird in der spätern Sage als Sohn des Helios und der Gaia bezeichnet, der deshalb in einen Fluss verwandelt und in die Unterwelt verwiesen worden sein soll, weil er die Titanen im Kampfe gegen den Olymp mit Wasser versah; oder als Sohn der Ceres, der in die Unterwelt ging, weil er den Glanz des Tageslichts nicht ertragen konnte. Die finstere, sumpfige Umgebung, das trübe, bittere und ungesunde Wasser der oben zuerst unter dem Namen Acheron aufgeführten Flüsse mag wohl den alten Griechen die Veranlassung gewesen sein, sie mit der Unterwelt in Verbindung zu bringen. Ob die Mythe von dem Todtenflusse aus Aegypten stamme, wo es Gebrauch war, die Todten über den Nil, der bei Memphis den Namen Acheron gehabt haben soll, zu fahren und sie am andern Ufer desselben zu bestatten, steht dahin. Jedenfalls ist aber die Aehnlichkeit der ägyptischen und griechischen Sage auffallend genug.

Acherusia, der grosse See der Unterwelt, in welchen der Acheron strömt, eigentlich wohl ein See in Epirus, ein Ueberbleibsel grosser Erdrevolutionen, durch welchen der Fluss Acheron läuft. Auch wird eine Höhle bei Heraklia so genannt, die man als Eingang in die Unterwelt bezeichnet, und durch welche Herkules in die Unterwelt gelangt sein soll. Die Gegend um den See, in dessen Nähe sich, wie es scheint, die grosse Höhle befand, mag höchst abschreckender Natur gewesen sein und Spuren des Untergangs an sich getragen haben, so dass man hier den Eingang zum Tode zu finden glaubte, und am Ende die ganze Gegend mit See und Fluss in die Unterwelt versetzte. Es finden sich noch mehrere andere Seen unter diesem Namen, sind aber kaum der Erwähnung werth.

Achillea, Insel an der Mündung des Ister, vorher Leuke genannt, war dem göttlich verehrten Achill geheiligt und ward durch griechische Colonisten, die sich am Pontus Euxinus ansiedelten, zu einem zweiten Elysium gemacht, daher sie auch Insel der Seligen heisst, wo man sich den Achilles mit andern Helden der hellenischen Heroenzeit als Richter der Unterwelt auftretend dachte.

Achilleos Dromos, Halbinsel an der Mündung des Borysthenes, die davon den Namen trägt, dass dort der homerische Heros Achilles ein Wettrennen feierte. Die Insel hat jetzt durch Anschwemmung eine ganz andere Gestalt erhalten.

Achilles (Achilleus) — der „Pellide“ genannt, weil er den Beherrscher der Myrtiliden, Peleus, zum Vater hatte — ward von der Nereide Thetis geboren und war, da sein Grossvater Aeakus ein Sohn des Zeus war, auch in männlicher Linie von göttlicher Abstammung. Ehe wir von Achilles selbst, dem im homerischen Epos verherrlichten Heros, erzählen, müssen wir der Mythen gedenken, die sich an seine Geburt knüpfen. Zeus und Poseidon hatten sich um die Liebesgunst seiner Mutter, der Thetis, beworben, entsagten aber in Folge der Weissagung, dass, wenn Thetis einen Sohn empfinde, er grösser denn sein Erzeuger werden würde. Anderer Sage nach soll der von Thetis verschmähte Zeus ihr im Zorne befohlen haben, dass sie einem Sterblichen sich vermähle. So nahm die Göttin gezwungen den sterblich gebornen Peleus zum Mann, mit dem sie denn auf dem Pellion ihre Hochzeit feierte, wobei die sämtlichen Götter zugegen waren. Wie sie darauf den Achill geboren, suchte sie ihn unsterblich zu machen, indem sie den Knaben heimlich in Feuer steckte, um an ihm alles Irdische zu verbrennen und ihn so zur Göttlichkeit zu läutern; doch Peleus erkappte sie vor vollbrachter That, und so zog sie sich wieder, den Knaben verlassend, zu den Nereiden zurück. Nun gab Peleus dem Knaben den Centauren Chiron zum Erzieher, der den jungen Achill mit der Leber von Löwen und wilden Schweinen, sowie mit Bärenmark aufzog. Auch Chirons Gattin Chariklo und seine Mutter Philyra erscheinen als Pflegerinnen. Chiron erzog ihn in allen Heroenkünsten und lehrte übrigens dem Knaben die Arzneikunst. Andere Sage giebt ihm den Phönix, Sohn des Amyntor, als den von Peleus bestimmten Erzieher. Wie Homer berichtet, wusste Thetis, dass das Leben ihres Sohnes nur kurz sei, und nach Pindar ward schon vor Achills Geburt von Thetis den Göttern die Tapferkeit und der frühzeitige Tod ihres Sohnes vorausgesagt, während eine andere Mythe erzählt, dass Thetis

ihren Neugeborenen in den Styx tauchte, so dass er bis auf die Ferse, an der sie ihn festhielt, unverwundbar wurde, womit Homer übereinstimmt, der ihn eben an der Ferse verwundbar sein lässt. Die spätere Mythe lässt Thetis schon bei Geburt ihres Sohnes besorgt sein, ihn vor dem frühen Tod zu bewahren. Nachdem der Prophet Kalchas erklärt hatte, dass Troja nicht ohne Achill zu erobern sei, suchte Thetis noch den Jüngling zu retten, indem sie ihm Mädchengewand gab und ihn unter die Prinzessinnen des Lykomedes auf Skyros versteckte. Doch ward er nach Apollodor von dem listreichen Odysseus durch das Blasen einer Kampfdrommete entdeckt. Nach anderer Fabel verkleidete sich Odysseus als Kaufmann, und bot, nach Skyros gekommen, dort seine Waaren aus, worunter absichtlich auch Waffen lagen, wonach gerade das vermeintliche Mädchen griff. — Die weiteren Mythen besagen, dass Achilles mit seinem Jugendführer Phönix und seinem Freunde Patroclus, nachdem man fünfzig Schiffe bemannt, nach Troja auszog. Während der Belagerung des hohen Ilion zerstörte er 12 Städte am Meer und 11 im Trojanergebiet, darunter Lyrnessus, allwo er die Tochter des Brises, die schöne Briseis, kaperte, die ihm Agamemnon entriss, worauf der Hader zwischen den beiden Feldherren entbrannte. Achill klagte der Thetis sein Leid und hielt sich nun auf deren Rath gänzlich vom Kampfe zurück. Thetis aber erbat vom Zeus, dass er zur Rache Sieg den Troern verleihe. Achill blieb unthätig in seinem Zelte und seine Scharen mussten sich die Zeit mit Kampfspielen verkürzen. Daher geriethen die Achäer in solche Verlegenheit, dass Agamemnon seine Gesandten abschickte und dem Achill die schönsten Zugeständnisse machen liess, falls er wieder zum Kampfe geneigt werde. Doch blieb Achill bei seinem Trotz und machte schon Miene zur Rückkehr nach Griechenland, als mittlerweile sein geliebter Patroclus, dem er seine eignen von Thetis empfangenen Waffen zum Kampf gegen Troja gegeben, durch Hector getödtet ward und das Rüstzeug verloren ging. Da schritt denn Achill ohne Rüstwaffen und nur durch die Aegide der Pallas gedeckt, in die Schlacht, und rettete wenigstens Patroclus' Leiche. Jetzt erhielt er von seiner Mutter ein neues Waffengeschenk, das sie ihm von der kunstreichen Hand des Hephästos fertigen liess. Darunter war der berühmte Schild, den Homer schildert (s. d. Art. „Achillesschild“). Nun söhnte er sich wieder mit Agamemnon aus und erhielt neben andern Geschenken die schöne Briseis zurück. Achill hatte gelobt, nicht eher Speise wieder zu sich zu nehmen, bis Patroclus gerächt sei; darum ward er, als er zur Schlacht ging, durch die Kampfsgöttin Pallas mit Ambrosia und Nektar gestärkt. Auf dem Wege zur Schlacht kündete ihm sein Redegabe besitzendes Ross Xanthus sein Schicksal vor Ilion voraus. Trotzdem schickte er sich zur kühnsten Tapferkeit an; er tödtete eine Menge trojanischer Helden und Hector entging ihm nur, weil diesen Apollo beschützte. Im Xanthusflusse nahm er zwölf Troerjünglinge gefangen, die er zum Todtenopfer für Patroclus machte, und fällte Lykaon, den Sohn des Priamus. Doch der Flussgott Xanthus empörte sich mit seinen Wellen gegen den mordenden Achill, und hätte diesen in den Fluthen begraben, wären nicht Neptun und Pallas seine Retter gewesen. Als Xanthus, um Achill zu verderben, den Simois zu Hülfe rief, musste sogar Vulcan erscheinen, um mit seinen Feuerbränden den Zorn des Flusses zu mindern. Nachdem Achilles sämtliche Troer in die Stadt zurückgeschlagen hatte, war nur Hector geblieben, den Achilles endlich noch fällte und an den Streitwagen gebunden ins Lager schleifen liess. Nun die Rächung vollständig war, nahm Achill die Bestattung seines gesühnten Patroclus vor. Nach Abhaltung glänzender Leichenspiele, und nachdem er den Körper Hectors um Patroclus' Grabhügel geschleift hatte, gab er grossmüthig den Bitten des Priamus nach und diesem die Leiche zurück, obgleich er ihr erst, um den Schimpf voll zu machen, keine Beerdigung verstaten wollte. Endlich fiel Achilles selber vor Ilion. Ueber seinen Tod variiren die Sagen. Nach der einen Mythe ward er von Paris im Tempel des thymbräischen Apoll hinterlistig durch einen Stich in die Ferse (Achill's einzig verwundbare Stelle) gemordet, als er dorthin gegangen, um einen Bund mit den Troern zu schliessen und auf diesem Wege Polyxena, die Tochter des Priamus, zu bekommen, in die er sich bei den Unterhandlungen verliebt hatte, die Priamus mit ihm um Hectors Leiche anknüpfte. Laut einer andern Mythe umarmte ihn Deiphobus, als er in den Apolltempel trat, wobei ihn Paris durchstach. Dagegen erzählt Hygin, dass Achill, der sich nach Hectors Fall seiner Tapferkeit vor den Mauern von Troja gerühmt habe, durch Apoll in angenommener Parisgestalt mit einem Pfeile erlegt worden sei. Ganz Griechenland beweinte den Helden, dessen Asche mit jener des Patroclus in gleicher Urne vereinigt ward. Als die Achäer von Troja abzogen, forderte eine Stimme aus Achills Grabe den Antheil der Beute, worauf man Polyxena, weil sie die nächste Ursache zu seinem Tode gewesen, als Todtenopfer erkor. — Nachmals erhielt Achill göttliche Verehrung und selbst Tempel, wie in Elis und Sparta, wo man vor den Kriegsübun-

gen ihm Opfer brachte. — Um auf die bildlichen Darstellungen zu kommen, so erscheint Achill auf herkulanischen Gemälden einmal als sitzende Figur mit feurigem und stolzem Ansehn; er ist nackt wie die andere männliche Figur, auf deren Erzählung er aufmerksam horcht; daneben zeigt das Bild ein Ross. Ein anderes in einem runden Herkulestempel aufgefundenes Gemälde, das man von der innern Mauer abnahm, zeigt Achilles mit Chiron zusammen. Ersterer steht ruhig und gelassen, doch sein Gesicht giebt viel zu denken; es ist in den Zügen eine vielversprechende Ankündigung des künftigen Helden, und man liest in den Augen, die mit grosser Aufmerksamkeit auf Chiron geheftet sind, eine vorausellende Lehrbegierde, um den Lauf seines Jugendunterrichtes zu enden und sein ihm kurzgestecktes Ziel der Jahre mit grossen Thaten merkwürdig zu machen. In der Stirn erscheint eine edle Scham, und ein Vorwurf der Unfähigkeit, da ihm sein Lehrer das Plektrum zum Saitenschlagen aus der Hand genommen, und ihn verbessern will, wo er gefehlt. Er ist schon im Sinne des Aristoteles; die Süßigkeit und der Reiz der Jugend sind mit Stolz und Empfindlichkeit gemischt. (Dies antike Fresco hat, um es beiläufig zu bemerken, auch ein technisches Interesse; es zeigt eine doppelte Art der Schattirung, indem Achilles mit



ganzen Massen, Chiron aber schraffirt gemalt ist.) Eins der berühmtesten Wandgemälde aus Pompeji, aus dem sogenannten Hause des tragischen Dichters, zeigt Achill sitzend in seinem Zelte und von seinen Myrmidonen umgeben, unter denen man den alten Phönix unterscheidet. Achill befiehlt, wie wohl mit innerm Kampfe, dem Patroclus, die Briseis den beiden Herolden des Agamemnon zu übergeben, die zu seiner Rechten stehen. — In einem antiken Gemälde trägt Achilles ein Gewand von Meerpurpur, glänzend und ins Violettfarbige spielend, wobei wir historisch erwähnen, dass

der Neuerer (Baldassar Peruzzi) ihm ein meergrünes Kleid gab; man sieht dies an der Figur dieses Helden an einer Saaldecke der Farnesina, wo Peruzzi auf die Thetis anspielen wollte, deren Sohn Achilles war. — In einem Zimmer des römischen Stabla (8 Miglien von Portici) entdeckte man ein Mauergemälde, das grosse Aehnlichkeit mit dem obenerwähnten herkulanischen hat. Es sind hier ebenfalls zwei nackte Figuren mit einem Ross. Die eine, welche sitzend, vorgebeugt, jugendlich und voll Feuer und Kühnheit im Gesichte erscheint und auf die Rede der andern Figur begierig horcht, wird für Achilles gehalten. Das Gesäss des Stuhls ist mit violetterm Tuche oder mit Purpur belegt, das zugleich auf den rechten Schenkel herabhängt, wo die rechte Hand ruht; roth ist auch der Mantel, der ihm hinterwärts herabhängt, welche kriegerische Farbe einem jungen Helden und Krieger gemein ist, wie denn dieselbe die gewöhnliche Farbe der Spartaner im Felde war. Achilles scheint von der andern Figur (die, wahrscheinlich Antiochus, sich auf einen Stab lehnt) die Nachricht von Patroclus' Tode zu hören. — Auf einem erhobenen Werke in der Villa Belvedere zu Frascati erscheint Achilles in Skyros, wie er in seiner ersten Jugend als Mädchen verkleidet unter den Töchtern des Lykomedes (Königs dieser Insel) sich aufhielt, denn hieher hatte ihn Thetis, vom Erzieher Chiron wegnehmend, gebracht, um ihn dem Zuge gegen Troja zu entreissen, weil sie gehört, dass das Orakel den griechischen Heerführern geantwortet hatte, dass ihr ganzes Kriegs-

glück vom Achilles abhängen werde. Als man aber den Aufenthalt des Achill erfuhr, rüsteten sich Odysseus und Diomedes, um ihn wieder von der Insel zu holen. Weil nun Achills jugendliche Züge so schön waren, dass man ihn von den Mädchen in seiner Verkleidung nicht unterscheiden konnte, so beschloss der kluge Odysseus, ihm neben weiblichen Geschenken einige Waffen mit vorzulegen. Die List glückte,



denn kaum erblickte Achill den Schild, Helm und Spiess, als seine Lust zu Kampf wieder erwachte. Er warf im Nu alles weibliche Spielzeug und den Weiberrock weg, nahm den Schild und verlangte nichts als Krieg. Das Bild deutet übrigens gar schön den Umstand an, dass das Geschlecht des Achill der ältesten Tochter des Lykomedes (der Deldamia) nicht unbekannt war; sie hatte schon die Früchte der heimlichen Liebe mit ihm geschmeckt, wovon nachher Pyrrhus geboren ward. Da sie folglich unter allen ihren Schwestern zumelst bei der Entdeckung interessirt war, so konnte sie die Bestürzung darüber nicht verbergen; sie ist es eben, die auf unserm Marmor zu den Füßen des geliebten Achill liegt und seine Kniee umfasst. Der den Achill holende Odysseus macht sich durch seine Mütze kenntlich, sowie die Figur des jungen Helden den Diomedes bedeutet, der, um in Achill die Kampflust noch mehr zu entzünden, das Schwert zieht und die Stellung eines Kämpfenden annimmt. — Auf einer alten Paste ist Achills Versöhnung mit Telephus äusserst poetisch symbolisirt. In einem Gefechte wurde Telephus nämlich vom Achill mit einer Lanze in der linken Seite verwundet, nach dem Orakel aber konnte die Wunde nur durch die Lanze selber geheilt werden. Um nun die Heilung zu erlangen, suchte Telephus sich wieder mit Achill auszusöhnen und so ward dem feinen Orakelspruche gemäss die Wunde geheilt. Auf jener Paste steht Achill etwas gebeugt vor Telephus und hält die von seiner Lanze abgenommene eiserne Spitze in der Hand. Von der Kupferspitze macht er den Rost ab, um damit Telephus' Wunde zu heilen. — Eine sehr schöne Gemme (Arbeit des Teucer, eines berühmten Steinschneiders) stellt den gegen Agamemnon erzürnten Achill vor, wie er nach seinem Lager zurückgekommen ist, das Schwert an einen Baumstamm aufgehängt und den Schild dagegen gelehnt hat. An diese Darstellung knüpft sich die auf einem bruchstücklichen Cameo von ganz vorzüglicher Arbeit (zu Winckelmann's Zeit in der Sammlung der Gräfin Cherozzini zu Rom). Der Zorn des Achill über Agamemnon und dessen Unthätigkeit im Lager endete sich durch die Nachricht vom Tode seines geliebten Patroclus, die ihm Antilochus, der Sohn Nestors, brachte. Menelaus wählte den Antilochus zum Boten an Achill, theils weil Antilochus im Laufen sehr schnell war, theils weil dieser von Achill sehr geliebt wurde. Wir erwähnten schon oben eine hieher gehörige Darstellung; auf dem Cameo steht Antilochus mit über Kreuz geschlagenen Füßen, eine Stellung, die von allen Künstlern für traurige Personen nicht unschicklich gehalten ward, wie denn nach Philostrat auch die hellenischen Krieger, die um den Leichnam des Antilochus selbst klagend umherstanden, die gleiche Stellung annahmen. Er stützt ferner die Linke und den Kopf auf einen Stamm und reicht dem Achill die Rechte hin, der in grösster Betrübniß gleichfalls den Kopf auf die Linke stützt. Auf einem Gemälde des berühmten Polygnot zu Delphi, wo dieselbe Historie vorgestellt war, stützte er das Haupt auf beide Hände.

Achilles - Insel (*Achillis insula*), s. Achillea.

Achillenschild. — Homer beschreibt diesen Schild im 18. Ges. der Iliade (V. 478 — 608). Thetis hatte ihn neben andern Waffen für ihren Sohn Achill durch Vulcan fertigen lassen. Der Schild, das glänzendste der Waffenstücke Achills, war prächtig mit erhobnen Bildern geschmückt. Etwa in Mitte desselben sah man die Erde, das Meer, mit dem Himmel darüber nebst Sonne und Mond und allen Zeichen des Thierkreises dargestellt. Um dieses grössere Mittelbild reihten sich rings die kleineren Bilder, das öffentliche, kriegerische und friedliche Leben darstellend. Hier zeigten sich zwei blühende Städte, in deren einer man Hochzeit und Schmaus bemerkte, daneben auch eine Volksversammlung, wo Richter den Streit zweier Männer zu schlichten suchten und wo die Herolde nur mit grösster Anstrengung den Elfer des Volks zu dämpfen vermögen. Die zweite der dargestellten Städte sah man im belagerten Zustande und rings von Kriegersleuten umstellt; die Belagerten rüsteten sich zum Ausfall und werden dabei vom Kriegsgott und von der Pallas geführt; in Hinterhalt sich stellend fangen sie eine Herde auf, die jedoch einen blutigen Kampf veranlasst. Hier folgten die Bilder des ländlichen Friedens; man sah eine Feldbestellung, eine Ernte mit Schnittern und Garbenbindern (dabei den Herrn der Ernte, seitwärts aber Mahlzeit Bereitende, denen Weiber helfen), ferner eine Weinlese, wo jubelnde Bursche und Mädchen die Trauben in artigen Körben trugen, wozu Lustgesang und Lyraspiel schallte und worauf der fröhliche Tanz nicht fehlte. Weiter sah man eine Rinderherde, in welche trotz der vier Hirten, die sie bewachten, zwei Löwen einbrachen; dann eine ruhig weidende Schaafherde in einem schönen Thal; endlich einen ländlichen Tanz, wobei die Mädchen festlich bekränzt und die Jünglinge glänzend geschmückt erschienen und wo sich in verschiedenen Gruppen die variirtesten Wendungen der Tänzer zeigten. Man sah eine Menge Volks den Kreis umstehen und gewahrte, wie ein Sänger zur Harfe den Tanz begleitete. Wie alle diese Bilder rings sich um das Mittel- und Hauptbild von Himmel und Erde legten, gleichsam andeutend, dass alles, was ringsum geschähe, unter dem Einfluss der Gestirne vorgehe, — so umgab wieder diesen Rundkreis von Bildern der ewige allgewaltige Ocean, der den Schildrand ringsum beströmte, um anzudeuten, dass doch alles vom grenzenlosen Arm der Natur umschlungen werde.

Achilleum, befesteter Ort beim Vorgebirge Sigæum, den die Mytilener erbauten und wo Achill seinen Gräbhügel hatte.

Achirrhoe, die Tochter des Nilus oder nach Andern die Tochter des Proteus, die dem Mars den Sithon gebar. Nach einer andern Sage gebar sie dem Sithon, dem Sohne des Mars, einem Könige von Thracien, die beiden Töchter Pallene und Rhötea.

Achlus, Personification des tiefsten Kammers und des niedrigsten Elends. Hesiod stellt uns in derselben eine der hässlichsten Gestalten vor, die je die Phantasie eines Dichters erdacht hat. Er malt sie dünn, verhungert, mit thränenden Augen, zertratzten Wangen, mit geschwollenem Knie, triefender Nase, langen Nägeln. So sieht man sie auch abgebildet auf dem Schilde des Herkules.

Achmonius, Sohn des Achmon, Cyklop, in der Nähe des Aetna wohnend.

Achor oder **Aoor**, der Fliegentödter, nach einer Variante bei Plinius eine cyrenäische Gottheit, welche um Tödtung der daselbst in grosser Menge befindlichen giftigen Fliegen angerufen wurde. Opferte man demselben, so starben alsbald alle zu-
nimen.

Achromasie (Malerei), Farbenvernichtung durch Gegenwirkung entgegengesetzter Farben.

Achse ist der wissenschaftliche Ausdruck für Mittellinie. Bei einem Cylinder ist es diejenige Linie, welche durch die Mittelpunkte der beiden begrenzenden Kreisebenen geht und um die sich der Cylinder dreht, wenn er als Welle in Anwendung kommt.

Achtariel, einer der drei Engel, die der talmudischen Fabel nach die Gebete der Juden zu Kränzen winden, um sie auf dem Haupte Jehovahs niederzulegen.

Achtermann, Wilhelm, gebürtig aus Münster in Westphalen, einer unserer lebenden Bildhauer, offenbart sich als einen Künstler, der den Triumph der Religion ebenso in der Sculptur wünscht, wie ihn Philipp Veit und Overbeck in der Malerei erschauen. Gekreuzigte, Madonnen mit dem Kinde u. s. w., scheinen seine Sphäre anzudeuten. Er erhielt 1835 das Patent eines akademischen Künstlers in Berlin.

Achtsäulige Tempel. — So wurden bei Griechen und Römern die Heiligthümer genannt, die in ihrer Vorderfronte acht Säulen aufwiesen. S. d. Art. Octastylus.

Achtschelling, Lucas, aus Brüssel gebürtig und ums J. 1620 gestorben, gehört zu den besten niederländischen Landschaftern. Die Dresdner Gallerie hat zwei kleine Landschaften von ihm beide auf L. 1 F. 8 Z. breit und 1. F. 3 Z. hoch. Auf beiden

wechseln Bauernhäuser, Gebüsch und stilles Gewässer ab; während aber auf dem einen Bilde die Gegend mit einem Reiter und einem mit Flinte vorausgehenden Fußgänger staffirt wird, erscheint das andere durch Fischer belebt, die ein Netz in der Rahn ziehn, und durch zwei Männer, wovon Einer einen langen Stecken trägt.

Achuraigischi, der höchste Gott der Abiponen. Sie betrachten ihn als ihren Schöpfer, und nennen ihn daher auch „den Grossvater.“ Sein Symbol sind die Plejaden; verschwinden diese, so glauben sie, Achuraigischi sei krank; erscheinen sie so feiern sie das Fest seiner Genesung.

Aoidalla, ein Beiname der Venus, den sie von der Quelle gleichen Namens Böotien, in der sie sich mit den Grazien häufig badete, erhielt.

Aoidusa, die Gemahlin des Skamander, Königs von Böotien, und nach ihr eine Quelle daselbst.

Aoler, Michael Victor, lebte von 1736 — 1799 und starb als kurfürstlich Modellmeister in Dresden. Er wirkte bis zu seinem Rufe nach Sachsen besonders Bургund, wo noch vorzügliche Schöpfungen, wie z. B. seine dort gebaute und an einer Menge grosser Statuen ornirte Kapelle, seinen Namen verkündigen. Eine Gruppe in Hautrelief, den Tod des Generals Schwerin vorstellend, wird unter seinen Arbeiten im Watteau'schen Geschmack sehr gepriesen.

Aoles, s. d. Art. Schlachtordnung.

Acilisches Geschlecht (*Acilia gens*). — Die berühmte Plebejerfamilie der Acilier, die dem alten Rom zwei Consuln und einen Volkstribunen gab, trägt den Zunamen Glabrio und bekam einen politischen Namen durch die vom Volkstribun Manius Acilius Glabrio gegebene *lex Acilia*. Dieser war der zweite der drei berühmtesten und völlig gleichbenannten Acillier. Der Erste dieser Trias ward im Jahre Roms 562 n. Publius Cornelius Scipio Nasica zum Consul gewählt und entledigte sich 563 des Auftrags, König Antiochus den Grossen zu demüthigen, durch den glänzenden Sieg bei den Thermopylen, den er mit Hülfe König Philipps erfocht. Er hatte am Schlachttage einen Tempel der Pietas auf dem *Forum olitorium* gelobt. Sein Sohn weihte 573 das Heiligthum ein und setzte daselbst dem Vater eine Equesterstatue, welche die erste vergoldete Menschenstatue in Italien war. — Unter den Aciliern müssen mehrere Medicinkundige gewesen sein, denn auf den Münzen der *gens Acilia* erscheint der Kopf der *Dea Salutis*; der Revers zeigt eine Frau mit der Schlange in Händen.

Aolinetus, einer der Söhne des Herkules, den dieser, durch das vergiftete Gewand des Nessus (s. d. Art.) in Raserei versetzt, umbrachte.

Acis, der mit einer Nymphe erzeugte Sohn des Faunus, war gleich dem Cyklop Polyphem in die Nymphe Galatea verliebt, und ward von seinem Nebenbuhler, Antenor, dieser ihn einst mit der Nymphe kosend antraf, durch ein Felsstück vom Aetna zertrümmert. Der für seine Liebe blutende Acis ward nun in einen Fluss verwandelt, der unter dem Felsstück, das den Körper bedeckt hatte, hervorsprudelte. — Der Fluss Acis, oder Acinius, strömte am nördlichen Fusse des Aetna und ist vielleicht der heutige Alcantarafluss in Sicilien.

Ack, Johann, lieferte im 16. Jahrhundert die prachtvollen Glasmalereien der Sacramentskapelle in der Collegiatskirche St. Gudula zu Brüssel, die man sonst dem Rogier von Brüssel zuschrieb, aber nach des Zeitgenossen L. Gulcciardini unverfälschtem Zeugnisse dem Joh. Ack angehören. Rogier war bereits zehn Jahre vor Erbauung jener Kapelle todt (er starb 1529) und auf den Glasbildern findet sich erst 1541 als früheste Jahrzahl. Wunderswürdig sind diese Glasgemälde durch die Pracht ihres Farbenglanzes, durch ihre reiche Composition, durch den breiten Faltenwurf wie durch den erhabnen Charakter ihrer architectonischen Decoration. Johann Ack ist aller Wahrscheinlichkeit nach auch der Ausmaler der beiden Fensterabschnitte über den zwei Thoren von St. Gudula; diese Fenster sind ganz in der Weise des breiten glanzvollen Fensterstyls des Sacramentshäuschens ausgeführt. Sie zeigen die Bildnisse Kaisers Karls des Fünften und seiner Angehörigen, die zugleich als Scheitel der Fenster figuriren.

Ackerbau. Die Gottheit des Ackerbaues wird gebildet durch Ceres mit Kornähre gekrönt, einen Pflug zur Seite und einen Baum, der zu blühen beginnt. Hier und da sieht man sie mit einem Füllhorn, welches mit Früchten aller Art gefüllt ist, die Arm auf ein Grabscheit gelehnt. Auf verschiedenen Medaillen erscheint sie als eine weibliche Figur, zu deren Füßen ein Stier und ein Löwe liegen, der erstere als Symbol der Feldarbeit, der Löwe als der Cybele, der Göttermutter, der Erdgöttin heiliges Thier. In der Vaticanischen Bibliothek befindet sich ausserdem auf einem geschnittenen Stein eine höchst sinnreiche Darstellung des Ackerbaues als eine Psyche, die sich auf einen Haken stützt, wodurch der Ackerbau zu einer edlen Beschäftigung, durch welche die Seele Musse und Ruhe zum Nachdenken findet, erhoben werden soll.

Ackerkuf, eine unbedeutende Stadt Mesopotamiens, enthält Ueberreste babylonischer Monumente.

Aclys (oder Aellis), ein in der Aeneide vorkommender Wurfspieß, der kurz und mit einem Schwungriemen versehen war.

Acoetes (griech. M.), der Sohn eines armen Fischers in Mäonien, war der Steuermann jenes Schiffes, auf welches die Schiffer bei einer Landung in Naxos einen schlafenden schönen Knaben setzten, um ihn zu entführen. Der Steuermann, der im Knaben einen Gott erkannte, widersetzte sich vergebens dem Verfahren seiner Genossen. Wie man nun abgesegelt und der Knabe darüber erwacht war, begehrte dieser nach Naxos zurück, was ihm zwar die Schiffer gelobten, aber zu erfüllen auch keinen Schritt thaten. Da machte der schöne Knabe urplötzlich seine göttliche Macht kund; es war Bacchus und siehe — Weinreben schlangen sich um das Schiff, die Tiger erschienen und der Wahnsinn ergriff alle Schiffer, dass sie ins Meer sprangen. Der Steuermann war der Einzige, der vom dankbaren Gotte gerettet ward; dafür wurde aber auch Acoetes nachher einer der eifrigsten Bacchuspriester auf Naxos. Die umgekommenen Schiffer waren sämtlich Tyrrhener, und von ihnen empfing die See den Namen des tyrrhenischen Meers. — Ein anderer Acoetes, den die Aeneide auführt, war Waffenträger des Evander und dann der Begleiter vom Pallas, Evanders Sohn.

A coltello. — Der Fussboden in Bädern und andern Gebäuden wurde bei den Alten zweilen von kleinen Ziegeln gelegt, die senkrecht auf ihre schmale Seite gesetzt sind, und zwar so, dass sie Winkel mit einander machen, sowie noch heute der Brauch zeigt, wie denn alle Strassen Siena's und der ganzen Städte des kleinen Staates Urbino derartig mit Ziegeln gepflastert sind. Ja dergleichen Pflaster war sonst im neueren Rom und auch zu Florenz bis ins 13. Jahrh. gewöhnlich, von welcher Zeit an die Strassen der letztern Stadt wenigstens mit grossen breiten Kieselsteinen belegt wurden. Man nennt dergleichen Arbeit *a coltello*, oder auch *spina pesce* (von der Aehnlichkeit mit der Richtung der Fischgräten), das *opus spicatum* der Alten, weil die Ziegel wie Körner an einer Kornähre liegen. Ueber diesen Grund ward ein Mörtel mit gestossnen Ziegeln gelegt, und über diese Lage oft ein Musalco von kleinen weissen würfelförmigen Steinen gesetzt.

Acosta, Bartolomeo d', ein portugiesischer Bildhauer, dessen Werk die Equesterstatue Josefs I. auf dem Kaufmannsplatze in Lissabon ist.

Acqui, eine Bäder-Stadt im Fürstenthume Piemont, besitzt schöne Paläste und eine Kathedrale, wo ein Frescogemälde, von Giov. Moneri 1657 gemalt, bemerkenswerth ist. Es ist eine Himmelfahrt Mariens. Ob das berühmte Wandbild Moneri's, das Paradies, den Dom schmückt, können wir nicht mit Bestimmtheit sagen; doch schmückt es eine der Kirchen von Acqui. Auch die Kapuzinerkirche rühmt sich einer trefflichen Malerei von Moneri.

Acquisti, Luigi, ein namhafter Bildhauer der neuern Zeit, ist 1744 zu Forlì geboren. Er arbeitete in seiner Jugend zu Bologna, wo viele seiner Basreliefs in Kirchen zerstreut sind. Die prächtige Treppe des Palastes Braschi weist von ihm ausgezeichnete Basreliefs auf, die nämlich Stoffe aus Homer und der Römerngeschichte behandeln. Die Sibyllen in der Kuppel der Kirche *della villa* gehören zu seinen Achtung verdienenden grössern Werken. Endlich vertauschte er Bologna mit Rom, wo er einige Venusdarstellungen, unter stetem Nachbilden der medicischen Venus, mit einiger Veränderung der Arme und des Oberleibs lieferte. Es war 1805, als Acquisti die lebensgrosse marmorne Gruppe (wie Venus den rasenden Mars besänftigt) für den Besitzer der Villa Sommariva am Comersee schuf. Diese Gruppe, eine Geburt unendlichen Fleisses, gilt für ein Meisterwerk, an dem man freilich nicht viel apriorisches Genie entdecken will. Acquisti ging 1806 nach Mailand, wo er einige Statuen und Basreliefs, zum Theil zur Schmückung des Simplonsbogens arbeitete. Er starb 1824 zu Bologna, wo er seit 1816 besonders in Grabdenkmalen Tüchtiges leistete.

Act bedeutet in der Kunstsprache das zum Nachzeichnen aufgestellte lebende Modell, sowie die nach demselben gelieferte Zeichnung oder Farbenskizze, und ist in letzterem Verstande gleichbedeutend mit Akademie. — Zum Acte müssen die schönsten Menschenexemplare gewählt werden, d. h. solche, die von der vollkommensten Bildung sind und an denen die Muskulatur so schön als deutlich hervortritt. Um die Lichter und Schatten mit Sicherheit zu erhalten, muss der Maler den Act bei künstlicher Beleuchtung zeichnen. Je nachdem der Maler die Position braucht, zeichnet er den Act in stehender, liegender oder sitzender Stellung; und stets müssen die Theile, auf die es der Zeichnende absieht, in die gehörige Spannung und Lage gebracht sein, um eine richtige Zeichnung des Muskelspiels zu ermöglichen.

Actia, Actiaca, ein auf dem Vorgebirge Actium in Akarnanien gefeiertes Apollfest. Apoll besass dort ein durch die Argonauten erbautes Helligthum und scheint auch ausserhalb des Tempels eine Bildsäule gehabt zu haben, woher sich denn der *Apollo Actius* schreibt. Die Apollfeier auf Actium war zugleich eine Schaltjahrfeier, also ein Kalenderfest, und fand alle drei Jahre unter Wettspielen und Seekämpfen statt. Man schlachtete, wenn das Apollfest kam, einen grossen Ochsen, um ihn bei der Feier den Fliegen zu überliefern, die, sich hier mit dem Ochsenblute begnügend, dann nicht mehr nach dem Blute der Festfeiernden verlangten. August stellte nach seinem glänzenden Siege bei Actium den Apolltempel sammt den Festspielen wieder her und setzte die Wiederkehr der letzteren auf alle fünf Jahre fest.

Action. — In der bildenden Kunst verstehen wir unter Action den Ausdruck der Lebendigkeit, die Bewegung oder Handlung der Gestalten. Wenn eine Figur aus dem ruhigen Zustande heraustritt, und in Stellung, Haltung, Geberde Lebendigkeit annimmt, so sagt man von ihr: sie tritt in Action. Dies ist der Zustand, wo die Gestalt der Natur nicht bloss anzeigt, dass sie im Raume, sondern auch, dass sie in der Zeit sich befindet. Der Fortschritt und der Wechsel des Zustands in der Zeit wird aber sichtbar an der räumlichen Erscheinung, und diese deutet in jedem Moment auf ein Vor und Nach. Dies Vor und Nach hat das Kunstwerk an der Gestalt zu bezeichnen, wofern dieselbe nicht die Beziehung auf ein nothwendiges Naturgesetz, und damit einen Theil ihrer innern Wesenheit verlieren soll. Die Bewegung lebender Individuen von einem Ort zum andern zeigt in jedem Augenblick, was ihr vorausgegangen und was ihr folgen wird. Der Gehende, Laufende, Springende, Kämpfende in einem Zwischenaugenblick beobachtet, spricht doch Ursprung und Zweck seiner Stellung aus. Es bedarf der Erwähnung nicht, wie deutlich dies auch am Wurf der Gewänder erscheine. Vergl. Art. Lebendigkeit.

Actium (das heutige Azio), Stadt und Vorgebirg Akarnaniens, am Eingang in den ambracischen Meerbusen gelegen. Augustus erbaute die Stadt auf dem Vorgebirg, wo sich vorher nur ein Apolltempel befand (s. Actia), zum Andenken an seinen berühmten Seesieg über Antonius.

Actsaal, der zum Aufstellen des Modells gehörig eingerichtete, angemessen beleuchtete Saal, in welchem nach einem Act (s. d. Art.) gezeichnet oder modellirt wird.

Acus; acus discriminallis. — An den Mädchenfiguren des höchsten antiken Styls erscheinen die Haare entweder auf dem Wirbel zusammengebunden oder um sich selbst in einen Knauf, und zwar am Hinterkopfe, mittels einer Nestnadel herumgewickelt. Man sieht eine solche Nadel an einem Kopfe in der Florentiner Gallerie, der in Kupfer gestochen ist bei Guasco (*delle ornatrici*, n. 15, p. 48), wo zugleich mannigfache Formen dieser Nestnadeln beigebracht sind. Mit solcher Einfachheit des Haarputzes trat stets die erste und vornehmste weibliche Person in den griechischen Tragödien auf. Mehrere Nestnadeln aus dem Alterthum, das auch in solchen Kleinigkeiten den Sinn für Schönheit beurkundet, haben sich bis heute erhalten. Winckelmann sah vier besonders grosse, schön gearbeitete silberne Exemplare von Portici. Nicht bloss die Frauen putzten sich mit diesen Nadeln, womit sie die Zöpfe hinten um dieselben zu winden pflegten; auch die verschnittenen Priester der Cybele setzten sich die Haare mit einer Nestnadel auf. Die grösste der silbernen Haarnadeln, die Winckelmann beschreibt, ist gegen 8 Zoll lang, hat statt des Knopfs ein korinthisches Kapitäl, auf welchem Venus steht, die mit beiden Händen ihre Haare gefasst hat; neben ihr steht die Liebe und hält ihr einen runden Spiegel vor. Eben so lang sind noch heute die silbernen Nestnadeln der Landweiber um Neapel. Auf einer andern Nadel, die sich gleichfalls in ein korinthisches Kapitäl endigt, stehen Amor und Psyche umfasst. Eine andere hat oben zwei Brustbilder, und auf der kleinsten steht Venus an den Cippus eines Priap gelehnt, die das rechte Bein aufhebt und mit der Linken den Fuss halten zu wollen scheint. — Für Nadeln, die Haare ordentlich in Locken zu legen, bestand der Ausdruck: *acus discriminallis*.

Ada, die Glänzende, Schmuckvolle; nach Hesychius die Mondgöttin der Assyrier.

Adad, auch Hadad geschrieben, hiess der Sonnengott der Syrer. Sein Name bedeutet Pracht und Glanz; zum Attribut hat der Gott einen Granatapfel.

Adalbert, Sanct, Bischof und Märtyrer, ist als Apostel der Preussen in der Legende und Geschichte eine gleich wichtige Figur. Er war der Sohn des Slawnik, eines vornehmen Czechen, und bildete sich zu Magdeburg unter Othrich in der Schule des dortigen Moritzklosters. Nach Böhmen heimgekehrt, ward er 983 Bischof von Prag. Er war ein gestrenger geistlicher Herr, weshalb ihn die bekehrten Czechen mit dem äussersten Hass verfolgten. Adalbert entsagte bald seinem Bisthum und wanderte nach Italien, wo er sich erst bei den Benedictinern zu Montecassino, dann aber bis 993 im Alexiuskloster zu Rom aufhielt. Wohl forderten ihn die Czechen nach

Prag zurück, doch trieb ihre Heldenwildheit unsern Adalbert nach zwei Jahren abermals von dannen. Als er 995 wieder nach Rom wanderte, taufte er unterwegs zu Gnan den Sohn Kaiser Otto's III. (den später heiliggesprochenen König Stephan), welche Taufe unter den Augen des Vaters geschah. Im folgenden Jahre wanderte Adalbert von Rom nach Mainz, wo er den Kaiser traf, reiste nach den Klöstern von Tours und Fleury und begab sich darauf zum Polenherzog Boleslav. Hier reifte ihm der Gedanke, Bekehrer der heidnischen Preussen zu werden. So fuhr er denn in Begleitung des Benedict und Gaudentius die Weichsel hinab nach Danzig; als er aber weiter nach Preussen kam und auf einer kleinen Insel des Pregel landete, machte sein Predigtversuch die Preussen äusserst erbittert, und als er es noch einmal in der Gegend von Fischhausen versuchte, durchstieß ihm ein heidnischer Priester mit der Lanze die Brust. Dies geschah am 23. April des Jahres 997. Der polnische Herzog Boleslav wandte eine bedeutende Summe auf, um Adalberts Leichnam aus den Händen der Heiden zu rücken. Der Körper kam nun nach Gnesen und ward seiner Wunderthätigkeit wegen, die er hier zeigen sollte, selbst von Kaiser Otto III. im J. 1000 bewallfahrtet. Nach Gnesens Eroberung 1038 schaffte Herzog Brzetislaus den heiligen Leichnam nach Prag.

Adam. — Wir dürfen die biblische Erzählung vom ersten Menschen als bekannt voraussetzen und erwähnen nur Einiges, was der besondern Tradition angehört. Nach dieser war er vor dem Falle ein lichtglänzendes Wesen und seinem „Mensch“ bedeutenden Namen entsprechend, Mann und Weib in Einer Person, welches letztere auch die Inder von ihrem ersten Menschen, dem Menu, behaupten. Da er sich aber einsam fühlte, bei allem Paradies um ihn her, so theilte ihn der Schöpfer in zwei Hälften und stellte die Theile als verschiedene Menschen hin, die ihren ursprünglichen Zusammenhang fühlten und so in das Verhältniss gegenseitiger Anziehung kamen. Wenn aber die Bibel den zweiten Menschen, die Eva, aus einer Rippe des Mannes bilden lässt, so giebt dies ein unbegreifliches Bild der Weibeschöpfung, aus dem nur der Humor etwas machen kann, wie denn ein Physiker und Dichter (Dr. Mises) sehr hübsch bemerkt hat, dass Eva das schönste Cotelett sein müsse, da der Herrgott das beste Rippenstück dazu nahm. — Poetischer sind jedenfalls die nichtbiblischen Historien von Adam (dem Menschen) und Eva (der Lebendigen). Darnach formte Gott den Ersten aus allerlei Staube der Erde und bildete ihn so gross, dass der Kopf bis zum Himmel ragte. Er gab ihm ein Antlitz, leuchtender denn die Sonne und machte ihn zum Herrn der Erde. Die himmlischen Engel bezeugten ihre Demuth vor Adam, und die sämtliche Creatur rings lag in Ehrfurcht vor ihm. Als aber die Engel ihn zuviel fürchteten, veranlasste Gott, dass Adam in einen Schlummer verfiel. Da nahm nun der Herr von jedem Gliede des Schlafenden einen Theil hinweg und streute die Theile über die ganze Erde, damit sich diese von solchem Samen bevölkere. Als Adam aber erwachte, sah er seine Grösse verringert und neben sich ein Weib, die Lilit genannt, jedoch so ätherisch gebaut war, dass sie ihm durch die Lüfte ging. Nun führte Gott dem noch mit Vollkommenheit begabten Adam die mit aller Schönheit geschmückte Eva zu, wobei die Engel vom Himmel steigend mit Instrumenten aufspielten und die Sonne mit Monde und Sternen den himmlischen Tanz begann. Auf das Menschenpaar aber legte Gott seine Segenshände und liess ihnen durch Engel ein köstliches Mahl auf einem Tische von Edelsteinen zurichten. Solches aber sah Samael, ein Seraph, mit Neid, und er suchte die Menschen wider Gott zu empören. Da liess sie der Herrgott aus dem lichten Eden in die Finsternisse hinab, worauf sie lange durch die Erden irrten, bis sie in Tebhel, der siebenten Erde, auf der wir noch heute wohnen, ihre Siedelung machten. Endlich starb Adam 930 Jahre alt und ward in Hebron begraben, wo dann die Gebeine der Patriarchen neben ihm ihre Ruhestatt fanden. Andere versetzen sein Grab auf Golgatha. — Dem Korane zufolge ward Adams Leib aus trockenem Thone, sein Geist aber aus reinem Feuer geschaffen, während die Persersagen berichten, dass Gott den ersten Menschen aus einem Teige von sieben Erdarten gebildet und bei der Formung mit wunderbaren Vollkommenheiten begabt habe. Die Engelscharen dienten in Ehrfurcht dem Neugeschaffnen mit Ausnahme des Engels Eblis, der darum aus Eden gejagt ward. Hierauf erhielt Adam das Paradies, wo Gott ihm die Eva schuf. Aber der gestürzte Eblis versuchte das Menschenpaar, damit auch dieses auf die Erde gestürzt werde. Doch der Herr erbarmte sich Adams, weil dieser bereute, und schickte ihm in sein Zelt, auf dessen Stelle sich später der Tempel von Mekka erhob, den Engel Gabriel zum Lehrer der göttlichen Vorschriften. Weil nun Adam treulich nach diesen lebte, fand er auch nach 200 Jahren auf dem Gebirg Arafat seine Eva wieder. Nach Einigen ward er auf dem Berge Arafat bei Mekka begraben, nach Andern aber noch von Noah in die Arche genommen und erst durch Melchisedek an der Stelle beerdet, auf der man Jerusalem baute.



— Zu den berühmtesten Darstellungen Adams und der Eva gehört das Frescogemälde von Masaccio in der Kirche *del Carmine* zu Florenz. Es stellt die aus dem Paradies Vertriebenen dar, und diese beiden Figuren schienen einst dem Rafael so schön, dass er sie nachbildete, als er denselben Stoff im Vatikan behandelte. Sehr häufig ist die plastische Darstellung der ersten Menschen. Schon der Sarkophag des Junius Bassus vom Jahre 359 n. Chr. (den man in den Katakomben des Vatikan fand und in den Grotten unter der Peterskirche aufbewahrt hat) zeigt auf den Basreliefs seiner Vorderseite Adam und Eva. So stellen auch mehrere in Marmor ausgehauene Basreliefs an der Hauptfaçade der Orviter Kathedrale die adamitische Geschichte dar; es sind Werke der Schule des Niccola Pisano, die um den Anfang des 14. Jahrh. entstanden. In das 13. Jahrh. noch gehören die Figuren Adams und Eva's in den Feldern über einem der Spitzbogen des Tabernakels oder Ciboriums von San Paolo (ausserhalb der Mauern Roms), die wahrscheinlich ein Werk des Florentiners Arnolfo di Lapo oder des Arnolfo di Cambio sind. (Die Letztern waren N. Pisano's Gehülften bei Arbeitung der 1266 angefangenen Kanzel in Siena gewesen.) Die Erschaffung des Menschen, sowie Adams und Eva's Verjagung aus Eden, sieht man übrigens auf den Marmorbasreliefs des Springbrunnens auf der Siener Piazza; diese Darstellungen datiren aus dem 15. Jahrh. und sind

durch Giacomo della Quercia ausgeführt. Noch sind die Bronzebasreliefs an der Hauptthür des Battisterio St. Giovanni in Florenz zu erwähnen, wo die erste der zehn alttestamentlichen Darstellungen die Schöpfung der ersten Menschen, das Essen von der verbotenen Frucht und die Vertreibung aus Eden verbildlicht. Die Thür mit ihren Reliefs, eins der kostbarsten Denkmäler der neuern Kunst, ist bekanntlich das Gusswerk Lorenzo Ghiberti's und zwischen 1424 — 1456 entstanden. Ein vorzügliches Gemälde mit Adam und Eva existirt von Luis de Vargas im Dom zu Sevilla. Albrecht Dürer's Adam und Eva wird in der Gemäldesammlung zu Mainz gesehn.

Adam, Albrecht, der unübertroffene Pferdemaalers unserer Zeit, ward 1786 zu Nördlingen geboren. Der Anblick der schönen Thiere verschiedener Rassen, die der Marstall des Fürsten Wallerstein aufwies, begeisterte den jungen Ad. zur Pferdezeichnung. Im J. 1803 ging er nach Nürnberg und entging damit zugleich der Zuckerbäckerei, für die ihn sein Vater, selbst Conditor, bestimmt hatte. Anfangs sich durch Formschneiden ernährend, ergriff er dann die einträglichere Porträtmalerei, zeichnete fortwährend nach der Natur und besuchte daneben die Nürnberger Akademie. Um 1806, nach kurzem Einspruch in seiner Vaterstadt, wo er gleichzeitig seine ersten Radirungen (Jagd- und andere kleine Stücke) herausgab, ging er nach Augsburg. Dort porträtirte er, doch aus dieser friedlichen Beschäftigung weckte ihn die unfriedliche Zeit zu neuen Ideen auf. Er reiste 1807 nach München, und die Kunstschatze dieser Stadt hatten ihn für immer gefesselt. Die kriegerische Zeit bot ihm des Stoffes die Fülle zu martialischen Szenen, wobei er seinen Pferdestudien nicht nur treu bleiben, sondern als Rossmaler sich im Glanzlichte des Meisters zeigen konnte. Nicht wenig war ihm die grosse Pferdelliebhabelei der höhern Militärs günstig, die denn zunächst seinen Sinn für Schlachtenmalerei ausserordentlich Vorschub leisteten. Um Autopsie von Gefechten und Schlachten zu erlangen, machte er unterm Flügel des Adjutanten Grafen Froberg von Montjols die Feldzüge nach Oesterreich mit. Im Mai desselben Jahres nach Wien kommend, erwarben ihm seine mitgebrachten Skizzen das Wohlwollen der französischen Offiziere, die ihn mit Aufträgen überhäufeten. Er malte eine Menge Porträts zu Pferd und kleine Szenen aus jenem Feldzuge, wobei er die Bekanntschaft der notabelsten Personen machte. Hier ward er dem Vicekönig Italiens (Eugen B.) empfohlen und von diesem in Dienst genommen. 1810 folgte er dem Fürsten nach Italien, wo er für dessen Gemahlin 12 Aquarellzeichnungen aus dem vorjährigen Feldzuge lieferte. Nachdem er (im Frühjahr 1812) sein erstes grösseres Schlachtgemälde: „die Schlacht bei Leoben in Kärnthen“ beendet hatte, brach er mit dem Prinzen nach Russland zu dem entsetzlichen Kriege auf, dessen eisiges Ende die Flammen von Moskau beleuchteten. Er überstand glücklich die von den Schwärmen der Kosacken wie vom Elemente gefährdete Retirade, und legte die Tour von Moskau bis München — vom 9. Nov. bis 12. Dec. zurück. Im Jahre 1813 beglei-

Wie er den Prinzen Eugen wieder nach Italien, wohin letzterer zur weitem Heeresführung eilte und wo Adam bis 1813 verblieb. Nach München zurückgekehrt, erfüllte er den Auftrag des Prinzen, indem er jenes berühmte (in der Leuchtenbergschen Bibliothek in München aufbewahrte) Tagebuch von 83 scenischen Blättern aus dem russischen Feldzuge und zwar auf dem Papier in Oel ausführte. Nachher liess sein Pinsel allmählig die grossen Gemälde folgen, die Schlachten von Raab, Mosaisk, Majaroslavez und von St. Michel, die der herzogl. Palast zu Eichstädt aufzeigt. Von seinen besten Arbeiten aus den Jahren 1817 — 24 gingen viele nach Tegernsee in den Besitz König Maxens oder nach Ellingen in den des Feldmarschalls Wrede. Das grosse „*Voyage pittoresque-militaire*“ betitelt, die Ereignisse des russischen Feldzuges darstellende, 100 lithographirte Blätter umfassende Werk unsers Adam erschien nach Ableben seines fürstlichen Gönners im J. 1824 und erwarb ihm auch die Anerkennung des Auslands. Bei einem einjährigen Aufenthalte zu Stuttgart malte er die dortige Majestät zu Rosse und porträtirte zugleich die vorzüglichsten arabischen Pferde. Nachdem er auch mehrere treffliche Arbeiten in Holstein und Mecklenburg, wo er eine Zeitlang sich aufhielt, vollführt hatte, nahm er wieder in München seine bleibende Stätte, wo seine grössten und herrlichsten Bilder erstanden, von denen so manche in neuester Zeit gen Paris gingen, wie sein wahrhaft grossartiger „Napoleon vor Moskau im Moment der Zerstörung“, der jetzt Besitzthum des Pariser Rothschild ist. Interessant ist ein Gemälde auf Holz von jüngerem Datum, des Künstlers Atelier in München darstellend. Vater Albrecht zeigt sich dort im Begriff, das dem bairischen Kronprinzen vom Sultan geschenkte Ross zu malen, dabei sind zwei Griechen und die Söhne des Künstlers, Benno, Eugen und Franz, anwesend. Der Vater ist von Franz, die Hunde hat Benno und alles Uebrige der Vater selbst gemalt. Albrecht Adam bezeich-

net seine Arbeiten mit dem Monogramme **A**. — Heinrich Adam, der Bruder des Pferdemaalers und 1787 geboren, wählte als Maler das Landschaftlich-Architectonische. Er hat sich auch als Stecher, vor allem aber als Prospectenzeichner hervorgethan. Man kennt seine radirten Blätter vom Comersee, seine bayerischen Städteansichten in farbigen Zeichnungen, die Residenz München mit den zehn Randbildern etc. Auch führte er die Ansichten von München und Eichstädt, jene für König Ludwig, diese für den Herzog von Leuchtenberg, in Oel aus, wo er wie immer in den baulichen Punkten der Prospective einen Meister bewies, der die Natur in die glücklichste Harmonie mit den Werken der Menschen zu setzen weiss. Er besuchte dreimal die Lombardei, und stets übte Como mit seinem See die wunderbarste Anziehungskraft über ihn aus, wie seine vielen Skizzen von dieser pittoresken Stelle unter italiischem Himmel bezeugen, die er zum Theil in Oel ausführte, darunter eine Ansicht von Como für König Max. Bekannt ist seine Landschaft-Zeichnenlehre, die in 4 Hefen mit 32 Blättern zu München erschien.

Adam, Lambert, ein Bildhauer und als solcher der ausgezeichnete Sohn eines mittelmässigen Vaters, ward 1700 zu Nancy geboren. Neunzehn Jahre alt kam er nach Paris, wo ihm der erste Preis zufiel, ging später nach Rom und studirte hier zehn Jahre lang emsig die Antike; in dieser Zeit machte er auch die Zeichnung zur Fontaine von Trevi. Nach Paris zurückgekehrt, ward er 1737 in die Akademie gewählt, welche Ehre ihm sein die Wogen besänftender Neptun einbrachte, der wie nicht minder seine Gruppe der Seine und Marne seinen Namen verbreitete. Lambert war ein grosser Meister in nackten Figuren, verstand sich ausserordentlich auf die Marmorbehandlung, war fein im Faltenwurf, zeigte aber den Fehler einer zu grossen Anlehnung an den überschätzten Bernini und trug oft die Grundsätze der Malerei auf die Plastik über, worin er jedoch mit Vielen seiner Periode fehlte. Zu seinen besten Werken gehört ein ruhender Mars, für das Sanssouci des preussischen Königs gearbeitet, und ein Triumph des Neptun. Lambert Adam stellte auch jene zehn, vom Cardinal Polignac grundlos die Lykomedische Familie benannten Statuen wieder her. Er starb 1759. — Sein Bruder Nicolas Sebastian, 1705 in Nancy geboren und 1778 verstorben, theilte als Bildhauer alle Vorzüge und Fehler mit ihm. Bei seinem neunjährigen Cursus in Rom schuf er einen Prometheus, dem der Geier die Leber ausreiss. Gerühmt wird sein Gruftmonument für die polnische Königin, das in Bonsecours bei Nancy errichtet ist. — Ein anderer Bruder, François Adam, der auch unter den Vornamen Caspar Balthasar erscheint, studirte wie die vorigen in Rom, kam dann nach Berlin und schmückte Sanssouci mit mehreren Statuen. Seine Bildhauerei ward durch den Ruf unterbrochen, der ihn nach Paris zog, wo er 1761 starb. Er hatte auch einen rasenden Mars für Sanssouci angefangen, welchen Sigisbert Michael Adam (es ist ungewiss, ob sein jüngster Bruder oder sein Sohn) 1764 vollendete.

Adam, Louis, ist 1789 geboren und namhaft als Decorationsmaler. Er stellte am Plafond des grossen Stadthausaales in Paris die Einnahme von Trocadero dar, malte die Decorationen des *Cirque-olympique* und verband sich mit seinem Bruder zu den bekannten Malereien im Hotel Schiller auf dem Vendomeplatze.

Adam, Pierre, ein Neveu des Architecturstechers Jean Adam, ward 1799 zu Paris geboren und widmete sich ebenfalls dem Grabstichel. Pierre, aus P. Guerin's und Oortman's Schule hervorgegangen, lieferte unter anderm die Schlacht von Wagram nach Langlois, das grosse Bildniss Lord Byron's, das er nach Fräulein Ribault ätzte, einen von Indianern verpflegten Las Cases nach Hersent, einen von Merkur eingelullten Argus nach Stenben, und den bekannten Uebergang über die Berecina, welcher letztere Stich (nach Langlois) sich kräftig, charakteristisch und voll schöner Einzelheiten, wenn auch minder harmonisch in seinen Theilen herausstellt. Von ihm ist auch die Reihe historischer Bildnisse (gegen achtzig) gestochen, für die der grosse Gerard die meisterhaft geistreiche Nadel Pierre's wählte. Goethe sagt von Pierre, es sei ein solches Sentiment in dessen Instrumente und seiner Abwechselung, dass der Charakter des zu behandelnden Gegenstands nirgends vermisst werde, es sei nun in den zarten Punkten und Strichlein, womit er die Gesichter behandle, durch die gelinden — wodurch er die lichten wie die Localtinten andeute — bis zu den starken und stärkern, wodurch er Schatten und mehr oder minder dunkle Localfarben auszudrücken wisse, wie er denn auch auf eine gleichsam zauberische Weise die verschiedenen Stoffe durch glückliche Behandlung andeute. — Pierre erhielt die Professur der Stechkunst an der Pariser Taubstummenanstalt.

Adamantos, Zuname für Herkules und für Mars, der ihre Unbändigkeit ausdrückt.

Adamantos, ein Prädicat des Pluton, den Unüberwindlichen bedeutend.

Adamini, ein brüderliches Architectenpaar, das um 1825 die katholische Kirche in Zarskoje - Selo ausführte.

Adamoll — heisst ein tüchtiger Maler der modernen italischen Schule, dessen v. d. Hagen in seinen Briefen gedenkt. Er lieferte 1814 für eine Kapelle zu Arezzo ein auch dem Umfang nach bedeutendes Oelgemälde, das der vorgedachte Reisebeschreiber für das beste Product der modern italischen Malerkunst ansah.

Adams, Robert, britischer Baumeister, lebte von 1728 — 1792, und gilt seinen Landsleuten für den neuen Schöpfer ihrer Architectik. Mit Hülfe seines minder erfindischen, aber besser ausführenden Bruders James erbaute er zu London die unter dem Namen „*the Adelphi*“ berühmten Gebäude; ferner entwarf er die Pläne zu dem Prachtbau der Edinburgher Hochschule und machte noch kurz vor seinem Ableben die Risse zu mehr als zwanzig Privatbauten, wo er sich ebenso herrlich in der Composition als gross in den Variationen des Styles zeigte. Dieser geniale Baumeister übte auch die Wassermalerei, er malte meist Ruinen und liess sich von Antonio Zucchi die Figuren hineinmalen. Man rühmt diese Stücke sehr. Derselbe Zucchi und Clerisseau waren es, mit welchen er zu Spalatro gemeinschaftlich die dortigen Trümmer aufnahm; nach diesen Zeichnungen wurden die Platten zu den „*Ruins of the palace of emperor Diocletian*“ gestochen, welches Prachtwerk unser Adams 1764 in London erscheinen liess. Robert, der als Zeichner seines Gleichen suchte und eben so präziser Architectur- und Decorations- wie Landschaftszeichner war, gab auch meist die Zeichnungen zu seinem mit James Adams zwischen 1773—79 publicirten Prachtwerke (*The works of Architecture*). — James Adams, der jüngere, verewigte sich durch die mit seinem Bruder ausgeführten Adelphi-Buildings, vor allem aber durch Portland-Place.

Ad Bovillas hiess einst ein Ort an der Via Appia, unweit Albano; dort stand eine Villa des Kaisers Claudius und an demselben Flecke ward die sogenannte *Tabula Iliaca* durch einen Canonicus Spagna, als er in der Gegend auf Jagd ging, entdeckt. Das Stück kam später ins Museum Capitolinum. An jenem sonst ad Bovillas, jetzt *alle Frattocchie* heissenden Orte fand man übrigens um 1660 die „Apotheose Homers“ mit dem Namen des Bildners Archelaus, welches Marmorstück lange im Palaste Colonna stand und 1819 für 1000 Pfd. St. ins *British Museum* überging.

Adda, Francesco d', ein mailändischer Graf, lebte von 1520 — 50 und war ein Nachahmer des Leonardo da Vinci, dessen Styl er sich ziemlich zu eigen machte. Dieser Graf unter den Malern pflegte auf Brett und Schiefer für Privatzimmer zu malen.

Addephagus, Vielfresser, ein Beiname für Herkules, der, als er ins Land der Dryopen kam, in einer Mahlzeit einen Ochsen mit Haut und Haaren verspeiste.

Adel, in ästhetischer Beziehung s. u. „Edel.“ — Die Darstellung des Adels (der *nobilitas* bei den Römern) bestand auf römischen Münzen darin, dass ein Mann einen Spiess und eine kleine Bildsäule in den Händen trägt, da die Römer die Bildnisse ihrer

Ahnern aufstellten und die Zahl derselben das grössere oder geringere Alter der Patrizierfamilien andeutete. — Eine allgemeine Figur für den mittelalterlichen Adel ist, in Deutschland wenigstens, nicht gäng und gebe geworden; man hat sich zur Charakterisirung unsers alten Adels an die besondern Wappen der einzelnen Familien gehalten. Heute müsste die Kunst, wollte sie eine allgemeine Figur für den Adel aufstellen, zwischen Geburts- und Briefadel scheiden und könnte jenen vielleicht als Geharnischten zu Ross unter einer ganz mit Schilden behangenen Eiche, diesen aber als moderne Galafigur mit besterter Brust und dem Nobilitirungsbrief in der Hand darstellen.

Ader, die Faser im Holze, auch ein Gang fremdartigen Gesteins in einer gleichartigen Steinmasse. Unter den schön geäderten Holzarten zeichnet sich vorzüglich der Aborn aus. Eine faule Ader nennt man eine weiche, grundlose Stelle, die sich in einem sonst guten Baugrunde findet.

Adern. — Es ist öfter in Frage gekommen, ob der plastische Künstler die Adern an den Figuren nur schwach anzudeuten oder zu vollem Ausdruck zu bringen habe. Wenn wir die Schönheit in die sichtliche Vollkommenheit der Materie legen, so beantwortet sich obige Frage sehr leicht. Die Schönheit nimmt ihr Gesetz von der vollkommenen Naturbildung, und kein kunstsinniges Volk war damit einverstanden als die alten Hellenen. Winckelmann verlor sich in zu nebelhafte Begriffe von idealischer Schönheit, wenn er das positive Leben als etwas der Schönheit Fremdes erklärte und dabei gegen Nerven und Adern zu Felde zog. Behauptete er doch, dass die Griechen ihre Idealfiguren nerven- und aderlos gebildet; aber wie vollständig widerlegt ihn nicht z. B. der Torso des Neptun (vom westlichen Giebel des Parthenon), an welchem Stücke der Phidiasperiode gerade das Schwellen der Adern unter der Haut so bewundernswürdig erscheint! Die vollendete Kunst der Griechen nahm sich nicht heraus, nach abstracten Begriffen die Natur zu zerstückeln und in organischen Körpern wesentliche Theile zu unterdrücken, vielmehr war sie ganz in die Natur versenkt und auf das Innigste mit ihr vereint. Und wenn Winckelmann bei seinem merkwürdigen Misstrauen in die Schönheit der Natur geradezu bezweifelte, ob die Natur auch nur annäherungsweise jene Vollkommenheit der Körpertheile aufweise, wie die Griechen an ihren Figuren darstellten, — wie hätte er dann z. B. beweisen wollen, dass die sägeförmigen Muskeln am borghesischen Fechter und am Laokoon erhabener, rührender und elastischer seien als an der Natur? Es war eine merkwürdige Täuschung Winckelmann's, dass er den Mangel der Adern und Nerven, die an den Figuren einiger Gottheiten wegen der Völligkeit ihres Fleisches nicht bemerkbar sind, gleich als wesentliche Eigenschaft aller Götterbilder annahm. Lebendigkeit war es, was die beste Kunst in allen Theilen erstrebte; und selbst als die Antike im Verfall begriffen, suchte man noch bei Griechen und Römern jenen Ausdruck des Muskelspiels und des Aderwerkes zu retten, wie man denn z. B. am Bogen des Kaisers Septimius Severus selbst an den Händen weiblicher Idealfiguren, wie die trophäentragenden Victorien sind, einen starken Hervortritt der Adern bemerkt. Dass die Künstler des Alterthums in der Blüthenzeit die Adern selbst an Kolossalfiguren sanfter und weicher bildeten, als die spätere Zeit zu bilden liebte, lässt sich wohl an Beispielen erweisen, nicht so aber die irgendwo aufgestellte Behauptung, dass die Gewohnheit, an solchen Gottheiten, die den Charakter ewiger Jugend tragen, die Adern darzustellen, gänzlich mit Skopas aufgehört habe. So existiren noch erweislich nach Skopas entstandene Figuren des ewig jungen Apoll in Fragmenten, die den schönsten Ausdruck der Venen zeigen. Das Lob, Nerven und Adern zuerst zu Ausdruck gebracht zu haben, ertheilen alte Autoren dem Pythagoras von Rhegium, dem Schüler des Klearchus von Rhegium und glücklichen Nebenbuhler des Myron. Aber dieser Lobspruch kann nicht besagen, dass er der Erste überhaupt war, der sie darstellte, sondern wohl nur, dass er sie zuerst mit vorzüglicher Weichheit und Natürlichkeit bearbeitete. Die unter den Ruinen des panhellenischen Zeus zu Aegina gefundenen siebzehn Statuen (aus deren vortrefflicher Marmorarbeit man schliessen darf, dass sie nach der Periode des Dipönos und Skyllis verfertigt wurden) zeigen mit der grössten Wahrheit und Zartheit behandelte Adern an den Füßen, und an den nicht auftretenden, sondern freistehenden Füßen sieht man sogar, um ein anderes Beispiel von dem Künstlerstreben nach bis zur Täuschung gehender Natürlichkeit hier mitzuerwähnen, unten am Ballen der grossen Zehe jene Hornhaut, die sich bei Menschen, die stets barfuss gehen, anzusetzen pflegt. — Bewundernswerth findet man übrigens die Adern am Halse eines Kolossalkopfs vom Trajan, den man im Hofe des Palastes der Conservatoren zu Rom gesehn. Eine dort über zwei sehr weich und fliegend gearbeiteten Füßen aufgestellte Hand von gleich kolossalen Proportionen zeigt im Verhältniss zu den Füßen eine kräftigere Andeutung aller Theile, namentlich der Adern, was auf die Be-

merkung führt, dass in diesem Falle die viel schärfere Ausprägung der Handtheile wegen der weitem Ferne geschah, aus welcher die Hand am stehenden Kolosse vom nahe hinzutretenden Beschauer angesehen werden musste.

Aditus heisst bei den Römern der Eingang eines Theaters (*aditus theatri*) oder der Zugang zu einem Circus.

Adity hiess die eine der zwei Weiber des Kasyapa, des Mondgottes der Inder, mit welcher er die zwölf Adityas zeugte. Dies Dutzend Mondkinder repräsentirt offenbar die zwölf Monate.

Adiectio, oder Entasis, die Ausbauchung, Schwellung an dem Schaft der jüngern dorischen und andern Säulen. Die Säulenschäfte erhalten eine schwache Einbiegung oder Schwellung ihrer Aussenlinien, denn diese ist für das vollkommene und gefällige Aussehen der Säule von Wichtigkeit, da beim Mangel solcher Schwellung nicht nur die Säule bedeutend steifer sich ausnimmt, sondern auch (was besonders bei freistehenden Säulen der Fall ist) die Aussenlinie des Schaftes durch den Einfluss der hellen Luft oder anderer Hintergründe eine ungefällige Einbiegung zu machen scheint. Die Adiectio oder Schwellung soll denn auch nur so viel betragen, um die letztere Wirkung zu beseitigen, wofür man das Beispiel an den altgriechischen Säulen hat; demnach die Adiectio nicht zu stark gemacht werden und nie so weit gehen darf, dass dadurch der untere Säulendurchmesser an Stärke überboten würde. S. G. Wagner's Aesth. der Bauk.

Adjunta, Ortschaft in Indien. In der Nähe befinden sich berühmte Grottentempel, die dadurch merkwürdig sind, dass sie keine Sculpturen, wohl aber sorgfältig ausgeführte Malereien enthalten.

Adler, Aar (*aquila*). — Der Adler, dieser König des Luftreichs, erscheint als heiliger Vogel in den Mythologien fast aller Völker. In der Mythe und Kunst der Alten gilt er zuvörderst als Symbol des Siegs. Der Sieg über Starke deutet seine Packung der Schlange (vom Kampf des Adlers mit ihr erzählt schon Homer), den über Schwache seine Packung des Hasen an. Als allgemeines Siegssymbol kennen wir die Darstellung des Adlers mit ausgebreiteten Flügeln. Sehr häufig finden wir ihn auf Münzen, besonders schön auf denen von Agrigent. Zweitens ist er das Symbol der Macht und Majestät. So erscheint er als Vogel des Zeus, theils als sein steter Begleiter, theils als sein Diener, Bote oder Ueberbringer seiner Befehle. Im erstern Falle wird er neben Jupiters Throne sitzend, oder auf dem Scepterstabe des Zeus gebildet, wie Phidias that. In dienerischer Eigenschaft erscheint der Adler, der fest gegen alle Blitze ist, als Keraunophoros oder Träger der Blitze des Donnergotts, als *Jovis armiger*, der dem Zeus die Donnerkeile im Titanenkrieg brachte, als Entführer des Gany-med, als Peiniger des Prometheus etc. Er stand auch auf den Spitzen der Zeustempel. Das Theseion zu Athen bewahrt das kolossale Bruchstück eines Zeus-Adlers mit Schlange, wovon nur die Klauen auf der Schlange erhalten sind. Der Aar erscheint auch in der skandinavischen Mythe als Lieblingsvogel des höchsten Gottes, und es bedarf kaum der Erwähnung, dass dies Beispiel der Götter bei Kaisern und Königen Nachahmung fand, die sich gern den Adler als Symbol ihrer Macht und Majestät be-massen. Drittens erscheint der Adler als Symbol der Apotheose. Bei Leichenfeiern der Könige und grosser Helden, namentlich bei den Leichenbegängnissen der römischen Kaiser, liess man von dem angezündeten Katafalke einen Adler emporsteigen, um die vom Scheiterhaufen zu den Göttern entfliegende Seele anzudeuten. So sieht man den Adler auf einer tarsischen Münze dem jährlich zu Ehren des tyrischen Herkules angezündeten Katafalke entsteigen, und so sind noch eine Menge römischer Apotheosen uns erhalten, wo man gewöhnlich den Cäsar von einem Aar emporgetragen vorfindet. — Viertens erscheint der Adler als Sternbild nördlich vom Aequator an der östlichen Grenze der Milchstrasse, und wird als solches fliegend und mit einem Pfeile abgebildet. Er steht zwischen dem Steinbocke, Delphine, Schwane, der Leier, dem Schlangenträger und dem Schützen. Dies Sternbild war den Schiffen von Bedeutung. Nach Hygins poetischer Astronomie hat es vier Sterne, einen am Kopfe, einen am Schwanz und zwei an den Flügeln. Nach dem Glauben der Alten hatte dies Sternbild starke Einwirkung auf das Wetter; wenn der Adler am 28. Tage nach Eintritt der Sonne in den Krebs früh unterging, deutete dies auf Sturmweather zur See. Der Adler, das Sternbild *Aquila*, führte übrigens die Namen: *Jovis ales*, *Armiger Jovis* und *praepes adunca Jovis*. — Fünftens erscheint der Adler als Augurium des Glücks, als Weissagevogel, in welchem Charakter ihn auch die nordischen Völker kennen. Perser und Römer betrachteten ihn als Sendboten der Götter, als Verkünder der göttlichen Beschlüsse und der Menschenschicksale. Man verwahrte ihn als Vogel der *Omina* in Käfigen und führte ihn im Kriege mit sich. — Er erscheint sonach als Symbol von der verschiedensten Deutung für Götter, Fürsten, Völker, Heere und selbst

für Städte, wie er denn ein hieroglyphisches Zeichen von Antiochia, Emesus, Heliopolis und Tyrus war. Als einst die Etrurier den Römern königliche Attribute zusandten, erschien dabei ein Scepter mit elfenbeinernem Adler, so dass nun der letztere eins der Hauptattribute der Römerrepublik ward, das selbst die nachherigen Kaiser adoptirten. Er war auch das Herrschaftssymbol der alten Perserkönige, und die Perser waren es zuerst, die einen goldenen Adler mit ausgebreiteten Flügeln zum Heereszeichen machten. Die Römer bildeten anfangs nur hölzerne, dann aber silberne Adler mit goldenem Blitzstrahl, dagegen von Cäsar an völlig goldene ohne Blitzstrahl. Der Adler ward das Feldzeichen und die Gottheit der römischen Legionen; man trug ihn hoch auf langer Lanze, denn er verhieß ihnen Sieg und Eroberungsglück und so das Wachsthum der Macht für Rom. Bekannt ist, dass Napoleon 1804 in Nachahmung des Römerfeldzeichens seinen Heeren einen vergoldeten Adler mit zum Schwung sich bereitenden Flügeln verlieh. Der doppelköpfige Adler, den die morgenländischen Kaiser zuerst annahmen, um ihre Ansprüche auf das abendländische Reich anzudeuten, ging auf die deutschen Kaiser über, indem sich diese zu Titularen des römischen Reichs machten. Dieser gedoppelte Adler, lange die Reichsinsignie von Deutschland, verblieb nach Auflösung des deutschen Reichs dem Hause Oesterreich. Welch gewöhnliches Thier der Adler in der Heraldik geworden, zeigt heute ein Blick auf die Wappen, Münzen und Staatssiegel. — Im alten Testament erscheint er als Begleiter des Propheten Elisa, und in den ältesten Zeiten des Christenthums galt er abwechselnd mit der Taube für ein Symbol des heiligen Geistes. Bekanntlich kam in der kirchlichen Ikonographie der zweiköpfige Adler auf, was man mit dem zwiefältigen Geist in Verbindung bringt, den jener Prophet (vergl. 2. Buch der Könige 2, 9) erblickte. Der Adler ward übrigens das Attribut des Evangelisten Johannes, des heil. Bertulf, Medardus und Servatius. Der Legende nach ward St. Bertulf auf dem Felde in einem Buche lesend, umgeben von einem gewaltigen Glanze, und über ihm ein die Schwingen breiter Adler getroffen. Wohl ein Beleg, dass hier der Aar den heil. Geist repräsentirt. Dem St. Servaz dagegen war der Adler nur Diener, um mit den Flügeln den frommen Mann vor Sonnenstichen zu schützen, also ein lebendiger Sonnenschirm; während des Medardus flügelstreichender Adler der Regenschirm dieses Heiligen war. — Historisch bemerken wir noch, dass sich der Adler unter ägyptischen Hieroglyphen vorfindet. So beschreibt Winckelmann einen ägyptischen Stein (einen Karneol als Käfer), wo zwischen zwei kleinen eingewinkelten Figuren ein Krebs, darunter ein Adler und oberhalb zwei Sperber erscheinen. W. vermuthet den Adler hier als Symbol des Nils, da dieser Fluss laut Diodor's Bericht in den ältesten Zeiten Adler hieß; könnte indess der Krebs auf die rückgängig scheinende Sonnenbewegung bezogen werden, so möchte der Adler das laufende Jahr bezeichnen. — Kaum bedarf es noch der Erwähnung, dass der Adler wegen seines scharfen Blicks und erhabenen Flugs oft als Symbol des Genies dient, wie denn die Darstellung des sich zur Sonne erhebenden Aars bekannt genug ist; er gilt aber auch wegen seines kühnen, nicht Wetter und Sturm scheuenden Sinnes als Symbol des Muthes. Weil man ihm die Macht zuschrieb, unverwandt in die Sonne, in das Antlitz der Königin aller Gestirne zu blicken, kam er selbst zu der Ehre, Symbol der Astronomie zu werden. — Dass die Adlernase, die lange für eine physiognomische Schönheit gegolten, von der majestätischen Krümmung des Adlerschnabels ihre Bezeichnung hat, erklärt sich eben so von selbst wie der Ausdruck für ein gewaltiges, weit und scharf blickendes Auge, das man mit Adlerauge bezeichnet. — Zum Schlusse müssen wir einiger ausgezeichneten Bildwerke mit der Darstellung des Adlers gedenken. Eine Statue im Vatikan (s. Abbild.) zeigt uns den Zeus-Adler, wie dieser den Gany-med emporträgt. Diese Statue ist nach



den Zeus-Adler, wie dieser den Gany-med emporträgt. Diese Statue ist nach

Ottfr. Müller's Vermuthung einem Werke Leochares nachgebildet. Um auf die heutige Kunst zu kommen, so hat ihn namentlich Thorwaldsen zu mehreren Malen



gebracht, z. B. in der 1817 für Lord Gower vollendeten Gruppe: „Ganymed giebt dem Adler des Zeus zu trinken“ (Höhe 4 Palmen, Länge 5 Palmen), ferner in jener schon 1805 für die Gräfin Woronzoff ausgeführten Statue des Ganymed (Höhe 6 Palm.), wo der Jüngling mit phrygischer Mütze, indess ihm der Adler zur Rechten steht, den vollen Becher wie beim Mable des Jupiter hinreicht, — und in dem 1808 für die Christiansburg gelieferten runden Basrelief, wo die Geschichte dem Götterkönige und Schicksals-Ordner ihre Tafeln vorliest und der Adler neben dem, ein Bündel von Blitzen in der Rechten haltenden Zeuser-scheint.

Adler, Christian, eine Notabilität unter den Schmelzmalern, ist 1787 in Triesdorf bei Ansbach geboren und war der Sohn eines markgräf. Gestütmeisters. Im Jahre 1801 kam Christian in das Atelier des Ansbacher Professors Naumann, wo er den Grund im Zeichnen und Malen legte, und warf sich 1808 auf die Porzellanmalerei. Nach seinem Besuche mehrerer Porzellanfabriken ward er 1811 bei der Nymphenburger Anstalt placirt, benutzte aber daneben ein Triennium lang sehr fleissig die Münchner Akademie. Adler ward 1815 an Anton Auer's Stelle Obermaler und Inspector der Malerei bei der königl. Porzellanmanufaktur, wo er seitdem jene prächtigen Vase- und Plattengemälde schuf, die seinen wie der Anstalt Namen durch Europa verbreiteten. Er übernahm jenen dem zu früh verstorbenen Anton Auer vom damaligen Kronprinzen Ludwig gegebenen Auftrag zur Ausführung eines grossen Services, wo auf Tellern und Platten die ausgezeichnetsten Malerwerke der königl. Gallerie in sorgfältigster Nachbildung dargestellt werden sollten. Eine solche Aufgabe war wohl geeignet, die ganze Kunstkraft eines Adlers zu wecken. Er wirkt im Vereine mit andern Kräften (Max Auer d. S., Heinzmann, le Feubure, Kristfeld etc.) noch heute für die Vollführung dieser weitgesteckten königlichen Aufgabe, und die von seiner eignen Hand datirenden Gemäldecopien auf Porzellan sind so frei, kräftig und treu gearbeitet, dass sie seine Meisterschaft in diesem Malerzweige auf das Glanzvollste bekunden. Man rühmt von seinen Nachbildungen in Schmelzfarben vor allem die Bildnisse; so das Bildniss Giorgione's nach dessen Selbstporträt in der Pinakothek, das des Cardinals Rospigliosi nach Velasquez, ferner das Rafael'sche Selbstporträt und das Bild eines Franziscaners nach Rubens. Nach Rafael bildete er übrigens die Madonna Tempi und die heilige Familie auf einer Platte von 22 Zoll im Geviert nach, welche Arbeit zu den allerbedeutendsten Productionen der modernen Schmelzmalerkunst gerechnet wird. Auszeichnend nennt man auch eine Vase, die er zum Vermählungsfest des Kronprinzen (nunmehrigen Königs) von Preussen und der Prinzess Elisabeth mit deren Porträts schmückte. Die Köpfe sind, bei täuschender Nachahmung einer Kamee aus Onyx, in dreifacher Lage geschnitten, deren oberste lichtbraun, die mittlere milchweiss vom dunkeln Hintergrunde sich abheben, und im schönsten Relief behandelt.

Adlercrantz, Freiherr, heisst einer der ausgezeichnetsten Architekten unserer Zeit. Die Bauten, die ihm seine Vaterstadt Stockholm verdankt, namentlich die Adolf-Friedrichskirche und das Opernhaus, zeugen von seinen tüchtigen Studien, und es ist der geschmackvollste Styl, der in seinen Plänen und Ausführungen sich manifestirt.

Adlerschnabel, ein nach unten gekehrter Wulst (an Säulen) mit einer Unterhöhlung. Er erscheint bei bemalten Tempeln der Alten als Ueberschlag von Schilfblättern, die darauf angegeben sind und unter demselben fortlaufen.

Adlerzange (Bauk.), eine Zange mit zwei spitzen Haken, deren Schenkel mittelst Kette verbunden sind. Mit diesem Baugeräth werden Werkstücke gefasst und in die Höhe gebracht.

Admete, war des Eurystheus Tochter, für welche, laut der griechischen Mythe, Herkules den Gürtel der Amazonenkönigin Hippolyta holen musste. Eine zweite Mythe besagt, dass Admete eine Priesterin der Juno zu Argos war und von hier mit dem Balde der Göttin nach Samos floh. Als die Argiver den Schaden merkten, gewannen einige Piraten, die das Bild den Samiern wieder entreissen sollten. Als aber die Seeräuber das Bild auf ihr Schiff geladen, kamen sie mit dem Schiffe wie angezaubert nicht von der Stelle. Sie luden also die Statue wieder am Strand aus, wo sie von den nachsuchenden Samiern gefunden und, damit die Göttin nicht wieder entzische, mit Stricken an einem Baume befestigt ward. Da kam ihre Priesterin Admete zurück, nahm dem Bild seine Fesseln ab und stellte es wieder im Tempel auf. In Samos ward nun ein hierauf bezügliches Erinnerungsfest eingeführt, unter dem Namen Junos bekannt. Man trug dabei das Junobild an den Meeresstrand und brachte an der Rettungsstelle ihm Opfer.

Admetus, Sohn des Königs Pheres zu Pherä in Thessalien, nahm bekanntlich an der Jagd gegen den kaledonischen Eber und am Zuge der Argonauten Theil. Er warb, als er König von Pherä geworden, um Alcestis, die Tochter des Pelias. Aber Pelias sprach sie nur einem Freier, der mit einem Wagen, bespannt mit Löwen und Stieren, erschiene. Daher schickte König Admet seinen Hirten, der nichts Geringeres als der Gott Apollo. Dieser, der zur Strafe, dass er die Cyclopen erschlagen, seinen niederen Dienst eines Schäfers verrichten musste, erfüllte für seinen Herrn die Bitte des Pelias und führte im Triumphzuge mit Eber- und Löwengespann die Alkestis heim. Admet veranstaltete ein glänzendes Hochzeitfest, vergass aber Dianen ein Hochzeitopfer zu bringen, wofür sie ihm zur grausamen Rache Schlangen ins

Brautgemach schickte. Doch der Hirt Apoll versöhnte seine Schwester Diana, und erlangte selbst von den Parzen, dass sie den König mit Tode verschonten, unter der Bedingung jedoch, dass Jemand freiwillig statt seiner sterbe. Da liess sich Alcestis für ihn, als der Tod dem Gemahl drohte, den Lebensfaden abschneiden und ward dann von Herkules der Unterwelt abgekämpft, nach anderer Sage indess durch Proserpina wieder ins Leben gerufen.

Admiraal (auch Ladmiraal und L'Admiral geschrieben), Jan und Jacob der Jüngere, ein berühmtes Leydener Künstlerpaar, das im vor. Jahrhundert arbeitete und sich in der Blond'schen Manier, bunte Stiche mittels mehrerer Platten herzustellen, sehr auszeichnete. Ein vortrefflich in Farben gedrucktes Blatt gab Jan Ladmiraal zu B. S. Albin (Prof. Anatom. Leidensis): *dissertatio de arteriis et venis intestinorum hominis* (Lugd. Batav. 1736) und ein gleich vorzügliches zu dessen *dissertatio secunda de sede et causa coloris Aethiopum* (Leyden 1737). Ausser diesen anatomischen Blättern kennt man von Jan Ladmiraal Abbildungen der vornehmsten Maler in folgendem Werke: *Het leven der doorluchtige Nederlandsche en eenige Hoogduitsche Schilders, voormaals byeen-vergaderd en beschreven door Karel van Mander, en nu, volgens het oorspronglyke van den Schryver, in de hedendaagsch Neder-duitsche Spraake en styl overgebracht, met verscheiden bygevoegde Aanmerkingen, Ophelderingen, en verdere Levens- en Kunst-byzonderheden vermeerderd en vollediger gemaakt, door wylen Jacobus de Jongh, en nu deszelfs overlyden door eene bekwaame hand. Versierd met de Afbeeldingen der vornaamste Schilders, door Jan Ladmiraal.* (2 Deele. Amsterdam, 1764). — Von Jacob L'Admiral dem Jüngern kennt man eine Folge von 33 Blättern zu dem 1774 in Amsterdam erschienenen Werke: *Naauwkeurige Waarneemingen omtrent de veranderingen van veele insekten of gekorvende diertjes, die in omtrent vyftig jaaren, zo in Vrankryk, als in Engeland en Holland, by een verzameld, naar 't leven konstig ofgetekend en in 't koper gebragt zyn door Jacob L'admiral.*

Admon, ein Steinschneider zur augusteischen Zeit, dessen Name eine Kamee mit dem Augustuskopf trägt. Auch hat man noch einen Herkules Musagetes und einen alternden Herkules von seiner Hand. S. Raoul Rochette: *Lettre à Mr. Schorn.*

Adolph wird ein Bildhauer aus der Reichsstadt Augsburg genannt, der um 1500 geblüht haben soll und den bewunderten marmornen Altar für die Kirche zu Annaberg schuf, welcher in einem Stiche von Ender (Meyer's Herrlichkeit des Annaberger Tempels) wiedergegeben ist.

Adonai, eine andere Benennung für Jehovah, bedeutet den feurigen Gott, wie wir denn aus dem Buch Mose wissen, dass Jehovah als brennender Busch erschien.

Adoniram, oder „Adon Hiram“, heisst der Erbauer des Salomonischen Tempels. Er wurde bei einem Aufruhr seiner Baugesellen erschlagen; man sagt: aus Neid, wodurch aber die That selbst noch nicht hinreichend motivirt erscheint. In den Maurerlogen ist der Name dieses Baumeisters symbolisch geworden.

Adonis. — Die mythische Person dieses (zur typischen Bezeichnung für männliche Jugendschöne gewordenen) Namens hat durch die Schuld der Fabelschreiber verschiedene Väter erhalten. Nach dem Einen soll Cinyras sein Vater sein, der, aus Cilicien nach Cypern gewandert, ihn mit der cyprischen Königstochter Metharme zeugte. Andere sagen, er sei des Phönix und der Alphesiböa Sohn; poetischer aber ist die Sage, dass ihn der Assyrierkönig Thias mit seiner gegen ihn in Liebeslust entbrannten Tochter Myrrha oder Smyrna zeugte, indem sie bei einer nächtlichen Gelegenheit ihren Vater so täuschte, dass er sie nicht als seine Tochter erkannte. Als nachher der Vater zu spät ihr Verbrechen entdeckte, suchte sie zu flüchten, ward aber von ihm eingeholt, worauf sie in ihrer Angst zu den Göttern flehte, die sie unsichtbar machen sollten. Ihre Bitten fanden Gehör, — sie war plötzlich in einen Baum verwandelt. Später barst dieser Baum, und eine poetische Sage will, dass beim Bersten Adonis aus ihm hervorsprang. Venus, über seine Schönheit entzückt, übergab ihn heimlich der Proserpina. Letztere wollte ihn nicht wieder herausgeben, so dass Zeus als Richter einschreiten musste, der nun verordnete, dass Adonis einen Theil des Jahrs sich selbst überlassen bleibe (den dieser jedoch freiwillig bei Aphrodite verlebte), dass er aber einen andern bei Proserpinen und den dritten Theil des Jahres bei Aphrodite verlebe. Adonis kam endlich auf der Jagd um, wo ihn ein Eber tödtlich verwundete. Die Adonis-Sage hat vielfache Schmückungen erfahren; so erzählt man, Adonis sei von Nymphen erzogen worden und unter ihren Händen zum schönsten Jüngling erwachsen; dann habe ihn Venus mit der brünstigsten Liebe umfasst und vergebens vor der Jagd gewarnt, die seine höchste Leidenschaft war. Als ihn nun aber ein Eber tödtlich mit seinen Hauern getroffen, eilte Aphrodite zu seiner Rettung herbei, doch es war zu spät, und nun verwandelte sie sein Blut in Anemonen. Der

Eher aber, der ihn getödtet, soll von den Muses aus Hass gegen Venus gesandt worden sein. Venus selbst, nämlich Aphrodite, erbat sich nachher von Zeus, dass ihr geliebter Adonis die Hälfte der Zeit neben ihr im Olymp wohnen dürfe. — Lucian erzählt von einem Tempel der Venus Byblia zu Byblus, worin die Mysterien des Adonis gefeiert wurden. Dort soll sich die Geschichte mit dem Eher ereignet haben, weshalb man daselbst ein jährliches Fest beging. Der erste Theil des Festes ward unter Wehklagen gefeiert, der zweite aber mit Jubel, dass Adonis wieder auferstanden und von Neuem mit Venus vereint sei. In Byblus ward übrigens die Sage geglaubt, dass hier der ägyptische Osiris begraben liege, und vielen Bybliern galt die Adonisfeier nur für ein Fest des Osiris unter anderem Namen. Die Schicksalsähnlichkeit beider mythologischen Helden liesse wohl auf den ägyptischen Ursprung der von den Griechen so poetisch ausgebildeten Adonissage schliessen. Beim Feste zu Byblus schnitten sich die Frauen all ihre Haare ab, ganz wie die Aegyptier, wenn der Apis gestorben; die Weiber aber, die ihre Haare nicht scheren wollten, mussten zur Strafe einen Tag lang öffentlich ihre Reize ausbieten. Die Adonisteste, Adonleen, waren ausserordentlich weit verbreitet; man feierte solche in Assyrien, Babylon, Palästina und Antiochien, am prächtigsten aber in Alexandrien und Aegypten. Hier erschienen die Weiber mit aufgelöstem Haar und im Trauergewand, das ungegürtet herabfiel; man sang Klaglieder auf Adonis, die sogenannten Adoniden, während die Adonisleiche auf kolossalem Katafalke ausgestellt war. Zu Byblus endete das Fest mit ordentlicher Bestattung des Leichnams; in Alexandrien aber trug man das den toten Adonis vorstellende Bild im Festaufzuge zum Meer, und tauchte es unter. — Nicht minder beliebt war der Cult des Adonis in Griechenland. Zu Amathus auf Cypern hatte der vergötterte Jüngling einen alten Tempel gemeinsam mit Venus, und im Tempel von Zeus dem Erhalter war eine Zelle, wo die Argiverinnen den göttlichen Jüngling beweihten. An den Tagen, wo die Adonleen gefeiert wurden, pflegten die Griechen überall Todtenblüthen auszustellen und Leichenklagen anzustimmen. In Athen und Alexandrien machten sich diese Feste durch die sogenannten Adonisgärten bemerklich. Man hat darunter grosse und weite, blumentopffartige Gefässe zu verstehen, in welche zur Zeit des Adonistestes Weizen und dergleichen gesät wurde, worauf die Saat bei

wohl künstlich erzeugter Hitze ausserordentlich rasch und zusehens vor den Augen der Festfeiernden trieb. Diese Saathälter oder Adonisgärtchen standen neben dem Prunklager; die Saat, schnell aufgehend und schnell verblühend, war ein Symbol für dieses Doppelfest des Todes und der Auferstehung, und in ganz Griechenland kam das Sprichwort auf: in die Gärten des Adonis stehn, was man auf die kurze Dauer der Freude, besonders aber auf überette und vergebliche Mühen anwandte. Was die Festhymnen betrifft, so ist noch heute ihr hüpfender Dactylus mit dem folgenden Trochäus (oder schwerfüssigen Spondeus) durch den sogenannten „adonischen Vers“ bekannt. — Die Adonisteste fand im Frühlingsäquinoccium statt, und wohl ist die Aehnlichkeit mit dem altmorgenländischen Fest des jährlich sterbenden und auferstehenden Gottes, noch mehr aber mit dem altdeutschen Frühlingsfest überraschend, wobei man den Erdgötzen ins Wasser (und wieder heraus) trug, ganz wie es in Alexandrien mit dem Adonis geschah. Nach Theokrit ist Adonis der Naturgott und Lenker des Sonnenjahrs, der das Auf- und Niedersteigen in 12 Monden vollendet und welchen die Horen aus dem Reich Proserpinens in die Wohnungen der Venus geleiten. — Unter den künstlerischen Darstellungen des Adonis ist besonders eine aus dem 4. oder 5. Jahrhundert n. Chr. bemerkenswerth. Stehend, die Lanze in der Hand, den Hund zu Füssen, bildet die Adonisfigur den Schmuck des Griffs eines silbergetriebenen Beckens, das einst einer Römerin Projecta gehörte, 62 Unzen schwer ist und nebst dem silbernen Kasten oder Pyxis 1793 auf dem osquintinischen Berge zu Rom entdeckt wurde. Das Ganze ist dermalen im Besitze des Barons Schellers-



heim. — Eine Adonisstatue in ruhender Stellung, welche vorstehende Abbildung darstellt, schuf Thorwaldsen 1808 für König Ludwig v. Baiern. Ihre Höhe beträgt 8 P. 4 O.

Adoptio, die Annehmung an Kindes Statt. Man findet sie auf römischen Münzen durch zwei mit der Toga bekleidete Figuren, die sich die Hand geben, um sinnbildlich die Vereinigung zweier Familien zu bezeichnen, dargestellt, oder blos durch eine Hand in der andern, über welchen man den Namen des Adoptirenden oder des Adoptirten liest.

Adoratio (Anbetung oder Verehrung). — Die Adoration der Gottheiten bei den Alten erfolgte namentlich auf die Art, dass man zuerst die Hand nach der Statue der Gottheit ausstreckte, dann sich die Hand küsste und diesen Kuss dem Götterbilde zuwarf. Hierauf drehte man sich herum, je nachdem man sich den Wohnsitz des Gottes in Süd oder Nord dachte; diesen Act der Adoration nannten die Römer das *Dextrorsum* (das Rechtsum). Die Umdrehung war gleichsam ein Geständniss, dass man erst die Gottheit zum Bilde suche und man sich nur wendete, um vielleicht zufällig in die Richtung zu kommen, wo im Momente die Gottheit erscheinend und gegenwärtig als Gott sei. Geschah die ganze Adorationshandlung mit besonderer Feierlichkeit, so hatte man das Obergewand um Kopf und Ohren gezogen, so dass nur Stirn und Angesicht frei war. Man nannte das die *Velatio*, Verhüllung, und that dies darum, damit nichts von böser Bedeutung zu Ohren dränge. Von diesen Acten der *Adoratio* verschieden war die *Oratio*, das Ansprechen der Gottheit mittels Gebetsformel, oder die Fürbitte; denn diese verrichtete man auf den Knien, wobei man beide Hände flach nach oben zurückbog und so die gegenüber den Göttern natürliche Stellung des Empfangens anwandte. Bei Hellenen und Römern waren übrigens die in einander gefalteten Hände ein Zauberknoten. — Dass im Orient die Adoration selbst den Fürsten zu Theil wurde, ist eine klägliche Thatsache. Das mit Füßen getretene, immer in Dummheit und sklavischer Furcht erhaltene Volk musste wohl oder übel in seinen Herrschern die Götter auf Erden erblicken; sie standen dem Volke als höhere Wesen der schreckendsten Art gegenüber; was Wunder also, wenn man sich vor ihnen förmlich wie vor Götzen geberdete, sich niederwarf, den Staub des Bodens, die Füße und Kniee der Despoten küsste? Nur Begünstigte oder Höhergestellte aus dem Volke konnten mit blossen Kniebeugen davonkommen. Was aber im Oriente durch das System des Fürchtenmachens herbeigeführt ward, das machte sich im Occident als puren Ausfluss der widrigsten Schmeichelei geltend. Bei den römischen Kaisern des ersten Jahrhunderts nämlich gab es etliche Liebediener, welche die morgenländische Art der Despotenverehrung nachahmten, um den irdischen Zeusen zu Rom zu gefallen; die Schmeichelei riss aber so ein, dass spätere Kaiser ein Recht daraus machten, göttergleich verehrt zu werden, wie denn Heliogabalus und Diocletian schamlos genug die Adoration ihrer Personen dem Volke geradezu anbefahlen.

Adramelech, laut der Bibel ein Gott der Sapharvæer, der zu Addar verehrt ward. Wie die Rabbinen sagen, ward er als Maulesel dargestellt. Er liess sich Kinder opfern.

Adranus, ein sicilianischer Gott, hatte in der ihm geheiligten Stadt Adranum einen Tempel, wo man eine ganze Rotte von Hunden hielt, welche die Eintretenden freundlich belecken, Trunkenbolde aber hinaustreiben und etwa einschleichende Gauner zerreißen mussten.

Adrastea. — In der griechischen Mythe spielen zwei Adrasteen, eine Göttin und eine Nymphe. Letztere war des Melisseus Tochter und erzog mit ihrer Schwester Ida den Jupiter. Sie gab dem Knaben eine sehr kunstvolle Kugel zum Spielzeug; eine Andeutung auf die nachherige Weltherrschaft ihres Säuglings. Dieser Vorstellung entsprechend stellen die Münzen der Kreter den Zeus auf der Kugel sitzend dar. — Ueber die Göttin Adrastea (die einen vom Argiverkönig Adrastus erbauten Tempel bei Theben hatte und von Ersterem auch den Namen trägt) s. d. Art. „Nemesis.“ — Eine Stadt dieses Namens, die aber wie die gleichlautende Landschaft nach einem König Adrastus so hiess, besass einen Tempel und ein Orakel des Apoll und der Artemis (Diana). Sie lag am Granicus in Mysien; ihre Orakel versetzte man später in das nahe Parion. — Was die Darstellung der Adrasteen betrifft, so sieht man auf einem Basrelief, das man in einem Grabe von Caere fand, die Nymphe Adrastea auf einem Lehnssessel in der Mitte; sie hat das Zeuskind im Schoosse, indess zwei auf den Spitzen der Füße tanzende Korybanten in voller Rüstung mit ihren Schwertern auf die vorgehaltenen Schilde losschlagen. Im Palast Giustiniani zu Rom befand sich ein Basrelief mit der Nymphe Adrastea als der Pflegemutter des Zeus, wie sie diesem die Brust reicht. Juno, die in derselben Stellung zum jungen Herkules vorkommt, unterscheidet sich durch ihr Diadem von der Nymphe.

Adrastus, Sohn des Talaus und der Lysimache, war König von Argos, ward aber von Ampharaus vertrieben und floh zu seinem Grossvater Polybus, dem König von

Sikyon. Als er diesem auf dem Throne folgte, führte er die nemesischen Spiele zu Sikyon ein. Nach Aussöhnung mit Amphiaraus gab Adrast ihm seine Schwester zur Frau und bestieg von Neuem den Thron von Argos. Da geschah es, dass Polynikes und Tydeus (jener von seinem Bruder Eteokles aus Theben, dieser wegen Brudermords aus Kalydon verjagt) an der Königsburg des Adrast in Streit geriethen. Der herbelgeeilte König sieht, wie der Eine ein Eberbild, der Andere einen Löwen im Schilde führt, und erinnert sich eines Orakelspruchs, der ihm einst sagte: dass seine Töchter einem Löwen und Eber vermählt werden würden. In Folge davon erhielt Polynikes die Prinzessin Argia, und Tydeus die Deipyle. Auch erhielten die Schwiegersöhne das königliche Versprechen der Wiederverbelfung zur väterlichen Erbschaft. Dies veranlasste den berühmten Zug der „Sieben gegen Theben“ (s. d. Art.). Beim unglücklichen Ende des Kriegs verdankte König Adrast seine Rettung nur dem Rosse Arion, das von göttlichem Samen war. Adrast entfloh nach Athen, wo er den Theseus zu einem Zug gegen Theben anfeuerte, der auch glücklich genug mit Thebens Eroberung schloss. Der Fabulist Hygin erzählt von diesem Zuge des Theseus nichts, sondern sagt, dass zehn Jahre nach dem unglücklichen Zug der Sieben Adrastus die Nachkommen der erschlagenen Helden zu einem zweiten Zuge bewog, um die Geliebten zu rächen, weil man die Leichen zum Schimpf nicht hatte bestatten lassen. König Adrast übernahm selbst den Oberbefehl dieses Zuges, des sogenannten Kriegs der Epigonen; er eroberte zwar die Stadt, musste aber seinen Sohn Aegialeus fallen sehen, worauf der greise König vor Gram auf der Rückkehr von Theben zu Megara starb, wo er sein Grab erhielt. In der Folge ward König Adrast als Heros verehrt, besonders zu Sikyon und Megara. Die Sikyonier feierten seine Leiden in tragischen Chören; war doch Adrast der Sohn des Talaos, d. h. des Dulders! Sein Name bedeutet einen Unentfliehbaren, was denn den Rächer bezeichnen kann, dem Theben nicht entging. Dargestellt erscheint er auf der vertieft geschnittenen Seite eines berühmten Karneols von Scarabäenform in der Stoschischen Sammlung. Man sieht die Heroen, die von Argos gegen Theben zogen, über die Unternehmung berathschlagen. Adrastus (im Stein „Atresthe“ bezeichnet) ist bereits aufgebrochen, ihm folgt Tydeus („Tute“ bez.), der Entschlossenste beim Unternehmen; noch sitzt Amphiaraus („Amphiare“ bez.), der besorgte und mit Widderfell umhüllte Seher. Polynikes („Phulnicel“ bez.), dem der Weissager den Fluch des Vaters ins Gedächtniss gerufen zu haben scheint, sitzt niedergeschlagen ihm gegenüber. Hinter Amphiaraus sitzt in den Mantel gewickelt und die Hände um das eine Knie geschlagen Parthenopäus („Parthanapae“ bez.). S. Ottfr. Müller's Denkm. d. alt. K. I. Nr. 319. — Ein anderer fabelhafter Adrastus stürzte sich, in Folge eines Orakelspruchs, sammt seinem Sohne Hipponous ins Feuer. — Ein dritter Adrast war der Vater der Eurydice, mit der Ilios den Laomedon erzeugte; ein vierter war der Sohn des Wahrsagers Merops von Perote und zog wider seines Vaters Willen mit dem Bruder Amphius den Trojanern zu Hülfe, doch kamen beide Brüder durch Diomedes um. Ein fünfter Adr. war Trojaner und ward von Menelaos gefangen, durch Agamemnon aber niedergehauen.

Adrastus, ein phrygischer Königssohn, ward wegen unvorsätzlichen Brudermords durch seinen Vater Gordius verbannt und fand ein Asyl am Hofe des Krösus, Königs von Lydien. Nachdem ihn Krösus vom Morde gereinigt hatte, beging Adrast abermals einen Mord wider Willen, indem er mit dem jungen Atys, dem einzigen thronfähigen Sohne seines Beschützers, auf die Jagd ging und diesen dabei durch einen unglücklichen Zufall tödtete. Aus Gram darüber und in Verzweiflung über sein Schicksal tödtete er sich selbst über dem Grabe des Atys. Diese tragische Scene ist oft ein Darstellungsmotiv für Künstler gewesen.

Adresse nennt man die Unterschrift der Kunstblätter, und wie man von Abzügen und Abdrücken vor und mit der Schrift spricht, sagt man auch: vor oder mit der Adresse des Künstlers.

Adria (auch Hadria geschrieben), der Name zweier Städte des Alterthums, wovon die eine im Lande der Veneter (Venetianer), die andere, eine Colonie von jener, im Picenergebiet (dem heutigen Abruzzo) lag. Beide Städte waren einst von den Etruskern besetzt. Von der letztern, dem heutigen Atri, stammten die Vorfahren der Kaiser. Von einer dieser Städte lobt Plinius die Thongefässe als sehr dauerhaft, und wohl ist das jüngere Adria gemeint, da diese Stadt ein solches Gefäß als Wahrzeichen auf ihren Münzen hat. Gori theilt im *Mus. Etrusc.* (t. II. tab. 188) die Zeichnung einer schönen, den sogenannten etruskischen ähnlichen Vase mit, die 1736 im antiken Adria (das einst dem adriatischen Meerbusen den Namen verlieh) entdeckt wurde. Eine Münze, und zwar ein Quadrans von Adria in Picenum (in Ottfr. Müller's Denkm. d. alt. K. abgebildet), zeigt als Typen zwei verschiedene Arten von

Seefischen; die Vorderseite hat die Inschrift *HAT* (Hatria), der Revers aber die Zeichen der drei Unzen.

Adrian, Sanct, wird in Rittercostum gebildet; man giebt ihm einen Amboss bei, zum Zeichen, dass man ihm einst mit einem solchen die Hand abschlug.

Adriano, Sant', Kirche am Campo Vaccino in Rom. Sie ist der Ueberrest eines altrömischen Bauwerks. In Agincourt's *Histoire de l'Art par les Monumens* wird die Façade des Gebäudes, wie es jetzt besteht, auf Taf. 64 (Nr. 28) veranschaulicht.

Adriano, spanischer Maler und Karmelitermönch, studirte unter Paolo Cespede (den man in Rom Cedaspe oder Paolo di Cordova nannte), und bildete sich zu einem ausserordentlichen Geschichtsmaler aus. Adriano's wird neben Cespede von Palomino gedacht, welcher die Magdalena des Erstern, die zu Cordova sich befindet, für eine des Tizian würdige Farbenschöpfung erklärt. Die Bilder dieses Malermönchs werden nur spärlich getroffen, denn Alles, was ihm nicht völlig gelungen erschien, verschwand durch seine vernichtende Hand. Adriano starb 1630, 22 Jahre nach seinem berühmten Lehrer.

Adrianopel, die zweite Hauptstadt des türkischen Reiches, im alten Thracien am schiffbaren Hebrus (Maritza) gelegen, wurde von Kaiser Hadrian erbaut. Von 1366 — 1453 Residenz der Sultane, erhielt sie mehrere prachtvolle Gebäude, die zu den vorzüglichsten Denkmalen der Kunst des Islams zu zählen sind. Den ersten Platz darunter nimmt die Moschee Selim's III. ein, die für den schönsten mahomedanischen Tempel auf Erden gilt. Die ungeheure Kuppel, die noch um zwei Fuss höher ist als die Sophienkirche, wird von Porphyrsäulen getragen; zu der obersten Gallerie ihrer vier Minarets führen 380 Stufen hinan. Neben dieser Moschee sind noch zu nennen die Moschee Sultan Bajazet's II. mit einer herrlichen Kuppel und zwei Minarets, und die Moschee Murad's II. mit neun Kuppeln und vier Minarets. An Gebäuden anderer Art enthält Adrianopel den Bazar des Ali Pascha, der sich durch Grösse und Pracht gleich sehr auszeichnet, das Eski-Seraf (den alten Palast), das seit längerer Zeit sehr vernachlässigt ist, eine grosse Wasserleitung und mehrere Alterthümer, unter ihnen den Rumpf einer kolossalen Statue von 12 Fuss Höhe.

Adrieanssen, Alexander, blühte um 1650 zu Antwerpen, und zeichnete sich als Frucht-, Blumen- und Thiermaler aus. Er gilt namentlich für einen trefflichen Fischmaler; die Münchner Pinakothek rühmt sich eines Fischstückes von ihm. Sonst besitzt auch das Museum Berlins Einiges von ihm; Dr. Waagen beschreibt zwei Frühstücksbilder, die auf Holz gemalt sind und wovon eins eine silberne Kanne und ein Glas mit Rothwein auf einem Tische zeigt, wo vorn ein Silberteller mit Taschenkreb- sen und Krabben, eine Semmel, eine Orange und ausgeschälte Citrone nebst einem Messer liegen; das andere zeigt auf einem Tische ein Rebhuhn, eine Schnepfe und mehrere kleine Vögel neben einem Krüge und Weinglase, auch einen Teller mit Pflaumen und einen Zweig mit Johannisbeeren. Der Grund beider Bilder ist einfarbig, jenes von 1 F. 3 Z. Höhe und 1 F. 9 Z. Breite, dieses 1 F. 3½ Z. hoch und 1 F. 11½ Z. breit. Der vortreffliche Frühstücksmaler verstand krystallene Gefässe und Gegenstände von Marmor mit vieler Täuschung wiederzugeben.

Adule (Adulis), eine Seestadt des Alterthums, die am arabischen Meerbusen, im Lande der Troglodyten, d. h. in Aethiopien lag. Sie war berühmt durch ihren Handel mit Elfenbein, Seerosshäuten und Rhinoceroshörnern, auch durch ihren Affen- und Sklavenhandel, und ward durch ägyptische Sklaven gegründet. Später war sie die Hafenstadt des auxumitischen Reichs, das sich nicht nur über das jetzige Habesch und angrenzende Gebiete, sondern auch über Saba etc. in Arabien erstreckte.

Adumbration bedeutet Schattirung, auch Handzeichnung, Skizzirung.

Adumbriren, so viel wie schattiren. Auch bedeutet es: entwerfen, einen Umriss machen.

Adversa oder *Antica* (wozu man: *pars nūmmit* zu denken hat) bedeutet wie das französische *Avers* und das englische *Obverse* die Vorderseite der Münzen. Dagegen bedeutet das lateinische *Aversa* (auch *Postica*) die Rückseite, den Revers der Münzen. (*Adversa*, die zugekehrte, *aversa*, die abgekehrte Seite; wobei zu merken, dass das französische *Avers* sich nicht von *aversa*, sondern von *adversa* ableitet.) Bei Münzen des Alterthums bildet die Kopfseite in der Regel die Vorderseite, woher der Ausdruck „Hauptseite“ in die gemeine Redeweise übergegangen ist. Bei alten Münzen, die kein Haupt aufweisen, oder wo die Vorderseite nicht aus dem Vorhandensein eines *Quadratum incusum* (das stets die Rückseite anzeigt) erkannt werden kann, ist allemal die Seite mit dem Namen des Münzherrn als Vorderseite zu nehmen.

Adyrmachidae, ein altes libysches Volk an der Grenze Aegyptens, dessen Frauen Metallringe um die Schenkel trugen. Auch ihr Kopfputz wird seltsamlich genannt. Der König dieses Volks wählte sich jährlich aus den Landestöchtern seine Concubinen.

Adytum, das griechische Adyton, hiess das Allerheiligste der Tempel, das in der Regel westlich dem Eingang gegenüber lag. Es war nur durch einen Vorhang vom übrigen Tempel geschieden, durfte aber bloss durch die Priester betreten werden, da hier der Gott oder die Göttin ihren eigentlichen Sitz besass. Dieser Platz mit seiner heiligen Heimlichkeit erscheint dem Namen nach auch bei den ersten christlichen Tempeln, doch kam dafür später die Benennung Sakristei auf, die nun nicht mehr das Allerheiligste bedeutet, sondern nur den Ort, wohin die Priester während des Gottesdienstes ab- und zugehend verweilen und wo meist das Geräth für die priesterlichen Functionen, Kirchengewänder u. dergl. zur Aufbewahrung kommen.

Aeaceum, oder nach griechischem Laut Aeakeion, war ein Tempel des Aeakus auf Aegina, in dessen Vorhalle die bei gymnischen Spielen gewonnenen Kränze aufgehangen wurden. Hier sah man auch in halb erhabner Arbeit die Darstellung jener Gesandten, die einst von verschiedenen griechischen Staaten in Folge einer allgemeinen Dürre an Aeakus abgeschickt wurden. Innerhalb der Einfassung des Tempels standen Oelbäume von alter Zeit her, und ein nicht hoch über den Boden sich erhebender Altar, von welchem die stille Sage ging, dass er die Gebeine des Aeakus umschliesse. Nach Ottfried Müller enthielt wahrscheinlich auch der Tempel die Statuen der Aeakiden.

Aeakus, ein Sohn des Zeus, den er mit Aegina, der Tochter des Flusses Asopus, zeugte. Aeakus ward auf der Insel Oenone geboren, wohin Zeus die Aegina brachte, um sie vor dem Grimm ihres Vaters und vor der zürnenden Juno zu schützen, daher die Insel den Namen Aegina erhielt. Da Aeakus allein auf der Insel war, so schuf ihm Zeus auf seine Fürbitte die Ameisen in Menschen um, über die er nun König ward. Nach anderer Sage liess Zeus die Menschen aus der Erde wachsen. Als einst Griechenland von einer grossen Dürre geplagt war, die in Folge des durch Pelops verübten Meuchelmords an Stymfalos eintrat, so hörte die Plage erst dann auf, nachdem man dem Wink eines Orakels folgend Gesandte an Aeakus geschickt und diesen um Fürbitte bei den Göttern gebeten hatte. So stand denn Aeakus im Rufe eines Lieblings der Götter; nach Pausanias opferte er, zur Abwendung jener Noth, dem Zeus Panhellenios, und die Aegineten verherrlichten das Andenken an die That ihres Königs durch ein sogenanntes Aeaceum, einen viereckigen, von weissmarmorner Mauer umschlossenen Platz, an dessen Eingänge die Bildsäulen der Männer standen, die ganz Griechenland jener Fürbitte halber zu Aeakus gesendet hatte. — Ovid erzählt die Sage vom Aeakus anders. Nach ihm befand sich der junge Aeakus auf der Insel Aegina anfangs nicht einsam, sondern war von einem emsigen Volke umgeben, das aber durch eine von der zürnenden Juno gesandte Pest oder Schlange, die das Wasser vergiftete, gänzlich vertilgt ward. Da schickte nun Aeakus, der allein übrig geblieben und eines Tags an einer Zeus geweihten Eiche einen Ameisenschwarm fand, seine lebendsten Bitten zu Jupiter, ihm so viel Menschen zu geben, als er hier Ameisen erblicke. Als ihm Zeus nun so viel Menschen gegeben, nannte er diese die Myrmidonen oder die Ameisler. Nach Strabo hiessen sie so, weil sie, wie die Ameisen grabend, gutes Land auf die Felsen trugen und aus Mangel an Ziegeln in Gruben wohnten, während sie nach Andern ihren Namen von einem Stammhelden Myrmidon trugen. — Aeakus half, wie die Sage in Pindars Gesängen klingt, dem Poseidon und Apollo beim Baue der Mauern von Troja. Als aber die Mauern vollendet standen, stürzten drei ungeheuerliche Schlangen auf das Gemäuer los, wovon zwei an dem von den Göttern gebauten Theile sich den Kopf einrannten, die eine aber durch den von Aeakus gebauten Theil in die Stadt brach. Daher deutete man sich, dass an dieser letztern Seite Ilion vom ersten und vierten Abkömmlinge des Aeakus (von Telamon, und von Neoptolemus beim Zug der Hellenen) werde gestürmt werden. — Mit Chirons Tochter Endeis zeugte Aeakus den Telamon und Peleus, den Vater Achills; mit Nereus Tochter Psamathe aber den Phokus, der auf gemeinsame Veranstaltung seiner Stiefbrüder und auf Anreiz von deren Mutter durch Telamon im Diskuswerfen getödtet wurde, worauf der Vater beide aus Aegina verbannte. — Dies brachte dem Volke die höchste Meinung von seiner Gerechtigkeit, und dieser Eigenschaft wegen ward er nach seinem Tode zu einem Richter der Unterwelt gemacht. Man machte ihn auch zum Thürhüter der Unterwelt und legte ihm die Schlüssel des Hades bei. Er erscheint vielfach mit den Insignien seiner Richtergewalt abgebildet; sein eigentliches Zeichen ist der Hüllenschlüssel. Zu Aegina ehrte man ihn als Halbgott.

Aechemagoras, Sohn des Herkules, der ihn mit Phyllo, der Tochter des Arkadiers Alkimedon zeugte. Nach anderer Sage, die einen andern Vater voraussetzt, ward Aechemagoras nach seiner Geburt von Mutter und Vater verlassen. Da fand und rettete das ausgesetzte Kind der zufällig vorübergehende Herkules, der darauf durch die Elster aufmerksam ward, die das Wimmern eines Kindes nachahmte.

Aechseln, oder „eckseln“, heisst so viel, als dem Zapfen eines stehenden Stiels, der das Ende einer Schwelle oder eines Rahmstücks trifft, nicht die ganze Breite des Stiels lassen, sondern einen Theil davon wegnehmen, damit die Schwelle oder der Rahm noch Holz behalte.

Aeddon, ein dem Sonnengott Hu auf den brittischen Inseln beigelegter Name, der den Herrn des Schalls bedeutet. Nach Davis trägt Hu diesen Namen vom Jubelgeschrei seiner Anbeter, die beim Aufgang der Sonne (des Hu) Aeddon! Aeddon! schrieten.

Aedern, das Einlegen schmaler Holzstreifen in ein Holz anderer Gattung, das bei Möbeln häufig in Anwendung gebracht wird.

Aedes Pembrochianae; so heissen in der Gelehrtensprache bei den Britten die reichen Kunstsäle in Wilton - House, dem Landsitze des Grafen Pembroke bei Salisbury. Sie enthalten bedeutende Schätze an Statuen, Büsten, Reliefs, Gemälden etc.; die Sammlung der Antiken enthält alles früher von den Cardinälen Richelieu und Mazarin Gesammelte und auch den grössten Theil des vom Earl von Arundell Erworbenen. S. Art. „Wilton - House.“

Aedes Walpollanae nennt der antiquarische Britte die Säle der Bildergalerie zu Houghton - Hall in Norfolk, wo ihr Sammler Sir Rob. Walpole, Earl von Oxford, seinen Sitz hatte. Sein Sohn, der graziöse Stylist und feine Kritiker Horaz Walpole, gab 1767 zu London die Beschreibung dieser Gemäldesammlung mit Kupfern heraus. Jetzt ist Houghton - Hall mit der Gallerie Sitz und Besitz des Grafen von Cholmondeley.

Aedicula, in der Römersprache ein kleines Gebäude oder Häuschen, in welcher Bedeutung das Wort aber nur in der Mehrheit gebraucht ward, während man im Singular ein Zimmer darunter verstand, oder auch Nische, Blende an den Wänden der Tempel und Häuser, wo man Statuen aufstellte. Man weihte die *aediculae* an den Gebäuden den Haus - Penaten oder den Schutzgöttern der Strasse, an der sie lagen. Das alte Rom hatte 424 *aediculae*, d. h. gerade so viel, als es Strassen und Gassen in Rom gab.

Aedilen (*Aediles*). Die aedilische Würde kam 493 vor Christus zu Rom auf, indem nach dem Frieden vom heiligen Berge die Plebejer ausser ihren Tribunen noch zwei *Aediles plebis* oder *plebeji* erhielten. Diese Aedilen wurden gleich den Volkstribunen für sacrosankt, d. h. für heilig und unverletzlich erklärt. Während die Thätigkeit der Tribunen auf Vertheidigung und Wahrung der Volksrechte den Patriciern gegenüber gerichtet war, handhabten die Aedilen die Ordnung unter den Plebejern selbst. Diese verwalteten nun das Gemeindewesen der Plebejer im Namen der Ceres, der natürlichen Patronin dieses Standes, und hatten daher die Oberaufsicht über den Cerestempel (*Aedes Cereris*, woher die Benennung Aedilen kam) und über die religiösen Feste der Plebs. Sie verwahrten in diesem Tempel die *Plebiscita*, sowie die *Senatus consulta* (Senatsbeschlüsse), um deren Verfälschung oder Vernichtung zum Schaden des Plebejerstands zu verhüten. Hatten sie Brod unter die Armen auszuthellen, so geschah dies von demselben Tempel aus. Im Jahre 366 v. Chr. wurde die Zahl der Aedilen durch die zwei *Aediles curules* vermehrt, indem es die zunehmende Grösse der Stadt und die verbesserten Verhältnisse der Plebejer nothwendig machten, dass die Polizeigewalt der Aedilen auch auf den andern Stand übertragen würde. Die curulische Aedilität wechselte nun jährlich zwischen Patriciern und Plebejern, und die neugeschaffnen *Aediles curules* unterschieden sich von den *Aediles plebis* nur dadurch, dass sie bei Gerichtshaltungen und andern Amtshandlungen auf der *Sella curulis* (also auf dem, sonst nur höhern Magistraten in der Curie zukommenden, elfenbeinernen Sessel) sitzen durften und dass sie das *Jus imaginum* und die *Prætexta* hatten, ohne dass sie deshalb zu den *Magistratus majores* gezählt wurden, daher sie auch ohne Lictoren erschienen. Sie erliessen bei Antritt ihres Amtes Verordnungen (*edicta aedilicia*), die für alle Aedilen verbindlich waren und die Grundsätze der Marktpolizeiverwaltung enthielten. Mit den *Aediles plebis* theilten sie sich in die Oberleitung der verschiedenen öffentlichen Spiele. Während die Volksaedilen eben nur die plebejischen Spiele besorgten, leiteten die Curulaedilen die grossen römischen Spiele und übten somit ein früher den Consuln gehörendes Ehrenrecht. Auch leiteten diese Aedilen die scenischen und megalischen Spiele, während die *Ludi cereales, florales* und *liberales* eben sowohl von den curulischen als von den plebejischen Aedilen veranstaltet und abgehalten wurden. Die plebejischen Spiele wurden durch die Aedilen aus der Gemeindecasse bestritten, wobei die von ihnen amtlich erhobenen Strafgeelder die Kosten mit decken halfen, während die übrigen Spiele seit dem ersten punischen Kriege grösstentheils auf Privatkosten der Aedilen stattfanden, wodurch diese Beamteten um so populärer und candidaturfähiger für neue und höhere Ehrenämter wurden, je prachtvoller und verschwenderischer sie die Spiele anrichteten. Sonst hatten die Curulaedilen mit den plebejischen gleiche

Geschäfte, die sich nach Stadtdistricten vertheilten. Zur Seite stand ihnen ein Dienstpersonal, aus *Scribae*, *Praecones* und *Magistri vicorum* bestehend. Während der Republik waren allmählig zu gemeinsamen Geschäften der Aedilen geworden: die Sorge für Erhaltung aller öffentlichen Gebäude (der Tempel, Curien, Basiliken etc., doch blieb die Aufsicht über den Cerestempel einzig in der Hand der Plebejedaedilen), für Reinlichkeit, Verbesserung, Freiheit und Sicherheit der Strassen (wobei die Aedilen auch die Herstellung baufälliger Privathäuser befehlen konnten), für die *Aquäducte* und die daraus zu gestattenden Abzüge, ferner die Schlichtung der Baustreitigkeiten, die polizeiliche Aufsicht über Bäder, Lustdürnen, geile oder lecherliche Männer und Frauen, über Wirthshäuser etc. Die Aedilen bildeten überhaupt die öffentliche Sicherheitsbehörde Roms. Besonders wichtig wurden sie durch die *cura annonae*, d. h. durch die Sorge für reichliche Getreidezufuhr, mässigen Preis und Güte der Lebensmittel, rechtes Mass und Gewicht, durch ihr Einschreiten gegen Wucher, sowie durch Aufrechthaltung der Gesetze gegen Luxus und durch die Aufsicht über den Sklaven- und Viehmarkt. Uebrigens hatten sie ausser der oben erwähnten äusserlichen Aufsicht über die Tempel auch die Sorge für Reinhaltung der Religion von fremden Gebräuchen, sowie für Entfernung der Sterndeuter und aller sich unter den weiten Mantel der Religion versteckenden mystischen und mystificirenden Gauner. Nachdem längst der aedilischen Geschäfte zu viele geworden, ernannte Cäsar noch zwei Aedilen aus den Plebejern, die *Aediles cereales*, die nun einzig und allein die Aufsicht über Getreidemarkt und Stadtprovinzierung übten, aber schon unter August, der einen *Praefectus annonae* einführte, wenn nicht abgeschafft, so doch untergeordnet wurden. Ueberhaupt gingen die Aedilen unter den Kaisern immer mehr ihrer Amtsgewalten verlustig; durch Ernennung eines Stadtpraefecten, eines *Procurator ludi* und der verschiedenen *Curatores operum publicorum*, *viarum* etc. wurden die Hauptgeschäfte der Aedilität bedeutend geschmälert, bis diese Würde im 4. Jahrhundert n. Chr. völlig verschwand. Ausser jenen Aedilen zu Rom gab es auch Aedilen für die römischen Colonien und Municipien, und diese Aedilen repräsentirten an manchen Orten geradezu den Magistrat, hatten übrigens aber dieselben Geschäfte wie die zu Rom.

Aedis in antis, ein Tempel mit Eckwandpfeilern unter dem Giebel.

Aedölatrie nennt man die Anbetung der Zeugungsorgane, wie sie weiland bei den Aegyptern stattfand. Merkwürdig genug warfen auch die letzten heidnischen Römer den Christen zu Rom Aedölatrie vor, indem sie meinten, dass das Niederwerfen der Christen vor deren Priestern dieselbe Ursache wie bei ihnen habe. Beim ägyptischen Phallusdienste, der auch unter gewissen Kaisern zu Rom aufkam, ward nämlich das Phallusbild durch den Priester hoch emporgehoben, damit das Volk sehe und anbeete. Ein ähnliches Emporheben fand auch mit dem Schlangenstabe in den Aeskulaptempeln statt.

Aëdon (gr. M.) war des Pandareus Tochter, und Gemahlin des Zethus, Königs zu Theben, dem sie den Itylus gebar. Sie bemerkte mit grossem Neide die Fruchtbarkeit der Niobe, der Gemahlin ihres Schwähers Amphion, und wollte deren ältesten Sohn tödten, als sie in blindem Versehen ihren eignen mordete. In ihrem tiefsten Kummer darüber erfluchte sie sich vom Zeus, dass er sie in eine Nachtigall verwandle. Als solche beklagte sie dann in rührendem Gesang ihren Sohn. Die spätere Sage giebt ihre Geschichte anders. Aëdon habe sich nämlich als Frau eines Künstlers Polytechnus zu Colophon in Lydien gerühmt, mit diesem in seligerer Ehe zu leben als je Juno mit Jupiter lebe. Das habe Juno gereizt, daher diese Göttin durch Eris einen Wettstreit zwischen Polytechnus und seiner Aëdon anstiftete. Der Streit aber ging dahin, dass, wer mit dem Kunstwerke, das sie eben arbeiteten, der Mann mit einem Stuhle, die Frau mit einem Gewebe, zuerst zu Stande käme, dem andern Theil eine Sklavin zuführen solle. Aëdon gewann den Streit, und so musste ihr Gemahl Polytechnus eine Sklavin zu machen suchen. Da gab ihm eine grausame List ein, von seinem Schwiegervater dessen andere Tochter Chelidonis unter dem Vorwand zu holen, dass seine Frau ihre Schwester zu sehen wünsche. Diese schändete er nun auf dem Wege, zog ihr das Sklavengewand an und befahl ihr unter Todesdrohungen, still zu schweigen. Er übergab nun die Sklavin seiner Frau, die darin nicht gleich ihre Schwester entdeckte. Als jedoch Aëdon einst ihre Sklavin, als diese allein glaubte, in bittere Klagen ausbrechen hörte, erfuhr sie dabei die Unthat des Mannes und dass ihre Schwester die Sklavin sei. Sogleich verband sie sich mit dem Mann gegen den grausamen Gemahl und Aëdon ging in ihrer Wuth so weit, dass sie ihren Sohn Itylus schlachtete und dem Vater zu essen vorsetzte. Die Schwestern mussten noch zu ihrem Vater flüchten, der den ihnen nachsetzenden Polytechnus aufgriff, mit Honig bestrich und an einen Baum bindend den Insekten aussetzte. Endlich

bekam Aëdon noch Erbarmen für ihn und band ihren Gatten los. Das erzürnte aber ihre Verwandten, die sie darum ermorden wollten, weshalb sich Zeus in das Mittel schlug, indem er die Aëdon in eine Nachtigall, die Schwester Chelidonis in eine Schwalbe, den Gemahl in einen Pelikan, ihren Bruder aber in einen Wiedehopf und ihren Vater Pandareus in einen Seeadler verwandelte.

Aeëtes (gr. M.) war ein Sohn des Helios und der Perseis oder der Antiope, Bruder der Circe und Pasiphae (der Frau des Minos) und Gatte der Oceanide Idyia, mit welcher er die Medea, Chalkiope und den Absyrtus zeugte. Er war König von Kolchis, als Phrixus das goldene Vliess hinbrachte. Durch den Bruder Perses ging er seiner Krone verlustig, erhielt aber durch seine Tochter Medea die Herrschaft zurück. Als Medea ihren Bruder Absyrtus in zwölf Stücke zerschnitt, war es Vater Aeëtes, der seinen Sohn wieder zusammenlas.

Aega (gr. M.) war eine Tochter des von Vulcan stammenden Olenus und ernährte mit ihrer Schwester den jungen Zeus, weshalb sie nachmals von diesem unter die Sterne versetzt ward. Ihr Name bedeutet Ziege und als solche erscheint sie am Himmel auf dem Rücken des Fuhrmanns. Andere Sage von Aega ist, dass sie eine Tochter des Kretenserkönigs Melisseus sei und zwar den jungen Jupiter habe ernähren sollen, aber mit ihrer Brust dem göttlich schlürfenden Knaben durchaus nicht genügt habe, weshalb ihm die grosse Ziege Amalthea gegeben worden. Wieder Andere nennen sie die Tochter des Sonnengotts, die von so glänzender Farbe gewesen, dass die durch sie geblendeten Titanen ihre Mutter Gæa anflehten, sie in die Erde zu stecken. Gæa brachte sie nun in eine Höhle auf Kreta, allwo sie dann Amme des Zeus wurde. Als Zeus den Kampf mit den Titanen anfang, musste er zur Siegesgewissheit einem Orakel folgen und sich mit Aega's Felle bekleiden. Daher schreibt sich die berühmte Aegide des Zeus, die, ursprünglich ein wolliges Ziegenfell bedeutend, bald wegen Aehnlichkeit mit dem wolligen Gekräusel der Wölkchen zu einem Wolkengewand und Wolkenschild gemacht wurde. Endlich ist noch jener Sage zu gedenken, nach der die Aega Gemahlin des Pan war, mit welcher Zeus sich den Aegipan zu zeugen erlaubte. Auch heisst es, dass Rhea, die Mutter des neugeborenen Zeus, diesen aus Furcht vor dem Allesfresser Saturn in eine Höhle auf Kreta gesteckt habe, wo sich eine Nymphe zu seiner Ernährung gefunden, die später der dankbare Zeus mit Unsterblichkeit belohnte.

Aegae. Man zählte im griechischen Alterthum sieben Städte dieses Namens; bemerkenswerth sind besonders: Aegae in Emathia, eine Zeitlang Residenz und Begräbnisstadt der macedonischen Könige. Sie hiess einst (und auch späterhin wieder) Edessa, woran sich die Sage knüpft, dass der Heraklide Laranus, der Edessa durch den Zufall einnahm, dass sich bei einem Ungewitter die Thore für eine heimtliche Ziegenherde öffneten, der Stadt den Namen Aegae oder Ziegenstadt gab, weil ihm die Ziegen die Thore erobert. An der Stelle steht jetzt Edissa oder Moglena. Aegae in Cilicien, das auf spätern Münzen mit einem Ziegenbilde und dem Namen Makrinopolis und Alexandrinopolis vorkommt, war unter den Römern ein sehr begünstigter Seeplatz und heisst heute Ajas-kala. Aegae in Achaja, an der Mündung des Krathis, zählte man einst zu den zwölf achäischen Städten, deren Bürger (Aegäer) sich aber allmählig in das anstossende Aegira übersiedelten, so dass die alte, schon bei Homer erwähnte Stadt völlig verfiel. Sie hatte einen berühmten Tempel des Poseidon. Aegae in Euböa, das heutige Gaja, hatte ebenfalls einen berühmten, sehr alten Neptunstempel; diese Stadt, von welcher Strabo das ägäische Meer benannt glaubt, war bereits zu den Zeiten dieses Geographen verschwunden. Aegae in Mysien endlich, oder „Agäae in Aeolis“, lag unweit der äolischen Hauptstadt Kyme und zählte mit zu den äolischen Bundesstädten. Sie litt unter Tiberius (im Jahre 17 nach Chr.) ausserordentlich durch ein Erdbeben, und war in der Folge eine der vierzehn asiatischen Städte, die zum Dank für ihre Wiederherstellung dem Kaiser Tiberius eine kolossale Statue weihten. Die Colonie Puteoli liess diese Statue wahrscheinlich nachbilden, denn hier fand man ein Fussgestell davon, auf dessen vier Seiten die vierzehn Städtefiguren in erhobener Arbeit dargestellt sind. Wie die Votivinschrift sind hier natürlich auch die den Figuren der griechischen Städte unten angefügten Namen in römischer Schrift.

Aegaea, Beiname der Venus, den sie in Folge ihres Cultus auf den Inseln des ägäischen Meeres erhielt.

Aegaeon (gr. M.) ward nebst seinen Brüdern Gyges und Kottus durch Uranus mit Gæa gezeugt, daher die drei Brüder „Uraniden“ heissen. Sie hatten hundert Hände und funfzig Köpfe. Nach der Iliade hiess Aegäon bloss bei den Menschen so, bei den Göttern aber Briareus oder der Schreckliche; denn als die olympischen Götter einst

den Jupiter fesseln wollten, rief Thetis nur den Aegäon herbei, der ihnen solch Entsetzen einjagte, dass sie den Jupiter losliessen. Nach Hesiods Bericht hatte Uranos seine drei Söhne, die sich von Kindesbeinen an gegen ihn feindlich geberdeten, bald nach der Geburt in die Tiefen der Erde gesteckt; doch wie die Titanen ihren Krieg mit Zeus anfangen, holte sie dieser auf Gää's Rath aus den Tiefen heraus und speiste sie mit Ambrosia. Davon wurden Aegäon und seine Brüder so riesig und von so furchtbarer Kraft, dass jeder ein Felsenstück in jede seiner hundert Hände nehmen und auf die Titanen schleudern konnte. Als nun die Letztern in die Tiefen des Tartarus geworfen waren, stellte Zeus die hunderthändigen Brüder dort zu Wächtern der gestürzten Titanen hin. Es wird auch erzählt, dass Aegäon - Briareus beim Streite des Helios und Neptun um den Besitz des korinthischen Isthmus den Schiedsrichter machte und dem Sonnengotte Akrokorinth, dem Meergotte aber den Isthmus zutheilte. Nach anderer Sage gilt Aegäon selbst für einen Meergott, welchen Pontus mit Gää erzeugte. Bei Virgil erscheint er als einer der Giganten, und als solcher wird er unter den Aetna versetzt. — Aegäon hiess auch einer der durch Jupiter getödteten Söhne Lykaons.

Aegaeus, bei Virgil ein Zuname Neptuns.

Aegaleon hiess nach Thucydides jener Berg in Attika, Salamis gegenüber, auf welchem Xerxes der für ihn verhängnissreichen Seeschlacht zusah. Der heutige Name ist Skarmagna.

Aeger (skand. M.), auch Ymer genannt, tritt in den nordischen Sagen als Gott des Weltmeeres auf. Seine Gemahlin heisst Rana, die Königin der Wogen, mit der er neun liebliche Töchter zeugte, die Wellenmädchen Blöduhadda, Bylgia, Drobna, Dusa, Hefrig, Himingläffa, Kolga, Raun und Udor. Aegers Diener aber hiessen Elder und Finnaseing. Wie der Gott einst nach Asgard kam, gaben ihm die übrigen Götter ein glänzendes Mahl in einem wundervoll beleuchteten Saale. Diese Beleuchtung kam von den blankpolirten Schwertern, die so mächtig erglänzten, dass der Saal keines weiteren Lichtes bedurfte; übrigens strahlten die Wände von Schilden und die Decke von Panzern der Helden, die in Walhalla wohnten. Köstlich schmeckte der Meth, und Braga, Aegers Nachbar beim Mahl, trank dem Meergotte fleissig zu und erzählte viel von den Thaten der Asen, so dass der Meergott ausserordentlich heiter ward und endlich auch seine göttlichen Collegen zu einer grossartigen Gasterei bei sich selber lud. Das verdross aber die andern Götter, um so mehr, da sie bei ihm nur eine ärmliche Wirthschaft vermutheten. Sie stachelten ihn daher, dass er seine Gasterei in kürzester Frist gebe. Da verlangte Aeger vom Gotte Thor einen grossen Kessel zur Bereitung der Speisen und erhielt einen solchen, der eine Meile tief war, aus den Händen des Riesen Hymer. Nun bereitete Aeger das Mahl daheim und lud alle Götter zu Gast. Diese aber staunten ob der unerwarteten Gasterei, denn nicht nur war der Speisesaal wie jener zu Asgard durch blanke Schwerter erleuchtet, sondern blanke Goldplatten strahlten von den gediegenen Wänden entgegen, Speisen und Tränke kamen in zauberhafter Fülle herbei, und die Götter, die nur zum Spotte gekommen waren, mussten jetzt die löblichste Miene machen und den Dienern des Aeger alles Lob erweisen. Das erfüllte aber den Loke mit Neid, weshalb er mit den Göttern Hader anfang und dabei einen Diener des Meergotts, den Finnaseinger, erschlug. Da erhoben aber die Asen ihre Schilde, trieben den Loke zum Saale hinaus und verfolgten ihn bis an einen Wald; dann kehrten sie zum Mahle zurück, aber auch Loke kehrte wieder und fluchte auf die Götter von Neuem so lange, bis diese ihn abermals packten, aber jetzt auch den Garaus machten. — Von Aeger, als dem Meergotte der Skandinavier, fabelt man übrigens, er sei der Bierbrauer der nordischen Götter. Der Meeresgrund heisst sein Braukessel und die Meerfluth sein Gebräude.

Aegeus (gr. M.) hatte den Pandion zum Vater, der, ein Sohn des Cecrops, ihn mit Pylia, der Tochter des Megarenserkönigs Pylas zeugte. Als Pandion gestorben, eroberte sein Sohn Aegeus mit den Brüdern Pallas, Nisus und Lykus das ihrem Vater entrissene Athen wieder. Mit Meta und Chalciopé, seinen ersten Weibern, erzielte Aegeus keine Nachkommenschaft, und weil er dies dem Zorne Aphroditens zuschrieb, führte er deren Cult in Athen ein. Mit der dritten Gattin Aethra, einer Tochter des Pittheus von Trözene, war er endlich so glücklich den Theseus zu zeugen. Der Knabe erfuhr erst in reiferen Jahren, dass er eines Königes Sohn sei; denn sein Vater, der mittlerweile durch die fünfzig Pallantiden (lauter Thron beanspruchende Söhne seines Bruders Pallas) gestürzt worden war, hatte den jungen Theseus zum Rächer erkoren und im Exil ihm die Herkunft bis zur günstigen Stunde verschwiegen. Nun aber zog Theseus nach Athen und rächte den Vater durch völlige Vernichtung der Pallantiden. Dennoch nahm Aegeus ein tragisches Ende; denn als Theseus, um Athen von schimpf-

lichem Tribut zu befreien, gegen den Minotaurus gezogen war und statt mit weissen Segeln, wie er versprochen, mit schwarzen rückkehrend an der Küste von Attika erschien, glaubte Aegeus, sein Sohn (der nur die Segel zu vertauschen vergass) sei gefallen, und stürzte sich in dieser verzweifelter Meinung vom Felsen ins Meer, das man nachher nach seinem Namen den ägäischen Pelagus oder ägäisches Meer nannte. — Aegeus hatte ausser dem Theseus auch einen Sohn Medus, den ihm Medea gebar, als diese, wegen Tödtung der Kinder des Jason flüchtig, von Korinth nach Athen kam. Nach Pausanias besass er ein Grabmal zu Athen, das sogenannte Heroon des Aegeus; er hatte seine Statue daselbst, wie auch ein aus dem Zehnten der marathonischen Beute geweihtes Standbild zu Delphi.

Aegiale, 1) Name einer der Grazien; 2) Name einer Tochter des Adrast und der Amphithea, oder seines Sohnes Aegialeus, weshalb sie auch Adrastine hiess. Sie erscheint als Gattin des Diomedes, Königs von Argos. Während dieser in Troja war, begab sie sich in Buhlschaft mit Komeles; dies gab ihr Venus ein, um den Diomedes zu strafen, der mit einem andern Weibe zu Troja lebte. Aegiale trachtete ihm sogar nach dem Leben, so dass er an den Altar der Juno flüchten und sein Reich aufgeben musste.

Aegialeus, Sohn des Adrast, ward beim Kriege der Epigonen durch Laodamas vor Theben getödtet.

Aegide (Aegis). — Bevor die Schilde allgemein wurden, bestand bei den Hellenen die uralte Sitte, sich eines Ziegenfells (Aegis) zur Rüstung zu bedienen. So trug noch ein Theil der Messenier, als sie unter Aristodemus die Sparter schlugen, solche Fell in Ermangelung von Schilden. Nach Herodot entlehnten die Griechen diese Wehr, die den Rücken so gut wie die Brust schützte, von den Libyern, bei welchen es aber nur ein Ueberwurf der Frauen war, die über dem Kleide noch ganz glatte, rothgefärbte Ziegenfelle mit Troddeln trugen. Wir finden die Aegis schon bei Homer, wo sie zum Schilde gemacht und dem Zeus, der Pallas und selbst andern Gottheiten zugetheilt wird. Zeus erhält als wolkenversammelnder Donnergott die Aegis, die er nur zu schütteln braucht, um Sturm und Ungewitter zu schaffen. So erscheint sie denn als Attribut des Zeus in homerischer Schilderung so furchtbar als möglich. Eine nicht minder furchtbare Waffe ist die Aegide der Pallas, die sich derselben als Schutzmittel für sich selbst und für grosse Helden (wie z. B. für ihren Schützling Achilles) bedient. Alter Sage nach sollte die Aegide des Zeus das Fell von der Ziege Amalthea sein, die einst den Götterbuben auf Kreta ernährt hatte, während die Aegide der Pallas das Fell eines Aegis genannten, feuerspielenden Ungeheuers (das die Erde verheerend durchzog und von der Göttin erlegt ward) bedeuten sollte. Die Aegide der Pallas schildern die homerischen Verse:

Siehe, sie warf um die Schulter die Aegis, prangend mit Quästen,
Fürchterlich rund umher, mit drohenden Schrecken gekränzt.
Drauf war Streit, drauf Schützung, und drauf die starre Verfolgung,
Drauf auch das Gorgohaupt des entsetzlichen Ungeheuers,
Schreckenvoll und abscheulich, das Grauen des donnernden Vaters.

Diese Aegis ist von Hephästus gefertigt, und zwar panzergliedrig geschmiedet; sie trägt den Namen des Ziegenfells, weil man sie sich als einen dem Ziegenfell ähnlichen Ueberwurf dachte und bildete. Es versteht sich also ein leicht umzuwerfendes Rüststück darunter, dessen Quastenschmuck an die Troddeln des Ziegenfells, des gewöhnlichen Wehrstücks, erinnert. Hephästus lieferte der Sage nach die Pallasägide so fest und gediegen, dass an ihr selber die Blitze des Zeus abprallten. Nach Virgil ist sie ein Werk der Cyklopen, aus Gold und von schuppigen Schlangen, mit verschlungenem Geringel, inmitten aber mit dem abgehauenen Haupt der augenverdrehenden Gorgo (Medusa). — Dem entspricht im Allgemeinen auch die Darstellung der Aegis auf den Bildwerken. Man findet die Aegis gewöhnlich mit Schlangen umsäumt; bisweilen ist auch der beigegebene Gürtel aus Schlangen, als deren Agraffe auf der Brust sich das Haupt der versteinernen Meduse zeigt. Der Pallas in der Villa Albani, einem Denkmal des ältern Bildnerstils, bedeckt die Aegis Brust und Rücken, und reicht bis auf die Schenkel herunter, so dass sie ein Fell, was sie ursprünglich war und woher sie den Namen empfangen, vorstellt. An dieser Pallas hat nun die Aegis einen mit Schlangen besetzten Rand und ist der Göttin mit Schlangen um den Leib, statt eines Gürtels, gebunden. An einer defecten Pallasstatue (einer Sculptur aus der blühenden Stylzeit, jetzt in der Moschee des Parthenon zu Athen) hängt die Aegis, wie eine Querschärpe, als ein schmaler Streif von der rechten Schulter um die rechte Brust und unter der linken um die linke Hüfte. Ein kleines Gorgohaupt ist auf ihr angebracht, wo sie um die Mitte der Brust geht. Ein Pallasfragment im Theseion zu Athen

zeigt ebenfalls die Querband - Aegis. Am Torso einer Pallas, den die athenische Pina-
kothek (im nördlichen Propyläenflügel) aufbewahrt, bemerkt man eine leichte Aegis
um den Hals, die nur zwei von den Schultern her über der Brustmitte in einen Schnep-
p zusammen treffende Saumbänder bildet, deren unterer Saum aus kleinen in Spitzen
zusammentreffenden Bögelchen besteht; auf der Brustmitte hängt daran ein kleines
Gorgohaupt (Gorgoneion). An den Saumzacken der Aegis sind in den Spitzen Bohr-
löcher für Metallschmuck. Die Umnahme der Aegis in der leichten Form einer Quer-
schärpe kehrt sehr häufig an den Minerven wieder. Sie zeigt sich bei der schönen
Pallasfigur im *Museo Chiaramonti* (Tom. I. tab. 14); dieselbe von der rechten Schul-
ter unter der linken Brust herumbhängende schmale Aegis hat die Statue im Louvre
(*Bouillon, Suppl. III. 1*). Das Zeus- und Minervenschild blieben nicht die einzigen
Aegiden, denn solche ertheilten die Künstler auch Halbgöttern, Heroen und Riesen.
So sieht man auf einem schönen antiken Cameo einen Giganten mit der Aegis bewaff-
net, wobei die Art ersichtlich wird, wie ein Ziegenfell schildmässig gebraucht ward.
Das Fell nämlich erscheint auf dieser Gemme fest um die linke Faust gewickelt, da-
her es zum Schutz gegen Hieb und Stoss dienen konnte; und bekanntlich zeigte sich,
abgesehen von der Pallas, auch schon bei Zeus die Aegide am linken Arme. Man fin-
det übrigens auf Darstellungen die Aegis selbst dem Odysseus zugetheilt, ferner der
Göttin Roma, ja sogar den Kaisern Augustus, Tiberius und Probus, wie Cameen, Me-
dailen und Münzen bestätigen. Man legte den Kaisern die Aegide bei, um theils ihre
Herrscher- und Kriegsmacht, theils den Schutz über Reich und Volk anzudeuten.
Die Aegis sieht man, wie bei Tiberius, auch auf die Kniee gelegt, was wohl den Frie-
den und die Sicherheit des Reiches andeuten mag. — Seit Panzer und Schild bei den
Alten gewöhnlich geworden waren, liessen die Künstler die Aegide als solche nach
und nach fallen, indem sie nur das Medusenhaupt davon beibehielten, das sie nun
auf Schilden und Panzern anbrachten. Man weiss von einigen römischen Kaisern,
dass sie das Gorgoneion auf den Brustharnischen trugen.

Aegiden hiessen die thebäischen Kadmeer, die sich von Böotien nach Sparta sie-
delten, aber durch die Einwanderung der Dorier nach Amyklä gedrängt wurden.
Als die Dorier auch diese Stadt Lakoniens einnahmen, ward zwar ein Theil der Aegiden
verjagt, ein anderer aber als Phratie oder Oba unter die Sparter aufgenommen.
Einer spartanischen Volkssage nach erhielten die Kadmeer erst später von Aegeus,
dem Enkel des Theras, den Namen der Aegiden. Neben der Halle Poikile zu Sparta
standen Heroendenkmäler, die dem Kadmus, dem Urvater der Aegiden, und zweien
seiner Nachkömmlinge, dem Onolykus (Theras' Sohne) und jenem Aegeus (des Ono-
lykus Sohne) errichtet waren. Diese Monumente wurden durch die Enkel des Aegeus,
durch Europas, Läs und Mäsis gesetzt.

Aegidienkirche zu Braunschweig. — Sie ist eins der schönsten Bauwerke
im einfachen gothischen Styl und rührt in ihrer heutigen Gestalt vermuthlich noch
von Schlusse des 13. Jahrhunderts her. Sie erhielt in Folge des grossen Brandes von
1278, der einen ansehnlichen Theil der Stadt verzehrte und wobei auch diese Kirche
bedeutend gelitten hatte, die restaurirte Form, in der sie bis heute verblieb. Ihr
Schiff beträgt 160 Fuss und das 4 Fuss höher liegende Chor 80 Fuss in der Länge;
ihre Breite ist 64 Fuss. Das Gewölbe ruht auf 14 hohen prachtvollen Säulen, welche
völlig freistehen und dem Innern einen imposanten Effect verleihen. Die Kirche ist
völlig thurmlos, hat aber zu einiger Entschädigung für den Thurm einen schlichten
Glockenstuhl auf dem Dache. Sie ward von der Markgräfin Gertrud gegründet, die
hier den Gebeinen eines Heiligen ein Kloster errichtete. Als Hieronymus Bonaparte
über Westphalen herrschte, musste die Kirche zum Magazin dienen, ward aber in
jüngster Zeit wieder zu besserem Zwecke geschmackvoll hergestellt. Sie wird nicht
zum Gottesdienste benutzt und ist jetzt ein Tempel der Kunst geworden, indem der
Kunstverein hier eine herrliche Stätte für seine Ausstellungen gefunden hat. Auch
der Tonkunst dienen ihre Räume zu grossartigen Aufführungen. Hinter dem nunmehr-
igen Kunsttempel liegt das Aegidienkloster.

Aegidius, Sanct, ward der Legende nach durch Jäger in seiner Siedelei ent-
deckt, als eine von ihnen getroffene Hirschkuh dem Eremiten zufüchtete. Man bildet
ihn mit der Hirschkuh zur Seite, das Thier selbst mit dem Pfeil im Rücken.

Aeglia hiess ein Ort in Lakonien, der einen Tempel der Ceres besass und in der
griechischen Geschichte davon Berühmtheit hat, dass Aristomenes (der Held des zwei-
ten messenischen Kriegs) dort die opfernden Spartanerinnen überfiel, dagegen aber
selbst Gefangener wurde.

Aegimios, der fabelhafte Stammvater der Dorier, ihr König und Gesetzgeber,
den auch das nördliche Thessalien bewohnten. In schwere Kämpfe mit seinen Nach-

barn (den Lapithen) verwickelt, rief er den wandernden Herkules zu sich, dem er das Drittheil seines Gebiets versprach, wenn derselbe ihm gegen die Lapithen beistünde. Dem Alles vermögenden Herkules war es ein Spiel, auch diese Lapithen zu dämpfen; so erhielt er das Drittel des Landes und ward zugleich selbst ein Stammheld der Dorier, der das Geschlecht der Herakliden begründete. Durch die unter Herakles und Aegimios glorreich bestandene Schlacht der Dorier gegen die Lapithen ward das dorische Gebiet bis Tempe erweitert, in welcher Folge wohl das Pythion auf der Höhe des Olymp errichtet wurde, da Apoll es war, der jene Vergrösserung des Dorerlands prophezeit hatte.

Aegina, Tochter des phliasischen Flussgottes Asopus, welche Zeus nach der Insel Oenome entführte, wo sie ihm den Aeakus gebar. Nach Ovid hatte sich Jupiter in Feuer verwandelt, als er sie umarmte. Man glaubt das ohne Mythe. Von der Entführten empfing übrigens jene Insel den nachmaligen Namen Aegina. Die Darstellung auf einer Vase aus den Gräbern von Vulci zeigt die Aegina, wie sie durch Zeus vor den Augen des alten Asopus, welchem fliehende Mädchen das Schicksal der Entführten verkünden, geraubt wird. Die Vase befindet sich im *Museo etrusco Gregoriano* zu Rom. In Tischbeins *Ancient Vases of Sir Hamilton* (Tom. I. pl. 26) findet sich ebenfalls ein Raub der Aegina, wie sie von Zeus in Gestalt eines Adlers gepackt wird.

Aegina, jetzt Egina oder Engia, Insel von zwei Quadratmeilen oder 200 Stadlen im Umfang, ist eine der Sporaden im saronischen Meerbusen zwischen Attika und Argolis. Sie hat viele Felsen, in deren Klüften nach alter Sage die Ameisenmenschen (Myrmidonen) wohnten, und weist nordöstlich den panhellenischen Berg auf, der, schön bewaldet, eine der herrlichsten Fernsichten in Hellas gewährt. Der älteste Name der Insel war Oenome; den nachherigen dankt sie dem fabelhaften Umstande, dass einst Zeus seine Liebste Aegina (s. d. Art.) auf das menschenleere Eiland brachte und hier jenen Aeakus mit ihr erzeugte, für den er die Ameisen zu Menschen machte. Die Söhne des Aeakus (die Aeakiden), nach Eustathius auch Aeakus selbst, verliessen Aegina wieder, indem sich Peleus nach Phthia, der alten Heimath der Ameisenmenschen, Telamon aber nach Salamis wandte. Die auf Aegina verbliebenen Myrmidonen vermischten sich nachmals mit den dorischen Einwanderern, die von dem gegenüberliegenden Küstenort Epidauros, einer Colonie der Argiver, herüberkamen. Von jetzt an hiessen die Bewohner Aegineten und waren Dorier nach Sitten und Sprache. Aegina war lange mit der Mutterstadt Epidauros vereint und stand ums Jahr 745 v. Chr. mit unter dem Scepter des argivischen Fürsten Phidon. Um 540 aber trat in Folge von Spannungen mit Epidauros die politische Emancipation der Aegineten ein, und die Insel entfaltete darauf eine ausserordentliche Blüthe, wozu ihr einzig der Seehandel verhalf, mit dem sie zum Theil auch Piraterie verband. Der unergiebigste Boden, wo nichts weiter als Gerste hinlänglich gedieh, trieb die Aegineten frühzeitig zu Schiffahrt und Handel. Sie behaupteten sich glücklich gegen das mächtig werdende Samos und hatten in der Folge eine so bedeutende Seemacht entwickelt, dass ihre aus trefflichen Seglern bestehende Flotte zur Zeit der Perserkriege selbst die atheniensische ausstach und hauptsächlich den Sieg der Hellenen bei Salamis bestimmte. Berühmt war im Alterthum die äginetische Krämerel; Arbeiten in äginetischem Erz, Thongefässe, Salben, Bäckereien und Leckereien waren die Hauptgegenstände ihrer Industrie. Das erzeiche Aegina war übrigens schon unter Phidon selbst Münzstätte geworden, unter welchem Könige die ersten ordentlichen Münzen geschlagen wurden. Eine noch vorhandene äginetische Silbermünze der ältesten Art, wohl um die 8. Olympiade geschlagen, zeigt auf dem Avers eine Schildkröte, auf der Kehrseite aber eine vierwinkliche Vertiefung (*Quadratum incisum*). Eine grössere Silbermünze, ein Didrachmon von Aegina, zeigt sich von bedeutend vervollkommneter Art; auf ihrer Vorderseite ist wieder die Schildkröte, in der viereckigen Vertiefung des Revers aber ein Delphin zu sehn; auf beiden Seiten stehen die Buchstaben *AI—IN*, welche *AIIN*, d. h. *Αἰγινᾶν* zu lesen sind. Andere Münzen von Aegina zeigen einen Widderkopf. In ihrer Blüthenzeit vor den Perserkriegen zählte die Insel zwar nur etwa 5000 Bürger, hatte aber daneben eine grosse Anzahl ansässiger Fremden und eine ungeheure Menge von Sklaven. Die Eingebornen waren ein rühriger Menschenschlag, auf die der ursprüngliche Name Ameisenmenschen fortwährend passte. In ihrem Charakter paarte sich dorisches Selbstgefühl mit der Beweglichkeit und Geschmeidigkeit des Handelsvolks. Ihre Verfassung war aristokratisch wie die der übrigen Dorier. Die Colonien, die sich Aegina gründete, waren die kydonische auf Kreta, eine in Umbrien und Aeginetis in Paphlagonien. Die Blüthe der Insel welkte von der Zeit an, wo Athen auf sie eifersüchtig zu werden begann. Um 457 machten sich die Athener Aegina tributpflichtig und nöthigten nach Verlauf von kaum dreissig Jahren die Bewohner sogar zur Auswanderung. Zwar führte sie Lysander 404 wie-

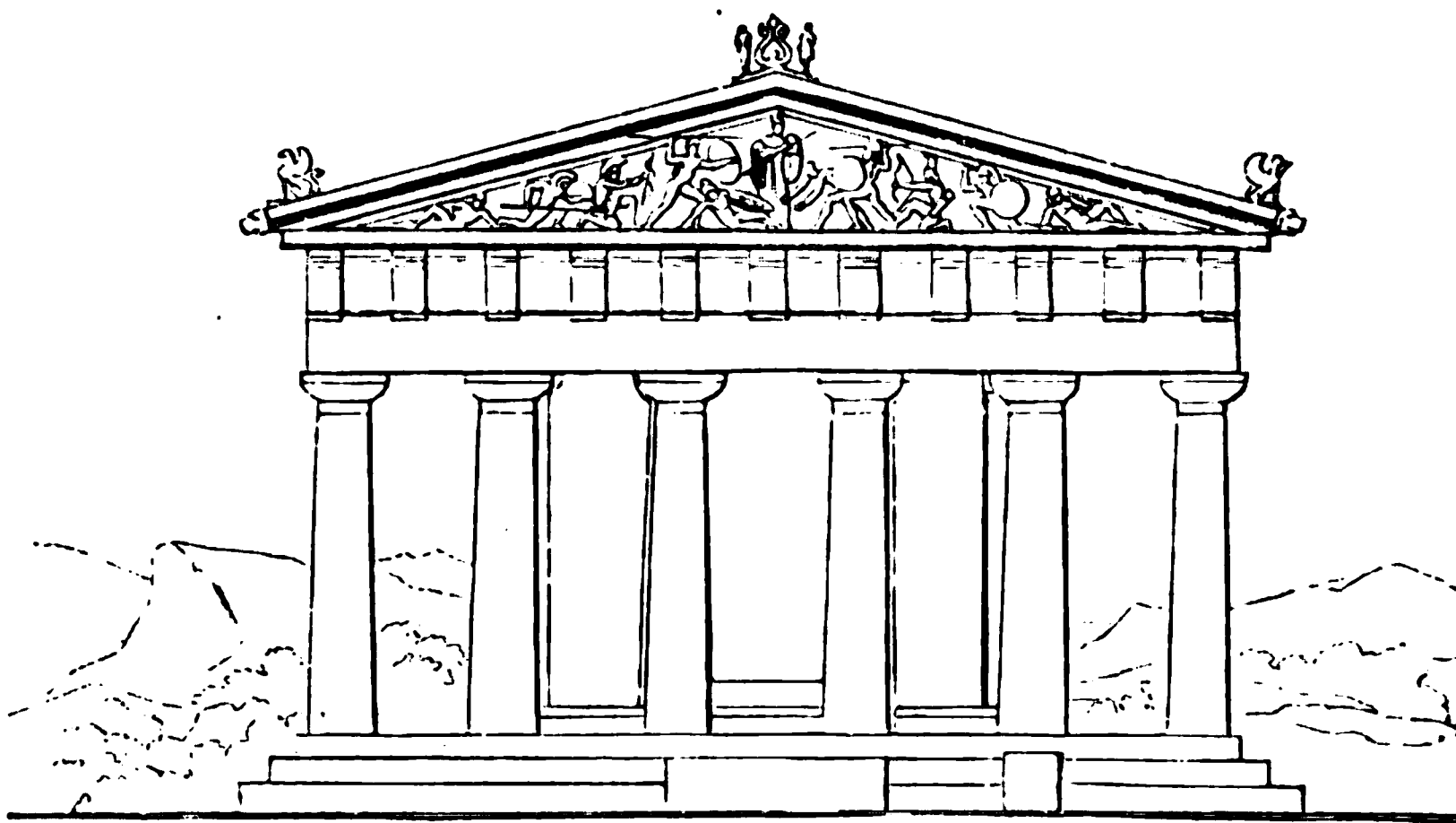
der zurück, doch konnten die Aegineten nie wieder zu jenem Flore gelangen, der sich einst in ihrem Handel, ihrer Seemacht, ihrer Industrie und Kunst aussprach. (Ueber „äginetische Kunst“ s. folg. Art.) Aegina ward nachmals abwechselnd die Beute der Macedonier, der Aetolier, des Attalus und zuletzt der Römer. — In besondere Erwähnung ist noch die gleichnamige Hauptstadt der Insel, ihrer kunsthistorischen Bedeutung wegen, zu bringen. Die einst reichgeschmückte Stadt enthielt das berühmte Aeakeion (*Aeaceum*, wovon der bes. Artikel meldet); ausserhalb der Stadt aber stand auf dem panhellenischen Berge der nach der Sage durch Aeakus errichtete Tempel des Zeus Hellanios, dessen Erbauung Pausanias in die Epoche unmittelbar nach dem trojanischen Kriege setzt. Die höchste Bedeutung für die Kunstgeschichte haben aber die dort noch vorhandenen und zwar herrlich erhaltenen reichen Ruinen eines Pallastempels, den 1811 eine Kunstforschergesellschaft von Dänen, Deutschen und Engländern besuchte, um ihn architectonisch aufzunehmen und Nachgrabungen zu veranstalten. Dieser Minerventempel ward einst nach dem Siege über die Perser errichtet. Er ist aus gelblichem Sandstein, mit Dach und Kranzgesimse von Marmor. Fast alle Ornamente der einzelnen architectonischen Glieder, die bei den Hellenen später plastisch gebildet wurden, sind blos mit Farben ausgedrückt. Das Riemchen des Architravs war roth, die darunter befindlichen Plättchen der Triglyphen sammt den Tropfen waren blau. Das Gebälk des äussern Säulenganges war mit Laubwerk, abwechselnd gelb und grün bemalt. Die Giebelfelder, welche die gleichfalls bunten Bildwerke enthielten, waren himmelblau angetüncht. Die Cella scheint, wie nach den Bruchstücken geurtheilt wird, zinnoberroth, auf der innern Seite jedoch auf einem geglätteten Stuckgrunde, angestrichen gewesen zu sein. Auf die Frontziegel, wovon sich mehrere Muster erhalten haben, war eine Blume gemalt. Die 64 Metopen am Tempel waren vielleicht sämmtlich gemalt, da sie ohne Sculpturen waren, während die Giebelfelder reich mit solchen geschmückt gewesen sind. Ueber die von jener Reisegesellschaft unter dem Tempel ausgegrabenen Giebelstatuen s. d. folg. Art. Bemerkenswerth ist die Antikensammlung, in deren Besitz jetzt Egina ist. Sie hat sich allein aus dem auf der Insel Gefundenen gebildet, und zeigte vor wenigen Jahren 14 Basreliefs, 24 Statuen, 53 Sculpturfragmente, 34 alabasterne und 1090 bemalte Vasen, daneben auch eine Anzahl Inschriften.

Aeginetische Kunst. — In der Zeit vor und während der Perserkriege stand einst die kleine Insel Aegina in jener Blüthe der Handelsmacht und des Reichthums, die auch den herrlichsten Aufschwung der Kunst zu ihrem Gefolge hatte. Schon im Kindesalter der Kunst, in den Tagen des Dädalus, erscheint ein Smilis aus Aegina als Verfertiger mehrerer Holzbilder. Von ihm zeigte man das Härabild im Häräum zu Samos, ein anderes zu Argos, die Bilder der Horen im Häräum zu Olympia, jene von Holz, diese von Gold und Elfenbein, wenn auch letztere vielleicht seiner Kunst noch fremd und nur Unterschiebsel seines Namens waren. Ausser bei den Samiern und Eleern sollte dieser Smilis nirgends als in seinem Vaterlande gearbeitet haben. Sein Zeitalter ist nicht mit voller Sicherheit zu bestimmen; es kann nach einer Stelle des Clemens Alexandrinus etwa ein Jahrhundert nach dem trojanischen Kriege angenommen werden, nach einer andern des Plinius fällt es um den Anfang der Olympiaden, wo er als Zeit- und Kunstgenosse des Samlers Rhökus (der das Häräum zu Samos erbaute) und dessen Sohns Theodoros erscheint, und so erstreckt sich auch der Name dieses Künstlers, wie der des Dädalus, über mehrere Jahrhunderte. Da seine Kunst einheimisch auf Aegina war, so ist er wohl unbedenklich als Stifter der äginetischen Schule zu nennen, deren Styl und Werke Pausanias den ältest-attischen zur Seite setzt. Dadurch tritt die äginetische Kunst als völlig unabhängig von der attischen auf, und sie scheint noch kräftiger als diese auf den Entwicklungsgang der gesamten griechischen gewirkt zu haben. Von der Richtung, welche dieser Styl in der spätern Ausbildung nahm, als Aegina in der Uebergangsperiode vom alten zum hohen Style der Hauptsitz hellenischer Kunst geworden, zeugen uns noch die durch eine glückliche Unternehmung auf der Insel aufgefundenen Bildwerke, die aber zugleich auch Blicke in die ersten Anfänge des Styles verstatten. Wenn die Ausführung dieser Denkmäler im Einzelnen eine weitgediehene Kunstfertigkeit beurkundet, so deutet dagegen die Anlage des Ganzen auf die Weise einer frühern Zeit zurück, deren Eigenthümlichkeit man nicht zu verwischen wagte. Dahin gehört vor allem die Bearbeitung der Köpfe, worin auf getreue Darstellung der Natur, wie sie an den übrigen Körpertheilen sich offenbart, gänzlich Verzicht geleistet ist. Ein so gleichförmiger Schnitt der Gesichter bei dieser Verschiedenheit der Charaktere und Handlungen, und diese freiwillige Beschränkung der Kunstfertigkeit, wird nur daraus erklärlich, dass Ehrfurcht vor einem alten Herkommen, oder wenigstens Rücksicht auf die Anhänglichkeit des Volks an frühere Darstellungen, den Künstlern die Hände

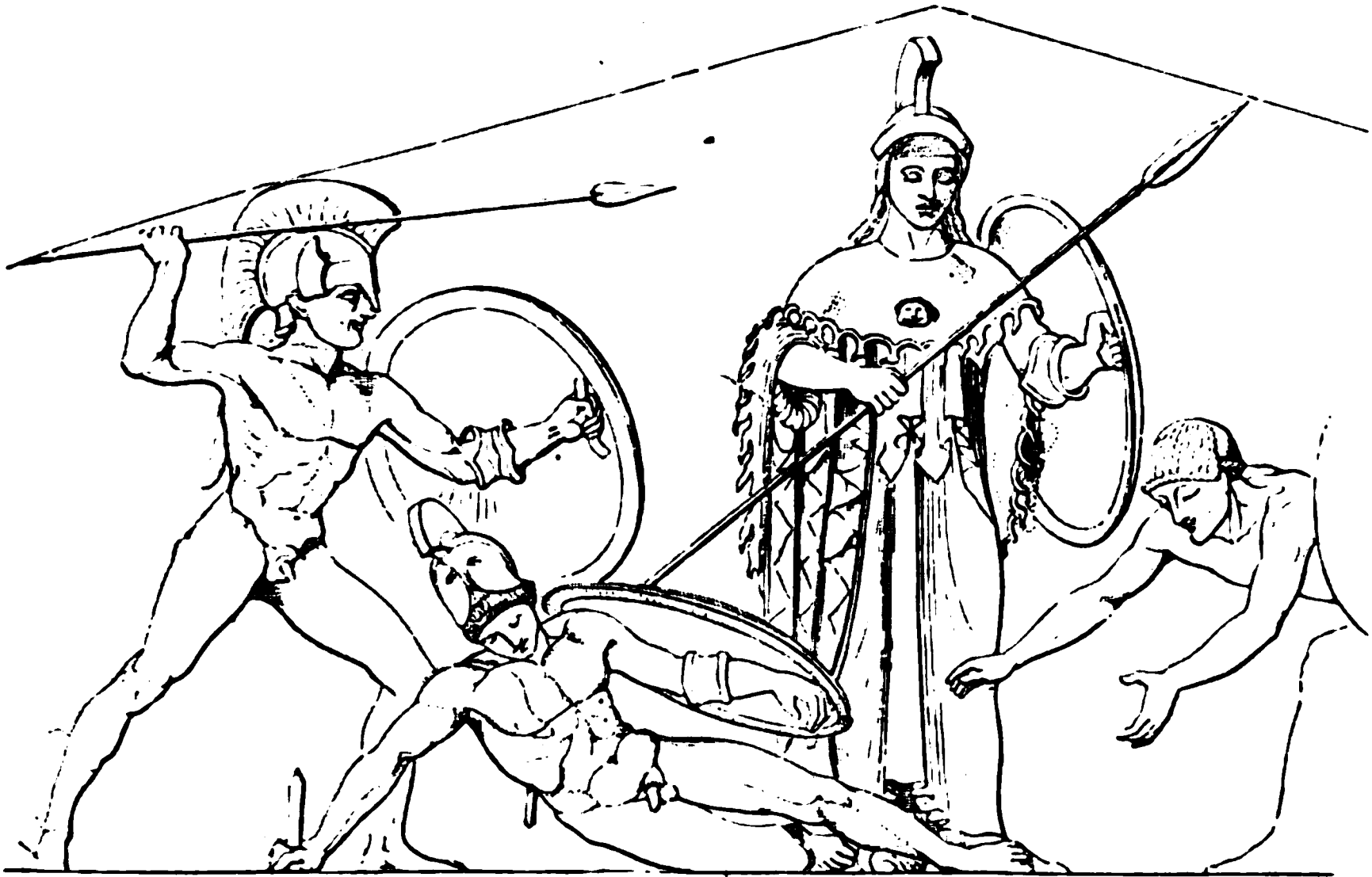
band. Ob nun diese Köpfe nach ältern Vorbildern, nur mit feinerer Technik, copirt, oder ob sie frei, jedoch nach einem herkömmlichen Gebrauch gearbeitet worden — immer bleibt soviel sicher, dass man in früherer Zeit diese Gesichtsform für alle menschliche Figuren ohne Unterschied angenommen haben muss und dass, um dieselbe stets wiederholen zu können, die Künstler eine Norm haben mussten, an der sie unveränderlich festhielten. Diese Norm konnte um so leichter in bestimmten Zahlenverhältnissen bestehen, als weder Charakter noch Ausdruck in der Darstellung beobachtet ward. Auf ähnliche Bestimmungen deuten denn auch einige immer wiederkehrende Eigenheiten in den Proportionen des übrigen Körpers. Wenn die bessere Behandlung in diesen Bildwerken vornehmlich auf die Ausführung der einzelnen Glieder gerichtet ist, so mag man immerhin manche in der alten Kunstübung gebräuchliche allgemeine Verhältnisse beibehalten haben; darum hat man vielleicht den schwerförmigen Brustknorpel, als einen der Haupttheilungspunkte, so hervorstehend, und die obere Abtheilung des geraden Muskels fast überall kleiner als die untere gebildet. Es liesse sich sogar vermuthen, dass die Kniescheibe an den gebogenen Beinen, auf denen keine Last ruht, darum so hervorstehend gehalten sei, weil die Künstler ein in ihren herkömmlichen Kunstregeln bezeichnetes, aber nur bei wenig gebogener Stellung gültiges Verhältniss an so sichtbaren Theilen nicht zu ändern wagten. Was jene sonderbare Gesichtsform betrifft, so kommt sie in ihren auffallendsten Kennzeichen (den schiefgestellten Augen und hinaufgezogenen Mundwinkeln) mit der auf den attischen Münzen überein, und deutet ebenso, wie bei jenen, auf ägyptischen Ursprung hin. Auffallend ist auch die Aehnlichkeit, welche diese Statuen in der Fussbildung mit den ägyptischen haben. — So erscheint also der äginetische Styl in seinem frühesten Beginn auf demselben Punkte wie der attische. Die ägyptischen Regeln empfingen auch hier ein eignes Gepräge, und dies schon darum, weil sie aller Wahrscheinlichkeit nach an ganz verschiedene Regeln der Technik geknüpft wurden. So konnte denn immerhin ein bedeutender Unterschied der Style obwalten, obschon sie im Allgemeinen von gleichen Gesetzen ausgingen. Wie aber das Wesen des Styls meist aus fortdauernder Kunstübung entspringt, so lag wohl der Hauptunterschied zwischen attischem und äginetischem Styl in der eignen Richtung, die in der Folge jeder von beiden nahm. Bedenkt man nun die Verschiedenheit attischer und äginetischer Denkweise und Sitte, deren Gegensatz sich so offen in den steten Befehlungen beider Staaten herausstellte, so ist man leicht überzeugt, dass an beiden Orten auch die bildende Kunst in ihrer Entfaltung eine völlig divergirende Richtung nehmen musste. Dem Style der Aegineten aber, der sich später zur sorgsamsten Nachbildung der Natur wendete, musste das früher aufgenommene ägyptisirende System gerade darum zum hohen Vortheil gereichen, weil die Künstler nun, ohne Gefahr, im Allgemeinen bedeutend zu fehlen, sich der Ausarbeitung des Einzelnen ergeben konnten. — Die Verfertigung von Athletenbildern gab der äginetischen Kunst den ersten Impuls, aus ihrem alten Typus hervorzutreten, indem hier die Rücksicht wegfiel, die bei Bildung von Göttern und Heroen die alte hergebrachte Form empfahl, deren Gefolge nur Steifheit und Unnatur der Stellungen und Bewegungen, Gezwungenheit der Geberden und eine gewisse conventionelle Behandlung des Gesichts, der Haare, des Barts und der Gewandung war. Die äginetischen Künstler fühlten nun ihre Hände entfesselt, und es zeigte sich fortan eine Liebe zur Wahrheit der Natur, die der Hauptcharakter des äginetischen Styls ward. Die möglichst getreue Nachbildung der schönen Siegergestalten hatte denn zur Folge, dass die dadurch erwirkten Fortschritte in der Behandlung des Nackten auch auf die Götterbilder zurückwirkten, wenn auch in der Anwendung dieser Fortschritte die verschiedenen Kunstschüler verschiedene Bahnen verfolgten. Gemäss dem Charakter des dorischen Stammes, zu dem die Aegineten gehörten, blieben sie, neben grosser Naturwahrheit der Körper, in denjenigen Theilen, die den Hauptcharakter einer Figur bilden und somit an einem Cultusbilde am wichtigsten sind, in Kopf, Haar und Gewandung dem alterthümlichen Style treu, wogegen die Attiker, gemäss dem beweglichern Charakter des ionischen Stammes, die Naturnachahmung mit freierem Geiste auf die ganze Figur ausdehnten, aber eine gewisse Härte nicht überwinden konnten. Die vorzüglichsten Meister unter den Aegineten, soweit deren Namen auf uns gekommen, sind Kallon, Anaxagoras, Glaukias, Simon und Onatas. Bekanntlich trat die Kunst der Sikyonier, die um die 50. Olympiade durch Dipönus und Skyllis aufgeblüht war, bald in Verband mit der äginetischen, wie wir denn auch die Sikyonier Tektäus und Angeilon als Lehrer des ersten namhaften Aegineten Kallon finden. Von Letzterm wissen wir, dass er ein Holzbild der Athena Sthenias auf der Akropolis zu Korinth schuf und sich damit den bedeutenden Namen begründete. Ausserdem schuf Kallon jenen ehernen Dreifuss mit dem Bilde der Kora zu Amyklä, dessen Pausanias Erwähnung thut. Glaukias, von

dem mehrere Siegerstatuen zu Olympia standen (Wagen und Statue des Gelon, Statue der Faustkämpfer Philon und Glaukos und des Theagenes aus Thasos), blühte in der 73. Olympiade, während die Blüthe Simons (des Meisters des einen von zwei Rossen mit Führern, die Phormis nach Olympia schenkte) etwa zwischen die 74. — 77. Olympiade fällt. Von Simon erwähnt Plinius übrigens mit grosser Rührung einen Bogenschützen und einen Hund. Was Anaxagoras betrifft, so fertigte dieser Aeginet (Olymp. 75, 2) kurz nach der Schlacht bei Platäa jenes Zeusbild, das auf gemeinsame Kosten aller Hellenen, die an jenem Siege Theil gehabt, in der Altis aufgestellt ward. Einige andere Aegineten, die Pausanias nennt, Aristonos, Philotimos, Serambos und Theopropos, lebten ohne Zweifel gleichfalls zu dieser und zu Phidias' Zeit, da höchst wahrscheinlich die Kunst von Aegina durch die Verjagung der Einwohner zu Anfang des peloponnesischen Kriegs völlig zu Grunde ging. Noch ist von Onatas, dem letzten der obgenannten äginetischen Hauptmeister, nähere Erwähnung zu thun. Dass sich dieser Meister im Erzguss eines weiten Rufes erfreute, wird durch eine Nachricht, die wir bei Pausanias lesen, bestätigt. Es war nämlich zu Phigalia das hölzerne Bild der schwarzen pferdköpfigen Ceres (Demeter Meläna), das in einer Höhle verehrt ward, in Feuer aufgegangen, und die Einwohner hatten deshalb den Cult der Göttin geraume Zeit einschlafen lassen. Als aber Unfruchtbarkeit das Land drückte, gab die Pythia das Orakel: dass sie noch einander selber aufzehren würden, wofern sie nicht die Ceres von Neuem verehrten und ihre Höhle schmückten. Da wandten sich die Phigalier an den Aegineten Onatas, damit er ihnen, welchen Preis er auch fordere, ein Bild der Ceres herstelle. Dieser fand ein Gemälde oder eine Nachahmung des alten Holzbildes, und fertigte nun hiernach, jedoch noch mehr nach Traumgesichten, ein ehernes Bild für die Phigalier. Leider sagt uns Pausanias nicht, wie Onatas diese Ceres darstellte; doch bildete Onatas das alte verbrannte Schnitzbild der Demeter Meläna jedenfalls so in Erz nach, wie ihm Vorbild oder Tradition die Anleitung dazu gaben. Jenes Bild aber zeigte die Göttin mit Pferdekopf, aus welchem Drachen und andere Thiere hervorstiegen; auf der Hand hatte sie Delphin und Taube. Pausanias' Bericht lässt schliessen, der Künstler sei ungern ans Werk gegangen, und das Vorgeben, dass er ein altes Vorbild gefunden und von der Göttin einer Erscheinung gewürdigt worden, welches dem neuen Werke Respect verschaffen und seine Verschiedenheit vom alten rechtfertigen sollte, war zwar für den Künstler höchst ehrenvoll, konnte aber doch nur mit Genehmigung der Priester seine Wirkung thun. Die volle Freiheit, Götterbilder nach eignen Ideen zu bilden, errang für die hellenische Kunst überhaupt erst Phidias, und die drückende Beschränkung, wonach die Materialien vor der Verarbeitung geweiht wurden und so die meisten Götterbilder nur auf ausdrückliche Bestellung gemacht werden konnten, verlor sich, als derselbe Phidias den Künstlern das Beispiel gab, sich nicht um die Priester zu scheren, sondern die Bilder nach eignen Ideen auch zum freien Verkauf auszustellen. — Ein Aeginet Lysippus wird als Maler erwähnt. Er lebte später als Polygnot von der Insel Thasos, welcher letztere vor der 90. Olympiade oder, wie man gewöhnlich annimmt, 440 Jahre v. Chr. blühte. Lysippus übte (wie vor ihm von gedachtem Polygnot, von Nikanor und Arkesilaos aus Paros geschehen war) die *enkauistische* Malerei auf Holz, was nach dem Bericht der Alten die Unterschrift seiner Bilder bestätigte. Sein Monogramm war nämlich: *Λυσίππος ἐρέξαυσε*, „Lysippus hat's eingebrannt.“ — Um auf die äginetische Bildnerkunst zurückzukommen, so bleibt zu bemerken, dass sich zwar von der Phidiasperiode an die Spuren jener Kunst verlieren, dass aber in der Spätzeit der Griechen jedes alterthümliche Bildwerk ohne allen Unterschied den Titel eines äginetischen, so zu sagen honoris causa bekam. Die im Jahre 1811 von den Herren von Bröndsted, von Stackelberg, Cockerell, Koes, Foster, Linkh und Haller von Hallerstein auf Aegina entdeckten Bildwerke, sieben unter den Ruinen des Pallastempels ausgegrabene Bildsäulen, lassen leider keine sich deutlich gegen andere Denkmale des ältern hellenischen Kunstgeschmacks unterscheidende Eigenenthümlichkeit wahrnehmen, aus der man den von alten Autoren so bezeichneten „äginetischen Styl“ und dessen Beschaffenheit völlig erkunden könnte, und die Vermuthung Goethe's, dass alles (bis auf ihn) darüber Geschriebene wohl voreilig gewesen, mag dasselbe Recht haben wie seine, auch von Ottfr. Müller getheilte Ansicht, dass sich eben so wenig aus jenen Bildwerken die Abstammung der griechischen Kunst von der ägyptischen nachweisen lasse. In kunstgeschichtlicher Beziehung gehören aber diese Denkmale des ältern griechischen Stils unter die allermerkwürdigsten, um so mehr, als der oder die Künstler, die sie verfertigt, äusserste Sorgfalt und beharrlichen Fleiss auf ihre Ausführung verwendet haben. Die Proportionen sind kürzer, der Charakter des Ganzen schwerer als an dem kapitolinischen Ringer vom alten Styl, die Gestaltung nicht so fein als an den Figuren im Basrelief des Kallimachos. Ein

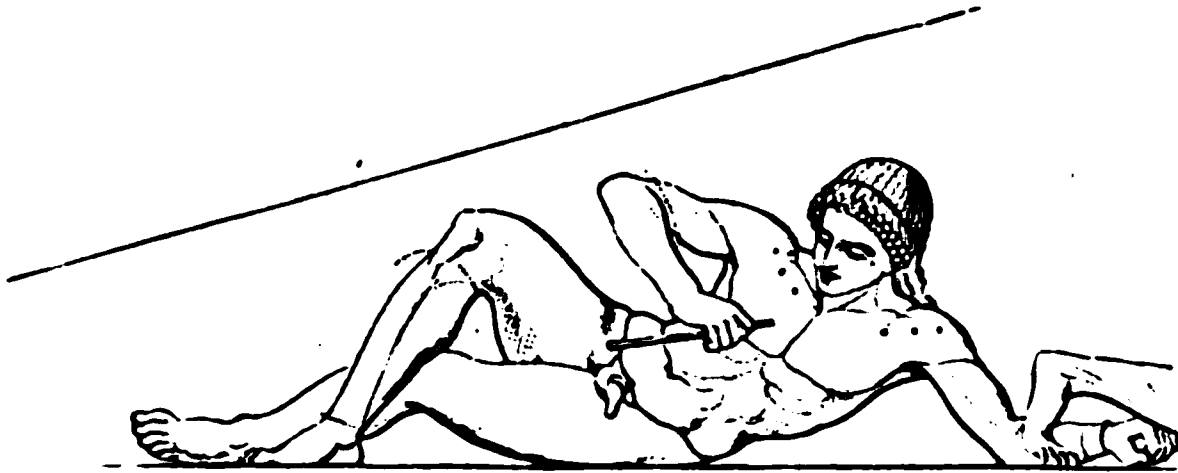
gewiegter Kunstforscher (Ludwig Schorn) erklärt von den äginetischen Bildwer dass diese trefflichen Marmorarbeiten erst nach der Zeit des Dipönus und Skyllis fertigt sein könnten, dass aber, wie viele Olympiaden nach ihnen und ob vielleicht einer der uns bekannten äginetischen Künstler daran Theil gehabt, zu bestimmen wohl unmöglich bleibe, so dass sie nur als Zeugnisse für die Richtung der gesamten griechischen Kunst zu betrachten seien und als solche stets gelten würden, so wenn man vermuthen wollte, dass sie aus der spätesten Zeit des äginetischen Jahrhunderts herrührten. Die 17 unter dem Minerventempel auf Aegina gefundenen Statuen schmückten einst den östlichen und westlichen Giebel dieses wenigstens noch in schönsten Ruinen vorhandenen Tempels, und mögen sich ursprünglich auf 30 bezogen haben. Sie bildeten zwei einander entsprechende Gruppen in den Giebelfeldern, wovon die westliche vollständiger, die östlichen Figuren aber grösser und besser gearbeitet sind. Die Statuengruppe des westlichen Giebelfeldes zeigt den Kampf der griechischen Helden, besonders vom Stamme des äginetischen Aeakus, gegen die Trojaner um die Leiche des Patroklos, nach Andern um Achillens. Um dem Leser einen vollständigen Ueberblick über die Gruppierung der sämtlichen Giebelfiguren zu gewähren, lassen wir die Ansicht der westlichen Tempelseite folgen.



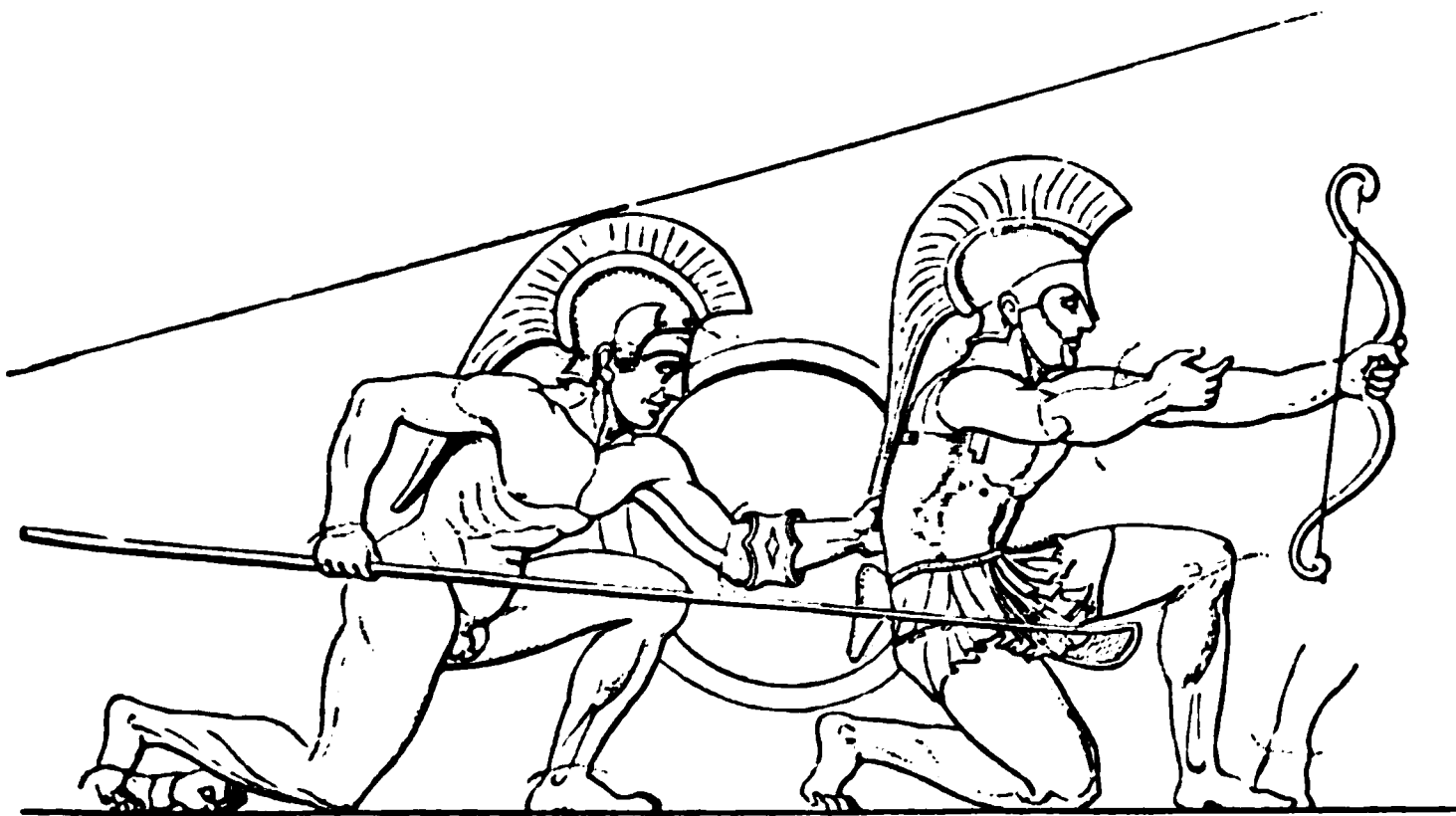
Die nachfolgenden Abbildungen bringen die einzelnen Figuren des Giebelfeldes zur näheren Anschauung. (Für die folgenden Einzeldarstellungen ist vorauszusetzen, dass die Thorwaldsenschen Ergänzungen punktiert gegeben und zugleich die gebohrten Löcher angedeutet werden, die auf Anfügung eherner Waffenstücke schliessen lassen.) Vor allem sticht die den Kampf der Aeakiden oder äginetischen Helden leitende Pallas Athene hervor. Sie ist eine Figur ungefähr wie der Dresdener Sturz dieser Göttin; nur schreitet die gegenwärtige nicht so weit fechtend, hat auch keinen Streifen mit Figuren am Gewand. In der Stellung der Füße und Kniee finden sich nicht so auffällige Fehler, als Einige behaupten wollten. Der Kopf ist sehr merkwürdig; die Proportion in den Theilen des Gesichts mangelhaft, Nase zu kurz, der Mund nah an der Nase, das Kinn oder der Theil unter den Lippen verhältnissmässig zu gross, die Rundung des Gesichts von vorn gesehen vortreflich wohlgestaltet; die Augen liegen hier schon etwas tiefer als an dem florentinischen Minervenkopf vom alten Styl, auch fallen sie wenig gegen die Nase zu ab und sind ziemlich wohlgezeichnet, nicht sehr geöffnet; die Haare verrathen noch ganz den alten Styl; die Falten, auch die Proportionen an Körper und Gliedern kommen ungefähr mit gedachtem Sturz zu Dresden überein. Bemerkenswerth sind die durchlöchernten Ohren dieser Statue, die einst wohl Ohrgehänge trug. Von dem Meduſenhaupt auf der Aegis ist nur das zur Befestigung dienende Loch an der Statue zu sehen. Der vor den Füßen der Pallas liegende Verwundete ist Patroklos und die den Wurfspieß Führende vor ihm Ajax der Telamonier, dessen Schild Cockerei seiner Zeichnung zugefügt hat. Die Figur, die nach dem Verwundeten langt, ist nach einem geringen Bruchstücke und der ähnlichen Composition des andern Gie-



feldes von Cockerell gezeichnet worden. Zur Linken dieser Mittelgruppe sehen wir einen Verwundeten, der sich den Pfeil auszuziehen bemüht ist. Hierauf folgt ein

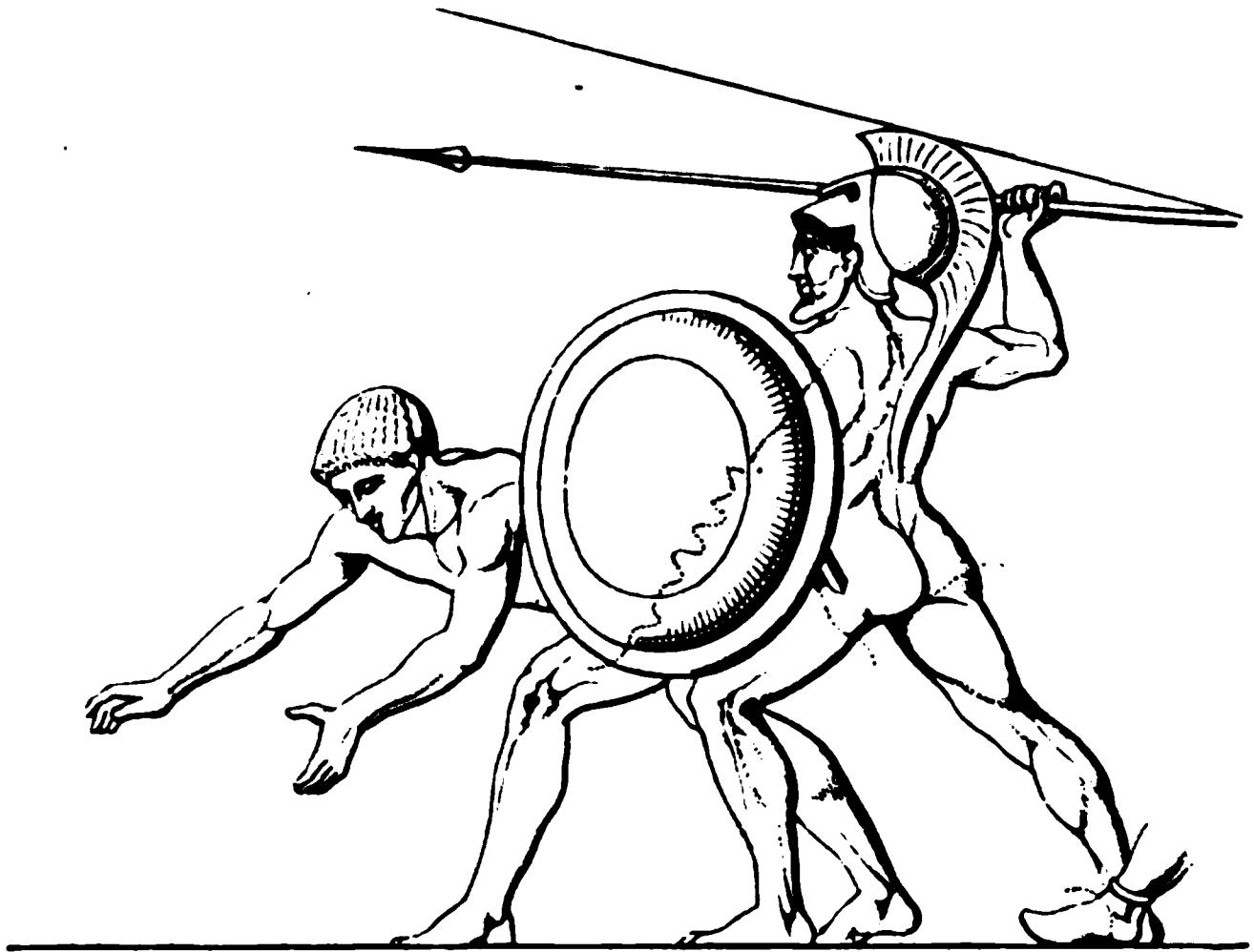


Kämpfer, dessen Schild und Lanze ergänzt sind, und ein Bogenschütz (wahrscheinlich Teukrus der Telamonide), dessen Bogen ebenfalls eine Ergänzung Cockerells ist.

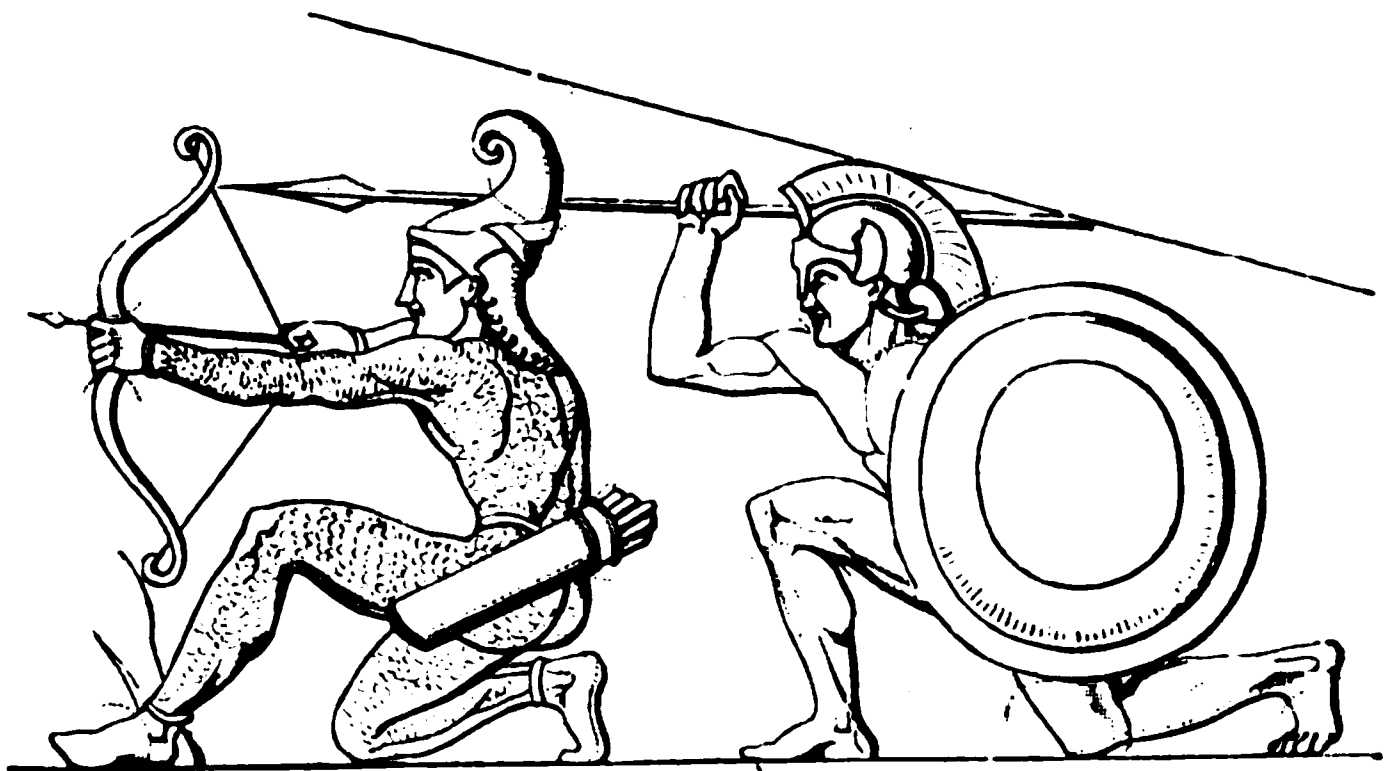


Zur Rechten der Mittelgruppe sehen wir den wurfspießführenden Hektor, vor welchem die schon oben bei der Mittelgruppe mit angedeutete Figur sich vorstreckt,

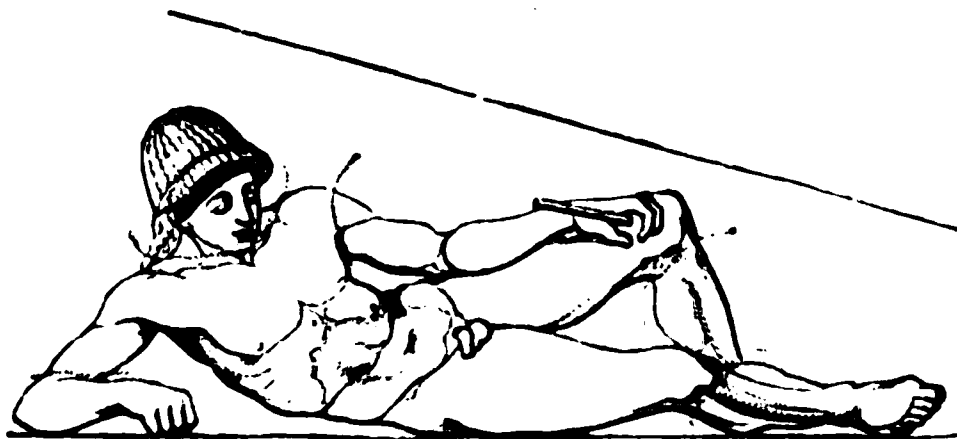
indem sie nach dem verwundeten Patroklos langt. Das Fussstück, das sich auf dieser



Darstellung hinten noch zeigt, gehört dem auf folgendem Bilde erscheinenden Bogenschützen im persischen Costüm (Paris genannt) an; hinter dem Schützen steht man wieder einen wurfsplessführenden und dabei auf das Knie gelassenen Krieger, dessen

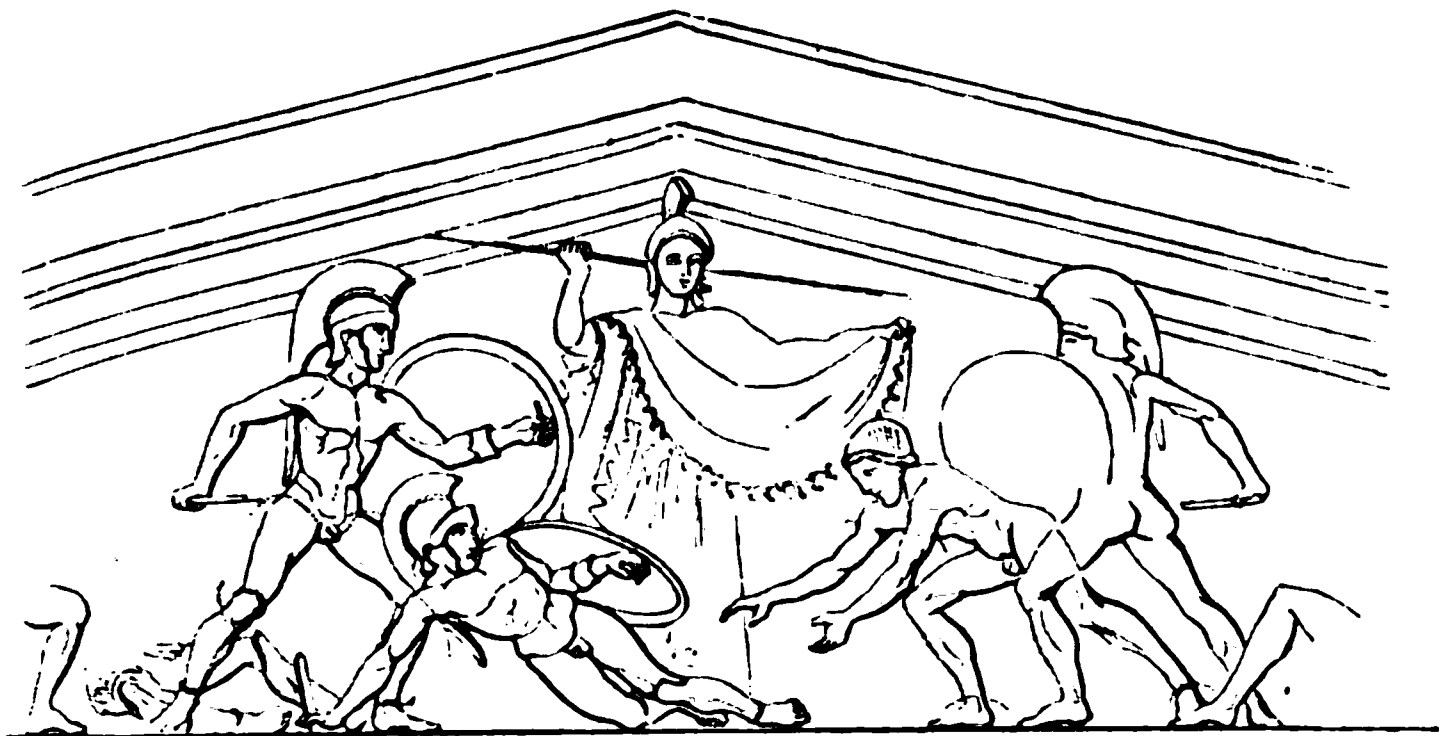


Schild nur von Cockerell angesetzt ward. Ein verwundeter Krieger beschliesst die rechte Seite des Giebelfeldes; die Figur entspricht ganz jener, welche, die erste auf der linken Seite des Feldes, liegend den Pfeil ausziehen bemüht ist. — Die weit



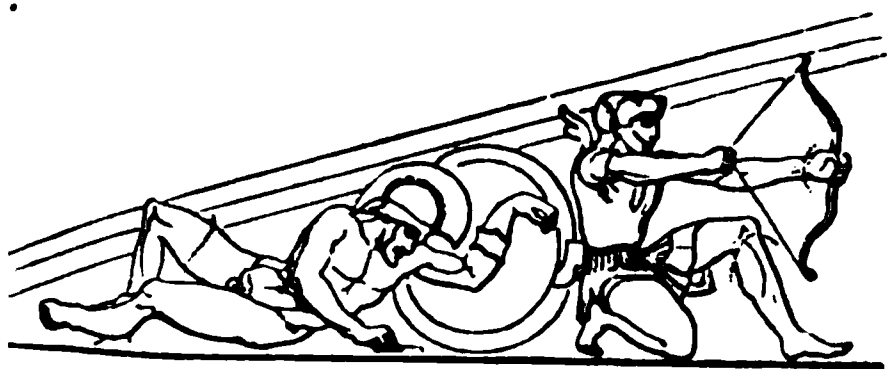
weniger erhaltene Statuengruppe des östlichen Giebelfeldes zeigt den Kampf des Herkules und des Aeakiden Telamon gegen die Trojaner, welcher Kampf wahrscheinlich ebenfalls dem Leichnam eines gefallenen Griechen (des Oikles) gilt. Cockerell,

ch dessen Zeichnung im *Journal of Science and the Arts* (Vol. VI. Nr. 12) wir unsere Abbildungen geben, hat ausser den einigermaßen erhaltenen Figuren auch mehrere Fragmente angedeutet und an ihre Stelle zu bringen versucht. Als Mittelfigur



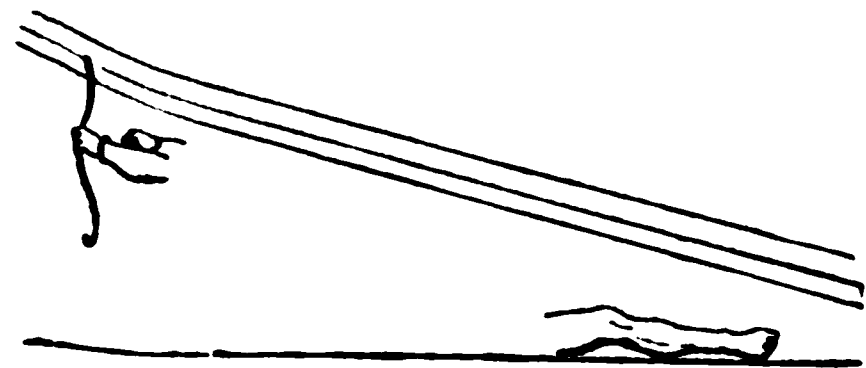
des ganzen Feldes zeigt sich wiederum Pallas, hier aber mit der Rechten die Lanze über Kopf schwingend und mit der Linken ihre Aegide ausbreitend. Der Kämpfer links ist wahrscheinlich Telamon. Der Verwundete daneben erhielt durch die Thorwaldsen-

sche Restauration eine ganz andere Stellung; in der Münchner Glyptothek sieht man ihn auf dem Rücken liegend und die Rechte mit dem Schwert zur Vertheidigung emporhebend. Zu den rechts und links abgebrochen erscheinenden Flüssen fehlen in der That die Besitzer. Diese, wie man sieht, der linken Seite des Feldes angehörenden Figuren stellen



den verwundeten Laomedon und den Herkules als Bogenschützen dar. Auf einer Münze der Thasier erscheint, wie Ottfr. Müller bemerkt, Herkules ziemlich in demselben Costüm und derselben Position. Die folg. Abbildung zeigt, dass von den letzten Figuren der rechten Feldseite nur

die Armfragmente eines Bogenschützen und das rechte Bein eines verwundet Liegenden übrig sind. — Die gesamten Figuren mögen wohl von gleichem Meister herrühren; alle erscheinen etwas kurz und vierschölig, besonders in Betracht der Körper. Die Beine und zumal die Schenkel mehrerer Helden müssen wohlgestalteten Modellen mit ungemeiner Treue



nachgebildet sein. Der liegende Krieger zeichnet sich von dieser Seite vortheilhaft aus; in der That können die Beine desselben als Meisterarbeiten betrachtet werden. Früher ward die Ansicht geäußert, alle diese Figuren hätten ganz ähnliche Züge und seien ohne Ausdruck. Aber ein geübtes Auge wird allerdings Verschiedenheit in den Zügen entdecken, wenn auch die Köpfe durch die wunderlichen Helme und Schmückungen entstellt werden. Allen ist jedoch das Unangenehme, Strenge, Unmuthlose, mehr oder minder Mangelhafte in den Verhältnissen der Theile, wie an den Werken des alten Styls gewöhnlich, gemein. Was den Ausdruck der Leidenschaften betrifft, so sind sie dessen keineswegs bar, haben aber freilich keinen solchen nach heutiger Kunstart. Die Bewegungen zeigen etwas Gewalttames, aber auch in grosser Lebendigkeit immer eine gewisse Steife, etwas Schroffes und Eckiges. Die Anordnung der Gruppen ist einfach und regelmässig, und diese selbst sind von der Naturwahrheit, die allerdings in Erstaunen setzt, aber zugleich von mancher Unerklichkeit (wie das starke Hervortreten des Brustknorpels, die eigne Abtheilung *pectoralis rectus* und die spitze Form auch stark gebogener Kniee) begleitet ist.

Dem Marmor war vergoldete Bronze angefügt, wie denn viele Löcher den Platz von Waffenstücken errathen lassen; auch waren die Locken zum Theil aus Draht angesetzt. (Die zierlich geflochtenen oder drahtförmigen Locken sind selbst an der *Pubes*, am Unterleibe.) Man findet Spuren von Farbe an Waffen, Kleidern, Augäpfeln und Lippen, aber nicht am Fleische. — Wenn wir nun dem Charakter der erhaltenen Werke und den Andeutungen der alten Autoren nach schliessen, so scheint es, dass die Eigenthümlichkeit des äginetischen Styls theils in strenger Festhaltung des Alterthümlichen, theils in sehr genauer und emsiger Nachahmung der Natur, also ganz dem dorischen Stammcharakter gemäss in einer sehr gewissenhaften, aber wenig freien Art der Kunstbetreibung bestanden habe. Zur Geschichte des Fundes jener Werke tragen wir nach, dass sie im Jahre 1812 vom damaligen Kronprinzen, jetzigen König von Baiern, erkauft und durch diesen dem grössten lebenden Bildner zur Restauration übergeben wurden. Nachdem dies Thorwaldsen ausgeführt und die oben genannte Reisegesellschaft, welche die Werke auffand, Gypsabgüsse von sämtlichen Figuren erhalten hatte, wurden diese restaurirten althellenischen Kunstdenkmale in einem eigenen Aeginetensale der Münchner Glyptothek aufgestellt. — Dem Styl der äginetischen Bildwerke verwandt sind die Metopenbilder des Tempels von Pästum, wo jedoch nur wenig, wie der Phrixus auf dem Widder, zu erkennen ist.

Aegiochos (gr. M.), Beiname des Zeus, den er nach Einigen von der Führung der Aegide oder von seiner Nährmutter, der Ziege Aega, trägt. Nach Andern bedeutet das Wort den „stürmischen“ Zeus.

Aegios (gr. M.), ein Sohn des Aegyptus, war mit der Danaide Mnestra verlobt und ward von dieser in der Brautnacht ermordet.

Aegipan, Sohn des Jupiter, den er mit Aega, der Gemahlin Pans, zeugte, daher dieser Spross den ganz bezeichnenden, zusammengesetzten Namen trägt. Lucian schildert ihn halb als Menschen, halb als Bock. Er ward als Steinbock in den Thierkreis versetzt. Eratosthenes erzählt, dass Aegipan, der gleich dem Zeus auf Kreta erzogen ward, diesem gegen die Titanen beistand, indem er Muscheln gegen sie schleuderte. Deshalb soll ihn Zeus unter die Sterne versetzt und ihm den Fischschwanz zum Gedächtniss an den furchtbaren Muschelregen gegeben haben, womit Aegipau die empörten Titanen beschüttete. Dagegen sagt Apollodor, dass Aegipan mit seinen Muscheln dem Zeus gegen Typhon beistand, dass er aber, vom Riesen verfolgt, sich in den Nil stürzte und hier als Fisch werdender Bock entkam.

Aegipane (*Aegipanes*) sind der griechischen Mythe nach ländliche Wald- und Berggötter, die man sich als haarige Zwerge, gehörnt und mit Ziegenfüssen dachte. Aeltere Sagen machen sie dagegen zu grossen Ungeheuern, die mit Ziegenbärten und Fischschwänzen versehen in Libyen hausen sollten.

Aegir (skand. M.) war ein gewaltiger Riese des Nordens, der grosse Abenteurer mit den Asen bestand. Er spielt eine starke Rolle in den Poesien der alten Nordländer.

Aegira, Stadt auf einem Hügel in Achaja, hiess in den ältesten Zeiten Hyperesia und nahm später die übersiedelnden Bewohner des alten Aegae auf. Die Stadt hatte mehrere Tempel und lässt aus den noch übrigen bedeutenden Trümmern auf ihre einstige Ansehnlichkeit schliessen. An der Stelle steht das heutige Palão - Kastro.

Aegis hiess bei den Griechen das Kernholz von honiggelber Farbe, das ihnen der weibliche Lärchenbaum (*Picea vulgaris*) gewährte und welches den Malern, da dies Holz keine Risse bekommt, wodurch es spaltet, unvergängliche Tafeln darbot. Dies Kernholz umgiebt unmittelbar das Mark des Baumes. In der Tanne nannten die Griechen es Leuson.

Aegisdrekka; so heisst eine Dichtung der Skandinavier, welche das Trinkgelag des nordischen Meergottes Aeger (Ymer) besingt. Hier wirft Loke, mit den Asen bei Aeger zu Mahle geladen, diesen eine Menge von Sünden vor, worauf derselbe von ihnen zusammen unter Flüchen von Tische gejagt wird.

Aegisheimr heisst in den skandinavischen Mythen die Augenwelt, die sichtbare, den Asen gehörende Welt.

Aegis Hjalmr heisst in der skandinavischen Mythe der Schreckenshelm des gewaltigen Fafnir. Wer ihn trug, war vor allen Angriffen gesichert, denn seinen Anblick konnte kein Sterblicher ertragen. Merkwürdig genug erinnert diese Wehr stark an die griechische Aegide, wobei zufällig auch der Name Aegis zusammenspielt. Der Aegishelm ist noch heute bei Norwegern und Schweden sprichwörtlich.

Aegisthos (gr. M.) war durch Thyestes, des Atreus Bruder, im Umgang mit seiner Tochter Pelopia (die er zufällig verkannte) erzeugt worden. Pelopia setzte die Frucht der Blutschande gleich nach ihrer Entbindung aus. Das Kind ward von Hirten gefunden, die es von einer Ziege aufsäugen liessen, woher der Knabe dann den Namen

empfang. In jener Nacht, wo Thyestes seine Tochter umarmte, hatte ihm diese das Schwert weggenommen; sie gab es später ihrem wiedergefundenen Sohne, der Frucht jener Nacht; doch das nun von Aegisthos geführte Schwert verrieth die Frevelthat des Thyestes, worauf sich die unschuldige Pelopia aus Scham ermordete. Ihr Sohn aber erschlug den Atreus, als er am Ufer opferte, weil dieser seinen Befehl, den Thyestes zu morden, nicht ausführte. Bei Homer, der nichts von diesen Fabeln berührt, tritt Aegisthos nach Thyestes' Tode die Herrschaft über Mycenä an. Bei der Abwesenheit Agamemnons in Troja verführte Aegisthos, wiewohl es viel Mühe kostete, dessen Gemahlin Klytämnestra, und scheute sich nicht, im Frohlocken über die Verführung den Göttern für das schmutzige Glück öffentlich zu opfern. Doch hatte er Angst, dass ihn Agamemnon überfallen werde; so stellte er denn so lange Wache am Ufer, bis Agamemnon landen würde, und kaum war dieser ans Land, so ward er als Gast zu Aegisthos geladen und beim Mahle getödtet. Aeschylus in seiner Tragödie „Agamemnon“ lässt die Klytämnestra am Mord ihres Gemahls Theil nehmen; Hygin erzählt, dass sie beide den Agamemnon und die Cassandra beim Opfern ermordeten. Im achten Jahre seiner Herrschaft über Mycenä erschien aber Orestes, der nun an Aegisthos (wie diesem schon von den Göttern vorausverkündet war) die Ermordung des Vaters rächte.

Aegium (Aegion), altgriechische Stadt Achaja's, am Selinusflusse, war nach dem Untergange Helike's die grösste Stadt des Achäerbundes. Sie hatte ein weites Gebiet, viele Tempel mit heiligen Bildwerken und öffentliche Gebäude. Sie trägt ihren Namen von der Ziege, die hier den Zeus aufgesäugt haben sollte. Vor und nach der macedonischen Occupation war sie Versammlungsort des Achäerbunds, dessen Versammlungen jährlich zweimal im heiligen Wäldchen Homarion beim Tempel des Zeus stattfanden. Ihre ältern Münzen zeigen die auf den Geprägen der peloponnesischen Städte gewöhnliche Schildkröte. An Aegions Stelle steht das heutige Vostitza.

Aegle (gr. M.), eine der Hesperiden; ihre Schwestern waren: Arethusa, Erythio und Hesperia. Eine andere Aegle war Tochter des Helios und der Klymene; als Schwester Phaëthons vergoss sie so viel Thränen über den Tod desselben, dass die gütigen Götter die Fluth ihrer Zähren in Bernstein verwandelten. Sie selbst ward, sammt ihren trauernden Schwestern, in Pappeln verwandelt. Eine dritte Aegle war die schönste Najade, mit welcher der Sonnengott die Grazien zeugte. Den Namen Aegle führt auch Luna, sowie eine Tochter des Aeskulap.

Aegleis (gr. M.) war des nach Athen übergesiedelten Spartaners Hyakinthos Tochter. Sie ward am Grabe des Cyklopen Gerästos sammt ihren Schwestern Antheis, Erythia und Orthia geopfert, weil man eine bei der Belagerung Athens durch Minos unter König Aegeus wüthende Pest mit solchen Opfern abzuwenden vermeinte.

Aegletes, der Strahlensender, war ein Beiname Apollo's. Dem Aegletes, als dem Sonnengotte Apoll, opferten die Argonauten während ihrer Fahrt auf der Insel Lemnos.

Aegobolos, Beiname des Bacchus, unter welchem er zu Potniä in Böotien verehrt ward. Als einst beim Bacchusopfer daselbst von den betrunkenen Einwohnern ein Priester des Gottes getödtet ward, befiel das Land eine schreckliche Pest. Dem Orakel zufolge mussten sie zur Sühne alljährlich dem Gott einen Knaben opfern, an dessen Stelle aber der menschlich fühlende Gott bald eine Ziege verlangte. Von diesem Ziegenopfer datirt der Beiname.

Aegokeros (gr. M.) ist der Beiname des ziegengehörnten Pan.

Aegolios (gr. M.) hiess jener Kretenser, der mit Laios, Keleus und Kerberos in die Höhle, worin Zeus auf Kreta erzogen ward, eindrang, um dort Honig zu holen. Der Zeusknabe griff aber zu seinem Donner und erschütterte damit die Räuber dermaßen, dass ihnen die eiserne Rüstung vom Leibe fiel. Auf Vorbitte der Themis und der Parzen erschlug er sie nicht mit dem Blitz, sondern verwandelte sie nur in Vögel.

Aegophaga, die Ziegenessende, ein Beiname der Juno, worunter sie in Sparta verehrt ward. Als einst Herkules die Söhne des Hippokoon bekriegte und ihm Juno, die einst seine Feindin war, nichts in den Weg legte, so brachte er ihr, weil er sonst nichts hatte, eine Ziege zum Opfer und gründete selbst einen Junotempel. In der Folge machten daher die Sparter dieser Göttin nur Ziegen dar.

Aegypios (gr. M.), ein Thessalier, den die Götter und Menschen liebten. Er war der Sohn des Anthos und der Bulis, und hatte das Unglück, dass, als er mit einer Witwe Timandra sich zu sehr einliess, er einer von deren Sohn Neophron eingeleitet List verfiel, so dass er nämlich im Wahn, er habe Timandra neben sich, seiner eignen Mutter bewohnen musste. Wie seine Mutter Bulis den Frevel entdeckte, wollte sie ihren Sohn morden und sich die Augen ausstechen, wozwischen aber Apollo trat,

indem er den Aegyptios und Neophron in Geler, die Bullis in einen Taucher und Timandra in eine Meise umwandelte.

Aegypten. 1) Land und Volk. — Das uralte Reich im nordöstlichen Afrika, das in der Sprache der alten Bewohner nach Cham (dem Sohne Noah's) Chemi heisst, trägt in den Schriften der Araber den Namen Misr und in der Bibel die verwandte Bezeichnung Mizraim, welche letztern Benennungen nach einem Sohne des Cham ursprünglich nur Niederägypten galten, aber auf ganz Aegypten Ausdehnung fanden. Die Türken nennen es Kibt (das Koptenland) oder El Kabit, El Kaleb (das aufgeschwemmte Land). Aegypten grenzt südlich an Nubien, westlich an die grosse lybische Wüste, östlich ans rothe Meer und an das steinige Arabien, nördlich aber ans mittelländische Meer, und erstreckt sich seiner Länge nach vom 24. bis zum 31. Grade nördlicher Breite. Oestlich hängt es durch die Landenge von Suez mit Asien zusammen. Das eigentliche bewohnte Aegypten beschränkt sich auf das Nilthal, welches zu beiden Seiten in einer Breite von 2—3 Meilen von fortlaufenden Höhenzügen eingefasst ist. Es sind dies zwei von Süden nach Norden parallel streichende Bergketten, die beide aus Nubien kommen. Sie sind unwirthbar und wüst. Der westliche Höhenzug (jetzt Dschibb el Silsili genannt) verflacht sich gegen die Wüste und fällt gegen das Thal minder steil ab als die Felswand des östlichen Zugs, des sogenannten arabischen Bergs (Dschibb el Mokkatam), der, von mehreren Quertälern durchschnitten, das öde steinige Land östlich bis ans rothe Meer füllt und einst nach seinem verschiedenen Gestein verschieden benannt ward. Dieser Höhenzug hiess daher streckenwels Alabastrites, Porphyrites, Smaragdus. Im Alterthume empfing Aegypten die deutungsvolle Bezeichnung: Geschenk des Nil. Der fruchtbare Boden des Nilthals bildete sich durch den Ansatz des Flussschlammes; die jährlichen Ueberschwemmungen des Nil ersetzen den in Mittel- und Oberägypten fast gänzlich fehlenden Regen und werfen jenen fetten Schlamm ab, der dem Lande bis heute seine ungeheure Fruchtbarkeit gesichert hat. Noch besser aber ist Niederägypten oder das sogenannte Delta ein Geschenk des Nil zu nennen; denn hier ist das eigentlich angeschwemmte Land, dessen Bildung zum Theil noch in die historische Zeit der Aegypter hereintritt. Hier, in diesem Delta, verzweigen sich die Nilarme theils durch natürliche, theils durch künstliche Canäle auf so mannigfache, ja unzählige Weise, dass dadurch ein Flussnetz entsteht, das die belebenden und befruchtenden Wasser allen Theilen des Niederlands in Fülle zuführt. Das warmfeuchte Aegypten mit seinem regelmässigen Klima ist das älteste aller Getreideländer; es war einst die Kornkammer der Römer. Weizen, Gerste und alle Arten von Hülsenfrüchten erbaute und erbaut man noch daselbst in meist doppelter Ernte. Ausser andern, der heissen und gemässigten Zone angehörenden edeln Pflanzen cultivirte sich die Lotospflanze, deren mehrlreiche Körner zu Brode dienten, die Byblus- und Papyrusstaude, deren Wurzeln man genoss und deren Blätter ein Schreibmaterial abgaben, und den Cici genannten Oelbaum. Aber Bau- wie Feuerholz war es, was Aegypten stets fehlte und was darum die steinerne Architectur des im wörtlichsten Sinne steinreichen Landes mit erklärt. Der Granit des südlichsten Strichs lieferte die ungeheuren Monolithen, Obeliskten und Kolosse, während der Sandstein der mittlern Region den Baustoff für die oberägyptischen Tempel und das Material für die Sculpturen lieferte. Der Kalkstein um Theben diente vorzugsweise für Pyramiden und andere Monumente. Das zwischen dem arabischen Meerbusen hervortretende Urgebirg lieferte Basalt, Porphyr und Serpentin, selbst edlere Steinarten wie Jaspis und Smaragd (welcher letztere beim Berge Zabara gefunden ward). Alle diese Steinsorten boten sich meist in Ueberflusse den verschiedenartigsten Künsten und Handwerken dar; auch war ihnen Kupfer und Gold zu ihrer Bearbeitung dargeboten. Ein Einziges fehlte, aber eins der wichtigsten Metalle, das Eisen. Was das Thierreich betrifft, so wies das Land seine höchst eignen, im Alterthume sonst nirgends gekannten Exemplare auf, darunter das Krokodil, das Nilpferd, die Pharaosratte (Ichneumon), den weissen und schwarzen Ibis, die Aspis (eine giftige Schlange) und den Sonnengeler. So eigenthümlich nun der Boden war, so höchst originell war auch die Nation, die dieser Boden erzeugte, und es gab bis heute kein anderes, einem Hauptstrome anwohnendes Culturvolk, in dessen Geschichtlichem die localisirende Erdnatur so scharf ausgewirkt erschienen wäre. Die neuesten Untersuchungen haben zum Resultat gehabt, dass der ägyptische Volksstamm derselbe mit jenem Stamme war, der das obere Nilthal, das Reich Meroe, bewohnte, und diese Aethiopen gehörten mit den Aegyptern keineswegs zu den Negern, sondern waren ein völlig originaler Zweig der im weitern Sinne so geheissenen kaukasischen Menschenrace, wenn sie auch unter den verschiedenen Arten dieser Race zunächst zu den Negern hinüberspielten. Die Hautfarbe war (wenigstens bei den höhern Kasten) bräunlich, der Körperbau schwächlig,

aber doch von ausdauernder Kraft. Ihre Sprache, die man noch heute im Koptischen wiedererkennt, ist den semitischen Sprachen verwandt, und hat darum auch nicht jene lebendige und mannigfache Gliederung der europäischen Idiome. Schon die Urzeit der Aegypter besass ausgebildete Schriftarten, die hieroglyphische, hieratische und demotische Schrift. Die Abgeschlossenheit und Einförmigkeit der Umgebungen, wo hart neben dem üppigsten Naturleben auch die Bilder des Todes, Sand und Wüstenbrand sich geltend machten, legte dem Volke das Gepräge des Ernstes auf, und dieser Ernst spricht aus der ordnungsvollen Thätigkeit, aus dem regelstrengen Leben und den Jahrtausende lang ungemodelt gebliebenen Sitten der Aegypter deutlich genug. Hier reden wir zunächst nur von dem gebildeten Theile des auch ganze Stämme von Hirten, Fischern und Schiffern je nach der Landeslocalität aufweisenden und dadurch in Kasten getheilten Volkes, von jener durch das Land begünstigten Kaste in den Ebenen des Nilthals, die alle Hauptzweige häuslicher Cultur betrieb und die sich zeitig durch Kunstindustrie (wie z. B. durch Weberei, Thon- und Metallarbeit) zu wunderbarer Höhe aufschwang. Auf der Verschiedenheit der örtlich bedingten Lebensweise, sowie auf der verschiedenen Herkunft (da sich an den vorherrschend äthiopischen Volksstamm andere, früher nomadisirende Volksstämme anfügten) beruht die Erscheinung der erblichen Stände oder Kasten, worin Aegypten etwas Gemeinsames mit Indien aufweist. Zu Herodot's Zeiten unterschied man sieben solcher Kasten, nämlich die edlern Stände der Priester und Krieger, dann die der Gewerbsleute und Schiffer, zwei der Hirten und endlich den zuletzt entstandenen der Dolmetscher. Die höchste und wichtigste war die Priesterkaste; diese hatte in jeder grossen Stadt einen der Hauptgottheit des Orts geheiligten Tempel, je mit einem Oberpriester, *Promis* (d. h. der Edle und Gute) genannt, der dem König zur Seite stand und dessen Macht vielfach beschränkte. Diese erbliche Priesterschaft besass die schönsten und ergiebigsten Ländereien, und hatte in der verschiedensten Abstufung die sämtlichen Staatsämter in Händen. Sie waren Richter, Aerzte und Zeichendeuter, selbst Baumeister. Von diesem Stande kam der mächtigste Einfluss auf die Cultur des Volks, und da diese Priester als Inhaber aller wissenschaftlichen und technischen Kenntnisse bei der übrigen Welt galten, so ist nicht zu verwundern, wenn selbst hochbegabte Griechen, wie Solon, Pythagoras, Thales, Herodot, Plato und Demokrit, vor Wissensdurst nach den Tempeln Aegyptens gezogen wurden. Die vornehmste Kaste nach dieser war die der Krieger, und selbst die Könige mussten vorlieb nehmen, in letztere gezählt zu werden. Sie theilte sich wieder in *Hermotybier* und *Kalastrier* ein, und nur zum Schutz der Könige und des Landes dienend bezog sie ihren Unterhalt aus dem reichen, in der Regel verpachteten Landbesitze. Diese Kaste war meist in Niederägypten sesshaft. Erblich erscheint auch die Kaste der Gewerbsleute, die sich in Zünfte nach den Handwerkern, Künstlern, Kaufleuten und Krämern theilten. Von den Kasten der Ackerleute und Schiffer absehend, erwähnen wir nur noch der Dolmetscherkaste, die durch die zahlreichen Fremdlinge, besonders durch Griechen gebildet ward, die zuerst um 650 v. Chr. unter Psammetich Aufnahme fanden. Es gab noch eine andere Eintheilung des Volks, die man nach Landestheilen oder *Nomen* machte und von *Sesostris* an bis auf die Römer bestand. Anfänglich hiess ein *Nomen* nur der durch den Cultus von den übrigen Ständen sich unterscheidende unabhängige Priesterstaat, der überall am Tempel seinen Mittelpunkt hatte. In der Römerzeit hatte das Land folgende Eintheilung: 1) Unterägypten, d. h. das Delta nebst dem Land zu beiden Seiten desselben von der Theilung des Nils bei *Cercasora*, östlich bis *Rhinocorura*, westlich bis *Plinthine*. Diesen Theil nennen die Moslemen eben das Land der Ueberschwemmung, d. h. in ihrer Sprache: *el Kebit*. 2) Mittelägypten, *Heptanomis* von den Griechen benannt; es reichte nilaufwärts bis *Phylace* *Hermopolitana* und begriff die Oasen mit. Es heisst bei den Arabern *Mesr Wostani*. 3) Oberägypten, das sogenannte Thebais, jetzt *Said* genannt. Es reichte bis an die äthiopische Grenze bei *Philä*. Zu bemerken ist, dass die Römer für Mittelägypten die Bezeichnung *Arcadia* (nach Kaiser *Arcadius*) brauchten; ferner hiess Unterägypten ostwärts vom Nil bei ihnen *Augustamnica* und nur dem westlichen Theil liessen sie den Namen *Aegyptus*.

2) Aegyptische Religion. — Indem wir auf das Religionssystem der Aegypter übergehen, haben wir freilich nur die Angaben der Griechen zu bieten. Nach Herodot gab es drei Ordnungen unter den ägyptischen Gottheiten. Die erste begriff acht Götter in sich; die zweite enthielt zwölf, die aus jenen entsprangen, und die dritte umfasste die Nachkömmlinge der letztern zwölf. Unter den acht ersten Göttern erscheint *Nedus* (der hellenische *Pan*) als der älteste und eine Göttin *Leto*; unter den Zwölfen aber der zweiten Götterordnung erscheint *Herakles* (*Herkules*); die dritte Götterreihe führt *Osiris* an, der bei den Griechen *Dionysos* hiess. Ausserdem nennt Herodot noch

folgende Gottheiten, wovon fünf ägyptisch klingen, nämlich Amun (Zeus), Apis (Epaphos), Isis (Demeter), Horus (Apollo) und Bubastis (Artemis), während sechs andere rein griechisch angeführt werden, nämlich: Hephästus, Hermes, Athene, Aphrodite, Ares und Typhon. Auch Kabiren zählt Herodot hinzu. Nach ihm wurden Isis und Osiris von allen Aegyptern verehrt, die andern Götter aber nur in besondern Kreisen. Die Isis ward mit Kuhhörnern, Zeus mit einem Widderkopfe, Gott Mendes aber mit Ziegenkopfe und Bockfüßen gebildet. Gott Apis war ein Stier von wundersamlicher Eigenheit; ihn gebar eine Kuh, die durch einen Strahl vom Himmel empfangen hatte. Hephästus ward als Pygmäenmann abgebildet und ihm ähnlich die Kabiren, die seine Kinder hießen. Bemerkenswerth ist der Mythos von der Niederfahrt des Königs Rhamses in die Unterwelt, wo dieser mit der Isis oder Demeter gewürfelt und bald gewonnen, bald verloren habe, sodann aber mit einem goldenen Handtuche von der Göttin beschenkt wieder heraufgekommen sei. Was die Opfer betrifft, so erzählt Herodot, dass nur wenige Thiere geopfert wurden, weil fast sämtliche Thiere der Aegyptern hochheilig waren. Ja einige besonders heilige Thiere bekamen ihre Weiber und wurden durch fromme Gaben erhalten. Den Tod hatte verwirkt, wer solches ein Thier tödtete. Etliche Thiere wurden nach ihrem Tode in besondere Städte gebracht, andere begrub man je in ihrer bestimmten Stadt in geweihten Gräbern. Die Thiere waren den Aegyptern nicht bloß heilig, weil sie den Göttern geweiht galten, sondern weil sie auch in ihnen selber Götter verspürten. Sie hatten also einen förmlichen Thiercultus, der nicht schlechter war als Göttercultus. Bildeten sie doch mehr ihre Gottheiten in Thierformen, und bekannt ist, dass sie geradezu ein Thier, Apis, völlig als Gott nahmen. So war es denn Vorstellung der Aegypter, dass die Götter in den Thieren herumwandeln; auch glaubten sie, nach Diodor, dass die Götter zuweilen in Menschen umgingen. Damit verband sich der Glaube an eine Seelenwanderung durch alle thierischen Körper, bis die Seele nach 3000 Jahren in Menschenleib wieder zurückkehre, darum die Aegypter so vielen Werth auf leibliche Fortdauer legten und die Leiber durch Einbalsamirung zu erhalten suchten, damit vielleicht die Seele nach den Jahrtausenden die alte Hülle noch wiederfände. Narren genug, zeigten sie bei Gastmahlen einen Todten, um die Gesellschaft lustig zu machen. Nach Diodor's Berichten hatten die Aegypter den Geist „Zeus“ genannt, das Feuer aber „Hephästos“, die Erde „Gä Mätär“, d. i. Demeter (Mutter Erde), das Wasser „Oceane“, worunter sie den Nil verstanden, und die Luft „Athena“. Man sieht, dass Diodor griechische Namen statt ägyptischer bringt, was seine Angaben nicht eben sehr brauchbar macht. Bemerkenswerth ist die Erzählung, dass Osiris dem Zeus auf dem Throne folgte und seine Schwester Isis (von Zeus und Hera gezeugt) zur Gemahlin nahm. Isis stand ihm als Gesetzgeberin zur Seite, sowie Horus als Sprach-, Schrift- und Sternkundiger. Osiris unternahm einen Zug durch alle Lande der Welt, um den Menschen Ackerbau und Sitte zu lehren. Das Grab des Osiris war auf der Insel Philä; um dasselbe standen 300 Opferschalen, welche die Priester täglich mit Milch füllen und dabei den Tod des Osiris beklagen mussten. Von den Gliedern des Osiris (denn sein ihm nach der Herrschaft strebender Bruder Typhon soll ihn zerstückelt haben) konnten die Geschlechtstheile nicht mehr gefunden werden, dennoch wurden jene vorhandenen und die letztern *in effigie* göttlicher Ehre gewürdigt, wie denn das Glied bei den Weißen und Opfern für Osiris stets als das wichtigste galt. Osiris wird von Andern auch für Eins mit Serapis, Dionysos, Pluto, Zeus Ammon und Pan betrachtet. Der erste Gott soll Helios gewesen sein, der 23,000 Jahre vor Alexander d. Gr. gelebt habe. Noch bleibt zu erwähnen, dass Diodor die Isis als eine Mondgöttin anführt. Erwähnung verdient auch sein Bericht von den ägyptischen Leichengebräuchen. Sollte ein Todter bestattet werden, so meldete man dies dem Ausdruck: Er will über See gehen! Der Leichenzug über den See geht dem Todtengericht voraus, ob der Todte auch würdig sei, in die Wohnungen der Frommen in der Unterwelt zu kommen. Erscheint der Gestorbene würdig, so stimmt seine Angehörigen Hymnen an, um ihn darauf in eine Gruft oder in ein Gemach ihres Hauses zu legen. Um auf Plutarch's Berichte über die Religion der Aegypter zu kommen, so sagt dieser unter Andern: Ihre Götterlehre enthält eine räthselhafte Weisheit; das deuten sie selbst an, indem sie Sphinxen vor ihren Tempeln aufstellen. Darauf weist auch die Inschrift des Minerven- oder Isisbildes zu Sais hin, die also lautet: „Ich bin das All, das gewesene, das seiende und das sein werdende; meinen Schleier hat noch kein Erdensohn gehoben!“ Wir lassen hier die ägyptische Göttermythen nach Plutarch's Andeutungen folgen. Rhea hatte geheimen Umgang mit Saturn. Aber Helios, der Sonnengott, dies merkte, sprach er den Fluch über sie aus, dass sie weder unter ihm noch unter dem Monde, also weder in einem Monate, noch in einem Jahre gebären solle. Merkur aber liebte die Göttin gleichfalls und beschloß sie; da

spielte er Würfel mit dem Monde und gewann diesem den 70. Theil eines jeden Tags ab, woraus 5 Tage entstanden, die zu den 360 gefügt und die Schalttage der Aegypter wurden. An diesen feierte man das Geburtsfest der Götter. Am ersten Tage nämlich ward Osiris geboren, der sich als Herrn der Welt und grossen König verkündete. Am zweiten kam Arveris (Apollo oder der ältere Horus) zur Welt, am dritten Typhon, der mit einem Schlag der Mutterhülfe entsprang; am vierten ward die Isis zu Panyga geboren, am fünften endlich die Nefthis, die man Teleute und Venus, auch Nike nennt. Osiris und Arveris sind Söhne der Sonne, Isis die Tochter Merkurs, Typhon und Nefthis die Kinder Saturns. Typhon vermählte sich mit der Schwester; Isis und Osiris umarmten sich schon im Mutterleibe, worin Isis, wie Einige sagen, den Arveris oder ältern Horus gebar. König Osiris cultivirte Aegypten und zog dann in die Welt, um überall Cultur und Sitte zu verbreiten. Als Osiris von seinem Zuge zurückgekommen, schwor sich Typhon gegen ihn und führte mit 72 Mitverschwornen und einer anwesenden Königin Aethiopiens einen Anschlag gegen ihn aus. Sie sperrten Osiris in einen Kasten, den man in den Fluss trug, damit ihn dieser ins Meer trage. Das geschah am 17. des Monats Athyr, wo die Sonne durch den Skorpion geht, im 28. Jahre des Lebens oder Regierens des Osiris. Als es Isis erfuhr, zog sie wehmüthig aus, um den Sarg des Osiris aufzusuchen, den sie endlich in Byblus fand. Hierauf zog sie zu ihrem Sohne Horus, der zu Buto erzogen ward, und schaffte den Kasten an eine besondere Stelle. Da entdeckte ihn Typhon jedoch, wie er des Nachts einst bei Mondenschein jagte; er erkannte den Körper und zerstückte ihn in 14 Stücke, die er aller Orten zerstreute. Isis suchte sie zusammen, und veranstaltete an jeder Stelle, wo sie ein Glied fand, auch ein Begräbniss. Nur das männliche Glied des Osiris fand Isis nicht, denn die Fische des Flusses hatten es verzehrt. Isis liess nun ein künstliches Abbild des Gliedes machen und heiligte den Phallus, dem noch zu Plutarch's Zeiten die Aegypter ein Fest feierten. Drauf kam Osiris aus der Unterwelt zu Horus, um diesen für den Kampf einzüben. Als er genügend gerüstet war, ging Horus in den Kampf mit Typhon, besiegte denselben und übergab ihn gefesselt der Isis. Da liess die Besiegten das Leben schenken und die Freiheit gab, so vergriff sich Horus in Zorne an seiner Mutter und riss ihr das Diadem vom Haupte. Zum Ersatz setzte er nun Merkur einen Kuhkopf auf. Horus, welcher dem Typhon eine unächte Geburt auftrug, ward auf Merkurs Bewirken durch die Götter für ächt erklärt, worauf Typhon in zwei Kämpfen besiegt ward. Isis gebar nachher dem Osiris, der nach seinem Tode sie noch umarmt hatte, den unzeitigen und an den untern Extremitäten sehr schwachen Harpokrates. Die ägyptischen Priester behaupteten, dass die Leiber der Götter in ihren Tempeln ruhten, dass aber die Seelen derselben als himmlische Gestirne glänzten und ihre Namen nach Thieren hätten. Zur Ernährung der heiligen Creaturen mussten alle Aegypter ihre Gaben darbringen, mit Ausnahme der Einwohner von Thebais, die keinen sterblichen Gott verehrten, sondern einen Gott ohne Anfang und Ende, welchen sie Kneph benannten. — Was die bildlichen Darstellungen betrifft, so mögen hier in Kürze die Andeutungen folgen, die Aloys Hirt über die Bildung der Aegyptergottheiten gegeben hat. Hirt beginnt mit der Leto und findet sie als Nährmutter der beiden Kinder Horus - Apollo und Bubastis - Diana auf den Monumenten vorgestellt, besonders wie sie den Horus säugt und auf dem Schoosse hält. Auch glaubt er sie an dem ihr geheiligten Thiere, dem Ichneumon, wiederzuerkennen. Ihren Kopfsputz soll sie mit allen Muttergöttinnen gemein haben, nämlich eine Krone nach dem Bilde des langhalsigen Geiers, der nach Horapollo die Mutterliebe symbolisirte. Ueber Mitte des Scheitels erheben sich zwei Hörner, in die eine runde Scheibe eingelassen ist, wie auch bei andern Göttinnen gesehn wird. Ein anderes Mal soll Leto mit einem Nilmesser, einem sägeförmig gezahnten Instrumente, in Händen erscheinen, wobei sie Hirt an dem ihr heiligen Thiere, der Spitzmaus, erkennt. Mendes, oder Pan, erscheint nur einmal auf Monumenten, und zwar mit Bockfüssen, wie Herodot ihn schildert. Amun, der widderköpfige, kommt oft auf Bildwerken vor, thronend oder stehend. Zweimal sieht man ihn, wie er mit einer Göttin einen Knaben, einen Priester oder König weiht. Bemerkung verdient das Schiff des Gottes, das in Elefantine wie in den grossen Resten seines Tempels zu Thebä gesehn wird. Dies Schiff deutet ihn als Erfinder und Schöpfer der Nilschiffahrt an. Amun erscheint auch mit ausgebreiteten, windmachenden Flügeln abgebildet, stehend, in der einen Hand einen Mast mit geschwelltem Segel, in der andern den Nilschlüssel haltend. Die zwergige Figur des ägyptischen Vulkan erkennt Hirt auf zwei Darstellungen, auf deren einer der Gott an sein männliches Glied greift, während derselbe auf der andern Lotosblumen in Händen hält. Helios ward nach Horapollo mit Falkenkopf gebildet. Auf einem Bilde trägt Helios mit diesem Falkenkopfe eine Sonnenkugel auf seinem Kopfe, die eine Art Saum von Strahlenschein umgiebt. Der fal-

kenköpfige Gott erscheint auch in der Unterwelt, beim Todtengerichte. Die ägyptische Luna, meint Hirt, sei von den Bildern der Isis und Bubastis schwer zu unterscheiden. Wir haben aber oben gesehen, dass Isis selber als Mondgöttin gedacht wurde. Also ist Isis, die mit Hörnern erscheint, um die Mondsicheln anzudeuten, die ägyptische Luna. Die Alten erwähnen daneben eine mannweibliche Mondgöttlichkeit, einen *Deus Lunus* der Aegypter, wie denn ein Bild vorhanden, wonach dieser Lunus aus dem Phallus den Samen durch den Aether giesst und dadurch unmittelbar menschliche Wesen zeugt. Die Neith (Minerva) erhält die Thiermaske des Löwen und erscheint so bezeichnet oft neben Amun oder Ammon, also wie Pallas neben Zeus. Die Athyr, die Venus der Aegypter, erscheint als Kuh. Sie hatte in Tentyris einen Tempel, der aber aus späterer Zeit datiren mochte, da hier die Göttin schon menschlich, wenn auch mit Kuhohren gebildet vorkommt. Der Herkules der Aegypter soll zwergig, in Gestalt der Kabiren erscheinen, oder als kriegerischer Gott mit Löwenantlitz. Der ägyptische Mars zeigt sich auf einem Bilde nur als Knabe, auf einem andern als Völkervertilger, der ein Bündel Feinde am Schopf hält und todtschlägt. Uebrigens soll er als jugendlicher Gott bei Venus im Tempel zu Tentyris erscheinen. Anubis mit dem Hundskopfe kommt neben Amun und Osiris vor; ein anderes Bild zeigt ihn mit Bereitung von Mumien beschäftigt. Beim Seelengericht des Osiris steht er mit Helios zugleich an der Wage. Hammer - Purgstall erklärt diese Figur für wolfsköpfig und sieht in ihr einen feindlichen Genius. Thot, der Erfinder vieler Künste, und der zweite Hermes neben Anubis, erscheint mit Ibiskopfe und thront mit Scepter und Schlüssel; bald kommt er stehend gebildet vor, bald als Redner und Lehrer, die eine Hand aufhebend, in der andern eine Rolle haltend. Andere erklären ihn hier als Gott der Priester; die Rolle deute an, dass dem Priesterthume die Götterlehre und alle Weisheit anvertraut sei. Thot erscheint auch mit Helios als Weiher der Scepter und Schlüssel, wobei Thot wohl als Priestergott, Helios aber als Gott der Könige zu verstehen ist. Thot kommt noch als Protokollant beim Todtengericht des Osiris vor, während er auf einer andern Darstellung am Nilmesser die Höhe des Wasserstands zeigt. Osiris oder Serapis erscheint thronend als Gott, König und Herr über Aegypten; er trägt in der Linken den Weissagestab und in der Rechten die Peitsche. Eigen ist ihm eine Federmütze mit herabfallenden Streifen. Bemerkenswerth sind die Bilder, die auf das Leiden des Osiris Bezug haben. So sieht man Isis, die den Osiris todtliegend, fast mumienartig findet. Er hält noch Peitsche und Weissagestab. Nach der Verstümmelung und Wiedervereinigung seiner Körpertheile steht die Isis in Trauer über den nicht wieder gefundenen Phallus da. Ein Vogel mit Menschengesicht, Osiris' Mütze tragend, schwebt über der Leiche, indem er den Phallus zurückbringt. Dabei steht Isis mit andern Göttinnen. Anderswo erscheint Isis, wie sie schon für Ergänzung des fehlenden Glieds künstlich gesorgt hat. Endlich sieht man die Osirisbildsäule mit dem Phallus und der Peitsche zur Verehrung dastehen; hinter der Statue steht der Altar in der Mitte von zwei Cypressen und einem Lotos. Die symbolische Bedeutung des Lotos wird durch eine Darstellung klar, wo ein vor dem Osirisbilde stehender Priester den Lotoskelch über eine Ara so vorbeugt, dass der Phallus des Gottes sich hineinsenkt. Auch kommt der Lotos so gebildet vor, dass er sich fast wie magnetisch angezogen zum Phallus neigt. Auf den Darstellungen des Fests der Phallophorieen tragen Priester den mit dem Glied bewaffneten Gott auf ihren Schultern, wobei der König selbst mit vorausgehendem heiligen Stier, dem Symbol des Gottes, den Zug anführt. Vornehmlich aber erscheint noch Osiris als Oberrichter in der Unterwelt; als solcher thront er allein mit Peitsche und Stab in allen Bildern, die das Todtengericht vorstellen. Das Symbol für Osiris gab der Apis genannte Stier ab. Bei jedem Trauerfest des Osiris kam daher ein goldner Stier zur Schau, dessen Darstellung man in den thebäischen Gräbern sieht. Isis, die Landgöttin Aegyptens, also der Ceres oder Demeter entsprechend, erscheint auf einem Relief in den Felsengräbern von Illithya, wie sie mit ihrem Sohne Horus unter den verschiedenen Arbeiten der Getreideernte und Weinlese Opfer empfängt. Mit Horus kommt sie auf thebäischen Monumenten thronend neben Osiris vor; man erkennt die Göttin an den über ihrem Haupte befestigten Sterne Sothis. Der Aufgang dieses Sterns bedeutete die Anwachsung des Nilstromes, daher auch Isis einen Nilmesser hält und mit einem Stäbchen den Grad der Wasserhöhe andeutet. Als Herrin der Nilüberschwemmung wird sie auch vorgestellt, wie sie Scepter und Schlüssel mit ausgestreckten Armen hält und als Regiererin der Winde Gelerflügel trägt. Mit Kuhkopf soll Isis auf einem Relief in den Tempelresten zu Hermanthis vorkommen; hier will man zwei kuhköpfige Weiber dargestellt finden, jede mit Kind an der Brust und beide mit einer dritten Göttin auf einem Lagerbette hockend, unter dem Lager zwei Kühe, als Symbole der Isis, deren jede wiederum ein Kind am Euter nährt. Die Isis erscheint hier einmal

als ernährende Mutter des Horus, das andere Mal als Mutter Dianens vorgestellt. Uebrigens erscheint Isis auf allen Bildern des Todtengerichts, wo sie Schlüssel und Scepter trägt und den zu Richtenden empfängt. Horus, der hellenische Apoll, kommt als Kind mehrmal mit der Nährmutter Leto vor, aber auch mit Helios, der nach Plutarch sein wahrer Vater ist. Als erwachsener Jüngling wird er von Leto ernährt und gekrönt; anderwärts sieht man ihn mit Helios beschäftigt, andere Könige zu weihen und zu krönen. Oft sitzt er auf der Lotosblume, auf Thierkreisen u. s. w. Als Gott des Wachstums und als Erntenspender sieht man ihn auf dem Schoosse der Mutter, wie er die Verehrung der Erntenden erhält. Oft erscheint er die Hand gegen den Mund bewegend oder mit dem Zeigefinger auf dem Munde. Auf altägyptischen Denkmälern kommt der Knabe Horus auf Krokodilen sitzend vor; über dem Kopfe trägt er die Maske des Phthah; in der einen Hand hält er zwei Schlangen, den Skorpion und Steinbock, in der andern aber die Schlangen, den Skorpion und Löwen. Hierbei ist er als Besieger des Typhon und als Herrscher des Nil zu denken; die Zeichen des Löwen, Skorpions und Steinbocks deuten auf die Monate des Steigens und Fallens des Nil. Als Wachstumbeförderer erhält Horus Menschengestalt, trägt in der Rechten das Scepter und hält mit der Linken den Phallus. Er vergnügt sich am Saltenspiel, daher wird eine Göttin vor ihm mit der Harfe gesehn. Beim Todtengericht ist Horus ein Beisitzer, der auf dem Augurstabe sitzt, die Peitsche in der Hand und den Finger auf dem Munde hat. Auch erscheint er als blühender Götterjüngling mit Locke und Flaum am Kinne; dagegen erscheint er auch wie eine Mumie eingewickelt. Auf einigen Monumenten soll Horus gleich seinem Vater Helios mit Falkenkopf oder unter dem Symbole des Falken vorgestellt sein. Mit Falkenkopf kommt er vor, wie er den als Esel erscheinenden Typhon schlägt. Bubastis, die Diana-Jlithya, kommt als Säugling neben Horus bei der Leto vor. Als thronende Göttin soll Bubastis neben ihrer Mutter Isis vorkommen. Sie erscheint auf einem Bilde, wo eben eine Frau niederkommt, als Geburtshelferin. Was Typhon betrifft, so trägt er in der Regel einen Krokodilkopf, denn das Krokodil war ihm heilig, und unter diesem Symbol geschah seine Verehrung. Eselsköpfig kommt er auf den Bildern vor, die ihn von Horus geschlagen und beslegt darstellen. Auch erhält Typhon die Gestalt des Hippopotamos oder Nilpferdes, wie ihn denn Horus auf einem Bild zu Apollinopolis unter dieser Gestalt mit dem Wurfspiess erlegt. Unter den Gestirnen war die Bärin dem Typhon zugeeignet, und diese Bärin erscheint auf allen Thierkreisen, originell aber auf dem zu Latopolis, wo auf ihrem Rücken ein Krokodil ruht. — Während die Aegypter ihre Götter ins karikirteste Menschenthum und bis zur Thierheit herabsteigen liessen, erhoben sie umgekehrt, in ganz natürlicher Folge, mehrere ihnen heilige Geschöpfe zu vollem göttlichen Range. Abgesehen von den vergöttlichten Stieren Aps, Mnevis und Onuphis (Bakis) und dem Bocke zu Mendes, verehrten sie auch die Hunde zu Kynopolis (Hundstadt), die Katzen in Bubastos, den Wolf zu Lykopolis (Wolfsstadt), den Widder in Theben, die Hirschkuh zu Koptos, den Ichneumon zu Herakleopolis, den Löwen zu Leontopolis (Löwenstadt), den Adler in Theben, den Habicht zu Apollinopolis, die Krähe in Koptos, den Geier (unter dessen Bilde Jlithya verehrt ward) und den dem Thaut geweihten allerheiligsten Vogel Ibis; ferner das Krokodil in Arsinoe, Koptos und Ombos, das Nilpferd, mehrere Schlangen etc. Besonders verehrt war auch der Käfer (Skarabäos) und unter den Fischen der Oxyrrhynchos und Lepidotus. Sogar bis in die Pflanzenwelt verstieg sich der Cult der Aegypter. Hochheilig war ihnen der Lotos, dann die Persea, die dem Harpokrates und die Akazie, welche der Sonne geheiligt war. Als fabelhafter Vogel stand der nun in die Poesie aller cultivirten Völker übergegangene Phönix bei den Aegyptern in höchstem Rufe. Dass der Nilfluss ihnen ein so heiliger Strom war, wie den Hindu's noch heute der Ganges ist, ward bereits oben angedeutet; er fand aber selbst Verehrung als förmlicher Gott und galt als solcher eins mit Osiris.

3) Aegyptens Geschichte. — Um auf die politische Geschichte Aegyptens überzugehen, so ist vorher zu bemerken, dass ihre Perioden durchaus keine Anwendung auf die Kunst gestatten. Die ägyptische Kunst, wie sie unter den Pharaonen gewesen, blieb völlig bei demselben Typus unter den Persern und Ptolemäern, und in derselben Versteinerung unter den Römern. Als ersten sterblichen Herrscher Aegyptens, der auf die Regierung von Göttern und Halbgöttern folgte, nennt die Geschichte den König Menes, der etwa dritthalb tausend Jahre vor Chr. lebte und dem man den Ursprung des Phthastempels in Memphis zuschreibt. Unter den Königen der folgenden, immer noch mehr oder minder in Dunkel gehüllten Zeit tritt Möris hervor, der, als Herodot zwischen 444—434 vor Chr. Aegypten besuchte, noch keine 900 Jahre todt war. Ihm wird die Anlegung des Möris-Sees zugeschrieben. Unter Sesostris (Rhamses dem Grossen, Sethos bei Mane-

thon gen.), welcher sieben Menschenalter nach Möris folgte, gewann Aegypten den Hochpunkt seiner Macht und seines Glanzes; unter diesem Herrscher (um die Mitt des 14. Jahrhunderts v. Chr.) entstanden eine Reihe von Riesenwerken, worunter namentlich seine Bauten zu Theben und seine Obeliskten zu rechnen sind. (Beiläufig ist zu bemerken, dass nur ein einziger der von den Römern weggeführten Obeliskten aus der sesostrischen Zeit stammt; es ist jener, der seine Stelle auf der Marsfelde (*Campo Marzo*) zu Rom erhielt.) Auf Sesostri folgten eine Anzahl unbedeutender Herrscher, und das Königthum macht sich erst wieder unter Amasis bemerklich, dessen grausames Regiment das Volk zur Empörung trieb, in deren Folge sich die Aegypter dem äthiopischen König Aktisanes in die Arme warfen. Aktisanes war ein milder Regent; dennoch machten sich die Aegypter nach seinem Tode von der äthiopischen Oberherrschaft frei und wählten einen König aus eigenem Stamme. Dies war Mendes, wie Diodor ihn nennt. Der Nächstfolgende, der um die Zeit des trojanischen Kriegs regierte, war jener Cetes (oder Proteus), unter welchem, wie die griechische Fabel besagt, Paris mit Helena in Aegypten landete. Unter seinen Nachfolgern (Suphis I., dem Götterverächter, und Suphis II.) wurde die gewaltigen Pyramiden erbaut, wobei dem Volke die unsäglichsten Dienstleistungen, die ihm eine grossartige Grille der Herrscher aufbürdete, ausserordentlich drückend wurden. Der blinde König Anysis ward von den Aethiopen entsetzt, so dass noch einmal die äthiopische Dynastie über Aegypten gebot. Nach dem Eroberer Sabakon regierten Sevechus und Tarakos (Thirhaka), worauf wieder ein Aegypter Sethon, Priester des Phtha, 715 vor Chr. die Herrschaft an sich riss. Nach diesem Sethon, der sich durch Ungerechtigkeiten beim Volke verhasst machte, erhielt kein Priester wieder das Scepter. Das Reich theilte sich in zwölf unabhängige Staaten, deren Regenten aus der unter dem Priesterkönige Sethon so gedrückten Kriegerkaste gewählt wurden. Den Bund der Staaten sollte ein gemeinschaftlicher Bau verewigen, daher das ungeheure Labyrinth entstand. Unterdess verlor sich aber auch der Friede der Staaten in einem Labyrinth von Eifersüchteleien, so dass ein allgemeiner Kampf unter ihnen entbrannte, der endlich durch Psammetich aus Sais gestillt wurde, indem dieser mit griechischer Hülfe (aus Karien und Jonien) sich der Herrschaft über alle bemächtigte. Mit Psammetich beginnt nun erst eigentlich historische Zeit Aegypten. Aus Dankbarkeit gab er den Hellenen den Verkehr mit Aegypten frei, schloss Bündnisse mit Athen und andern griechischen Staaten, bahnte griechische Bildung den Eingang ins Land, suchte aber auch durch heilige Bauten die gegen die Fremde, namentlich gegen allen Hellenismus erbitterte Priesterkaste auszusöhnen. Da Psammetich die griechischen Söldner beibehielt, so erbitterte dies die ägyptische Kriegerkaste, und es kam so weit, dass dieselbe, über 200,000 Mann stark, nach Aethiopien auswanderte. Psammetichs Sohn, König Neko, der 617 vor Chr. Zügel des Reichs ergriff, regierte ganz im Geiste des Vaters; er bildete eine neue Macht im rothen und mittelländischen Meere und hatte sogar den Plan, beide Meere durch einen Canal zu verbinden. Nachdem schon die ersten Arbeiten zu diesem Zwecke eine Menge Volks aufgerieben, musste er die Vollendung einer späteren überlassen. Als das neubabylonische Reich unter Nabopolassar übermächtig zu werden drohte, zog Neko nach Asien, schlug den sich ihm entgegenstellenden König Josia von Jerusalem (608 v. Chr.) und drang bis an den Euphrat vor, wo er aber neuer Eroberungen wieder verlustig ging, indem Nebukadnezar, Nabopolassars Sohn ihn bei Circesium aufs Haupt schlug und verheerend in Aegypten eindrang. Psammetichs Sohn, unternahm 595 v. Chr. einen erfolglosen Zug gegen die Aethiopen; aber sein Sohn Apris, der Pharao Hophra der Bibel, war um so glücklicher im Zuge gegen Sidon, indem er die Tyrier zur See schlug. Doch ein Zug gegen die Griechen in Cyrene stürzte ihn; denn als sein Heer zum grössern Theil aufgerieben war, glaubten die übrig gebliebenen Aegypter, der König habe sie absichtlich preisgegeben, um auf ein Söldnerheer gestützt desto sicherer nachher über Aegypten zu herrschen. Sie empörten sich, und da des Königs Vertrauter, Amasis, der sie zur Ruhe bringen sollte, zu ihnen überging, so stellten sie sich unter dessen Anführung dem König in offenem Felde entgegen, schlugen ihn sammt seinen Söldnern bei Memphis, bekamen ihn gefangen und erdrosselten ihn (570 v. Chr.). So endete mit Apris die Dynastie des Psammetich. Amasis, einer niedern Kaste entsprossen, regierte nun lange und friedlich; unter ihm blühten Handel, Künste und Gewerbe, er öffnete den Griechen die Häfen, verstattete ihnen die Ansiedlung und erlaubte selbst Tempelbauten für die griechischen Götter, ja er vermählte sich sogar mit einer Griechin Ladike aus Kyrene und schickte Weihgeschenke nach den griechischen Cultusstätten. Dabei hielt er sich die ägyptischen Priester zu Freunden, indem er den einheimischen Cultus mit bedeutenden Tempeln bedachte. Einen wichtigen Handels

Platz gewann er durch die Eroberung Cyperns. Nach seinem Tode (526 v. Chr.) zog der Perser Kambyzes, den die gewaltige Blüthe Aegyptens reizte und dem die von Amasis dem König Krösus geleistete Hülfe noch unvergessen geblieben, gegen Aegypten aus, überschritt die syrische Wüste und stand schon am pelusischen Arm des Nil. Hier stellte sich Psammenit, Amasis Sohn, dem Perser entgegen, ward aber geschlagen und musste nach Memphis flüchten. Memphis leistete den Persern den äussersten Widerstand und die Herolde des Kambyzes wurden sofort niedergebohrt, als diese die Uebergabe verlangend erschienen. Indess musste sich Memphis (525 v. Chr.) ergeben, worauf die Tödtung der Herolde entsetzlich gerächt, und Psammenit selbst bei einem unglücklichen Ausfalle getödtet ward. Am erbittertsten verfuhr Kambyzes gegen die Priesterkaste, indem er diese Aristokratie dadurch zu stürzen suchte, dass er die Götzenbilder, Tempel, Altäre und Gräber der ärgsten Schändung preisgab. Doch erlangte er dadurch nichts als unaufhörliche Unruhen und blutige Auftritte. Die durch Griechen genährten Empörungen bewirkten, dass sich einheimische Fürsten Unabhängigkeit von den Persern ertrouten, so dass in der That eine Zeitlang die persische Satrapie einem neuen Pharaonenreich wich, das mit Amyrtäus anfieng und bis Neklanebus dauerte (414 — 354 v. Chr.). Jetzt verwüstete aber der Perserkönig Artaxerxes III. Ochus ganz in Kambyzes Weise von Neuem das Land. Dies geschah 350 v. Chr. Als nun 332 Alexander der Grosse nach Aegypten kam, fand er so wenig Widerstand, dass er vielmehr den Aegyptern äusserst willkommen schien. Einer der persischen Statthalter Aegyptens war in der Schlacht bei Issus geblieben, und der andere vermochte mit der schwächern Zahl seiner Persermannschaft in keinen Kampf einzugehen. Alexander benahm sich sehr grossherzig gegen Aegypten; er stellte, was die Intoleranz der Perser zerstört hatte, wieder her, liess die alte Verfassung des Landes von Neuem in ihre Rechte treten, und fügte es waise, dass nicht allzugrosse Gewalt in die Hand eines Einzigen kam. Nach Alexanders Tode begann mit Ptolemäus, des Lagus Sohne, die grosse Regentenreihe der Ptolemäer. Alexandrien, das der grosse Alexander an glücklicher Stelle gegründet hatte, ward nun Sitz der neuen Dynastie. Die drei ersten Ptolemäer suchten den Glanz ihrer Herrschaft durch Kunst und Wissenschaft zu erhöhen, auch waren sie es, die dem indischen Handel den Weg über Aegypten bahnten. Ungeheure Reichthümer flossen ihnen zu aus den Tributen der Provinzen, aus Zöllen, aus den von ihnen wiederhergestellten Bergwerken an den Grenzen Nubiens, aus den Abgaben der reichen Tempelgüter, aus den von der Regierung etablirten Fabriken, aus den Geschenken, die nach orientlicher Sitte bei jeder Gelegenheit dem Könige dargebracht wurden, sowie wahrscheinlich auch aus dem Anthelle, den sie selbst am indo-arabischen Handel hatten. Selbst in der schlechtesten Zeit der Verwaltung, unter Auletes, betrugen noch die Staatseinnahmen die Summe von 12,500 Talenten. Es konnte nicht fehlen, dass bei solchen sich anhäufenden Reichthümern auch Luxus und Sittenverderbniss im stärksten Masse eintraten. Schon mit dem vierten Ptolemäer begann jenes lästerliche, schamlose Hofleben, wobei die Sicherheit der Dynastie und des Reiches natürlich zu Ende ging. Lachend sahen die Römer der ihnen sichtlich zufallenden Beute entgegen. Diese hatten bereits mit Philadelphus, dem zweiten Ptolemäer, kluge Freundschaft geschlossen, die sie aber unter seinen gräuelhaft wirthschaftenden Nachfolgern so weit ausdehnten, dass Rom der unabwendbare Schiedsrichter in allen Angelegenheiten zwischen dem Aegyptervolke und ihren saubern Königen ward. Die klugen Römer verschoben die Ausführung ihres Gedankens, Aegypten geradezu für eine römische Provinz zu erklären, so lange sie noch aus den Schätzen der Ptolemäer sich eines reichlichen Abflusses versichert hielten. Als aber die entnervte Dynastie keinen Gewinn mehr für die römischen Grossen abwarf, hatten sie keine Zeit mehr, mit dem kranken Regierungskörper zu spielen, und so musste denn mit Kleopatra im Jahre 30 v. Chr. das Haus der Ptolemäer zu Grabe gehn. Octavian richtete nun Aegypten zu einer Römerprovinz ein, gab ihm aber wohlweislich eine ganz andere Verwaltung, als die römische Gnade den übrigen Provinzen gegeben. Denn so fett ihm die Provinz Aegypten erschien, so gefährlich war es, bei dem Charakter der neuerungsgewohnten Bewohner, hier einem der römischen Grossen das verführerische Amt eines Statthalters anzuvertrauen. Daher verbot Octavian allen römischen Senatoren und höheren Männern, dass sie ohne seine Erlaubniss Aegypten beträten, und übergab Leuten aus dem Ritterstande, aber aus unbedeutender Familie, die Regentschaft des Landes. Sie hiessen Praefecti Augustales, und unter ihnen standen eine Menge von meist eingebornen Beamten, die in der Verwaltung der Justiz, der Finanzen und der Miliz so getheilt waren, dass Jeder den Andern in Schranken hielt. Doch empörten sich die Aegypter mehrmals unter der Kaiserzeit, mussten aber ihre Freiheitsäusserungen meist sehr hart büssen, besonders als der durch Handel reich gewordene M. Firmius,

in Verbindung mit den nach dem Sturz ihrer Königin Zenobia vertriebenen Palmyranern, sich zum Herrn über Aegypten gemacht hatte und Aurelian (Domitius) nach dem Sieg über Zenobia auch noch diesen improvisirten Kaiser hinwegräumen musste. Jetzt mussten die Aegypter zur Strafe fast das Doppelte des frühern Korntributes an Rom abliefern. Auch Diocletian, der den Usurpator Achilleus dämpfte, liess Aegypten die schwerste Rache fühlen; übrigens versetzte dieser Kaiser die Nubier in die Gegend oberhalb Syene und der Nilkatarakte, befestigte die oberägyptische Grenze gegen die Raubefälle von äthiopischen Wilden und hielt so eine Zeitlang diese „Blemmyer“ genannten Horden ab. Endlich fiel Aegypten, als die Theilung des Römerreichs unter Theodosius Söhnen (395 n. Chr.) stattfand, dem morgenländischen Reiche zu. Bemerkung verdient hier für die ägyptische Kunst, dass von diesen Zeiten an alle nationale Kunstregung in Aegypten, wie sich solche unter der griechischen Herrschaft erhielt und selbst noch in vereinzeltten Fällen unter den Römern zeigte, völlig in Schlaf sank. Unter Griechen und Römern verblieb den Aegyptern noch ihr altnationaler Kunsttypus, wie denn unter diesen Gebietern kein Neubau hergestellt, kein älteres Gebäude vollendet oder restaurirt ward, bei dem ein anderer als der Landesstyl in Anwendung gekommen wäre. So kommt es, dass in allen noch erhaltenen Monumenten des Landes ein und derselbe Styl herrscht; dass aber bei dem unter den Ptolemäern und in der römischen Kaiserzeit dort Erstandenen der altergebrachte Styl beibehalten ward, lässt sich recht deutlich an dem grossen Tempel zu Philä nachweisen, auf dessen Pylonen mehrere griechische Inschriften eingegraben und durch ägyptische Sculpturen unterbrochen sind, woraus sich klar beweist, dass diese Sculpturen erst nach den Inschriften angebracht wurden. Eine Inschrift in den Steinbrüchen von Gargas zeigt, dass noch in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts nach Chr. ein Tempel gebaut ward, den man sicherlich rein ägyptisch baute, da sich nicht das Mindeste irgendwo von römischem Tempelbau finden lässt. Die Ptolemäer selbst, so oft sie auf Monumenten, entweder in Statuen oder Basreliefs erscheinen, sind stets wie die alten Pharaonen costumirt, selbst die Fleischfarbe ist auf ihren Abbildern dem der Aegypter ähnlich. Wenn ein Unterschied zwischen den verschiedenen Epochen bei der ägyptischen Kunst erscheint, so liegt er durchaus nicht im Style, sondern nur in der mehreren oder mindern Präcision der Arbeit, wobei natürlich eine Veränderung des Kunstcharakters ganz ausser Spiel lag. Die Werke des höhern Alterthums zeichnen sich durch strengere Zeichnung und durch ausserordentliche Genauigkeit in der Ausführung aus, wogegen sich in der Ptolemäerzeit allerdings ein Sinken der Kunst darin offenbart, dass man den Figuren ein höheres Relief, den Fingern eine gesuchte, an Plumpheit grenzende Rundung, den Muskeln und Knochen eine unnatürliche Erhöhung zu geben anfang. Auch in den Hieroglyphen und Mumien ist dieses Sinken der Kunst und der Mangel an Fleiss und Schärfe der Arbeit nicht zu verkennen, denn die Schriftcharaktere sind von plumper Zeichnung und nachlässiger Ausführung, und vermehren dadurch das rohe Aussehen der Figuren, an welchen die Hieroglyphen angebracht sind. Plumpe Proportionen und Formen tauchten besonders in Ober-Nubien auf, wie die Weiber mit dicken Leibern und hängenden Brüsten Beispiele sind. Unter den Römern vollendete sich endlich der Zerfall der Kunst, wie manche Bauten, woran neben Arbeiten aus alter Zeit Restorationen aus der Römerzeit angebracht sind, in widerlichem Contraste darthun. Den in dieser Epoche entstandenen Sculpturen drückte sich der Stempel der höchsten Nachlässigkeit und Charakterlosigkeit auf. (Unterschieden muss aber der Styl der Nachahmung werden, der in Italien aufkam, als hier der Isisdienst Eingang fand. Während dieser unter Hadrian aufgekommene Styl dem altägyptischen in der Figurenstellung, in den geschlossnen Beinen und an den Körper anliegenden Armen, in einigen Symbolen und Kopfzierden nachgebildet ward, verband sich damit die Rundung und Grazie griechisch-römischer Kunst, und diese Werke gehen der ägyptischen Kunst um so weniger an, da sie von Griechen und Römern gefertigt wurden.) Als nun vollends das Christenthum Fuss in Aegypten fasste und dem Heidenthume den Todesstoss versetzte, war natürlich auch von ägyptischer Kunst keine Rede mehr, da diese den Sturz der Religion, mit der sie verwachsen war, nicht überdauern konnte. — Im Jahre 640 ward Aegypten von Amru, dem Feldherrn des Kalifen Omar, erobert und dadurch eine Provinz des grossen Reichs der ersten Kalifen. Jetzt drängte sich der Muhamedanismus und arabische Population in Aegypten ein, die bald das Uebergewicht über das hier aufgeblühte Christenthum und die eingebornen Kopten gewannen. Im Jahre 868 errang Achmet als Statthalter des Landes seine Unabhängigkeit vom Kalifen von Bagdad, und stiftete die Herrschaft der Tuluniden; aber bereits 905 fiel Aegypten an die Kalifen zurück, denen es 935 durch Muhamed den Ikschiden (oder Akschiden) wieder entrissen ward. Im J. 969 eroberte es Moez Eddin Allah, der un-

ter den Fatimiten (die ein mächtiges Reich im westlichen Nordafrika hatten) zuerst den Titel eines Kalifen führte. Dieser gründete Kahira, die „siegreiche“ Stadt, die wir noch heut unter dem Namen Kairo kennen. Sie ward die Hauptstadt der Fatimiten, deren glänzende Herrschaft aber 1171 unter Adhed Ledin Illah Abdallah, dem Sohne Jussuf's und Enkel Hased's, zu Ende ging. Durch die Franken, die Kairo belagerten, gedrängt, bat Adhed den Sultan von Damaskus, Nureddin, um Hülfe, der ihm den Wessir Schirkuh zuschickte. Nach dem Tode dieses Wessirs nahm Adhed zu seinem Unglück dessen Neffen Saladin an, der nun auf Nureddin's Betrieb das eingeschlafene Gebet für die abassidischen Kalifen von Bagdad wieder einführte und sich so zum Herrn von Aegypten machte. Saladin nahm den Titel eines Sultans von Aegypten an und ward Stifter der Ejubiten (Ajubiden), die bis zur Mitte des 13. Jahrh. herrschten. Kaum hatte Nureddin das Auge geschlossen, so stürzte Saladin den Sohn und Nachfolger Nureddin's, Al Malek, nahm Damaskus und Syrien weg, und behauptete sich, als Aleppo in seine Gewalt gekommen, seit 1183 als Sultan über Aegypten und Syrien. Im J. 1187 eroberte er Jerusalem, weshalb das Abendland den dritten Kreuzzug ausführte, ohne Saladin dort entsetzen zu können, indem dieser im Frieden mit Richard Löwenherz 1192 noch ganz Palästina behielt. Saladin, der schon im folgenden Jahre starb, hinterliess 16 Söhne, wovon der vierte, Melik el Aziz, die Regierung erhielt und bis 1198 regierte. Der Letzte der Ejubiten, Moadham Gaiath Eddin Turan Schah, trat 1250 in die Herrschaft ein, ward aber von seiner Leibwache (den Mameluken, die cirkassische Sklaven waren) ermordet, weil er, nachdem er die Franken unter Ludwig dem Heiligen von Frankreich geschlagen und den König selber gefangen hatte, die Verhandlungen über dessen Lossprechung ohne Beiziehung dieser anmasslichen Prätorianer gepflogen hatte. Die Mameluken regierten nun unter selbst gewählten Sultanen bis 1517, wo der osmanische Sultan Selim I. Aegypten eroberte und der Türkei einverleibte. Von nun ab ward es durch Paschas regiert, die aber von den Mameluken, die Selim hatte bestehen lassen, bedeutend beschränkt wurden. Unter diesen rohen Herrschaften musste denn Aegypten seinem tiefsten Verfall entgegen gehen. Neues Leben und politische Bedeutung hat das Land erst wieder gewonnen, seit M e h e m e d A l i (1806 Statthalter Aegyptens geworden) die Mameluken vernichtet, regelmässige Miliz und Flotte organisiert, Ackerbau und überhaupt Cultur in dem so lange verwahrlosten Lande befördert hat.

Aegyptischer Baustyl. — Die Aegypter, das schmale Thal eines Flusses bewohnend, dessen periodisch wiederkehrende Ueberschwemmungen sie zwangen, auf die umliegenden Höhen zu flüchten, waren von der Natur schon angewiesen, ihre Wohnungen in Höhlen zu suchen, welche, aus Tuff oder einem weichen weissen Stein bestehend, sich leicht erweitern und jedem Bedürfnisse anpassen liessen. Gewiss ist es, dass die Aegypter schon in einer sehr frühen Zeit sehr geschickt in der Bearbeitung des Steins waren, eine Kunst, in der sie später eine bis jetzt unübertroffene Höhe erreichten. Wie sich die Phönizier und die übrigen Volksstämme Palästina's, durch die Cedernwälder ihres Landes begünstigt, in der Bearbeitung des Holzes auszeichneten, so wurden die Aegypter auf ihren Styl durch den Ueberfluss von allen Arten Bausteinen, den ihre Brüche boten, hingewiesen. Künstliche unterirdische Räume findet man allerdings auch in andern Ländern, aber ausser in Indien sind es grossentheils verlassene Steinbrüche, und zeigen keine Spur von Bewohnung u. künstlicher Bearbeitung. Dagegen war man in Aegypten von unvordenklichen Zeiten an gewohnt, Wohnungen im Felsen auszuhöhlen. Plinius erzählt uns, dass das berühmte Labyrinth durch eine derartige ungeheuerere Aushöhlung entstanden sei. Gleicher Art waren die unterirdischen Kammern von Biban el Meluk, die man jetzt das Labyrinth nennt, und viele andere, welche schwerlich zu Gräbern bestimmt waren. Wenn die vollendeten und spätern Denkmäler eines Volkes seinen ersten Versuchen gleichen, ist es leicht, die Einwirkungen zu erkennen, durch welche ihre Bauweise bedingt worden ist. So weist in der ägyptischen Architectur Alles auf ihren Ursprung hin. Ihr Hauptcharakter ist Einfachheit, fast Einförmigkeit, solide Massenhaftigkeit, fast zur Schwerfälligkeit werdend. Die Eintönigkeit des Profils und des Grundrisses, die geringe Ausladung der Glieder, die Abwesenheit von Oeffnungen, der grosse Durchmesser der Säulen, die dadurch den Stützen in Steinbrüchen ähnlich werden, die pyramidische Gestalt der Thüren, der Wegfall der Dächer und Pedimente, die Unbekanntschaft mit dem Bogen, alles weist auf den Typus zurück, den wir oben aufstellten. Verfolgen wir unsere Untersuchung, so finden wir, dass das Holz in der ägyptischen Baukunst nie als Compositionselement auftritt, während der griechische Styl offenbar darin seinen Typus findet. Es ist hier nicht nothwendig, die Frage aufzuwerfen, ob dies Volk Zelte oder Häuser gehabt habe, in denen Holz zu Balken und Stützen diente, da das Gepräge ihrer Architectur vorzugsweise durch den aus-

schliesslichen Gebrauch des Steines als Baumaterial bestimmt wird; und wenn auch die Gestalt einiger ihrer Säulen diese Hypothese umzustürzen scheint — derjenige z. B., deren Schaft ein Rohrbündel nachahmt, während das Kapital Pflanzenbildung als Ornamente zeigt — so ist doch in der Construction der obern Theile nur der Stein als Material berücksichtigt. Ausserdem ist es wohlbekannt, dass in Aegypten Holz und vor Allem Bauholz, ausserordentlich selten war. — Wie bei der Architectur jede Nation war auch in Aegypten ohne Zweifel das Klima eine Hauptursache des unterirdischen Styles. Materialien, so gut zu der Construction geeignet, die die Lebensgewöhnung der frühern Höhlenbewohner forderte, welche Stützen hergaben, die Alles tragen konnten, und Steinblöcke, die alles Zimmerwerk in Dächern überflüssig machten, eine Reinheit der Luft und Gleichheit der Temperatur, die durch die Abwesenheit jeder Nothwendigkeit, sich gegen die Rauheit der Witterung zu schützen, die grösste Einfachheit der Construction erlaubte, und das Eingraben von Hieroglyphen, selbst auf dem weichsten Stein, ohne ihr Verschwinden fürchten zu müssen, zuliess — Alles dies wirkte zusammen, den Charakter ihrer ungeheuren Bauten zu bilden, und trieb sie selbst an, das einmal Gefundene weiter auszubilden. — Die monarchische Regierungsform, gewiss die günstigste zur Errichtung grossartiger Bauwerke, scheint in Aegypten seit unvordenklichen Zeiten bestanden zu haben. Die bedeutendsten Gebäude, die uns durch ihre Trümmer und durch das Zeugniß der Geschichte bekannt geworden sind, wurden unter monarchischer Herrschaft errichtet; und wir brauchen kaum ein anderes als die Ruinen von Persepolis anzuführen um unsere Behauptung zu beweisen. Sie übertreffen an Ausdehnung Alles, was Aegypten oder Griechenland hervorgebracht hat. Ueberhaupt suchten die Griechen die Schönheit mehr in der Form, als in der Grösse der Masse; und Rom bekam nur erst als seine Bürger Königen an Macht und Reichthum glichen, Bauwerke, welche der Erwähnung des Geschichtschreibers und der Nachahmung des Künstlers werth sind — Eine nicht weniger wichtige Ursache, welche bei der Errichtung seiner Bauwerke mitwirkte, war die ausserordentliche Bevölkerung Aegyptens; und wenn wir auch die wunderbare Zahl von zwanzigtausend Städten, die nach der Angabe der alten Geschichtschreiber innerhalb seiner Grenzen blühten, als Fabel verwerfen, so steht es doch ausser aller Frage, dass das Land zum Entstehen und zur Erhaltung einer ungeheuern Bevölkerung vollkommen geeignet war. Ohne Zweifel befand sich damals in Aegypten, wie jetzt in China, ein Ueberfluss der Bevölkerung, der bei der öffentlichen Bauten beschäftigt wurde, und als Lohn nur die Kost empfing. — Prachtliebe und Ehrgeiz scheint die ägyptischen Herrscher ebenso bei der Errichtung der Gebäude zur Wohnung während ihres Lebens, wie zur Beisetzung ihrer Leichen bestimmt zu haben. Mit Ausnahme des Memnoniums und des sogenannten Labyrinths zu Memphis, sind Gräber und Tempel Alles, was uns von ihrer Architectur geblieben ist. Diodor erzählt, dass die Könige Aegyptens für ihre Grabstätten die ungeheuren Summen ausgegeben hätten, welche andere Fürsten zur Erbauung ihrer Paläste verschwendeten. Sie waren der Meinung, dass der hinfällige menschliche Körper während des Lebens nichts als den eben nur nothwendigen Schutz vor dem Wechsel der Witterung brauche, dass der Palast für sie gleich einem Wirthshaus sei, welchen nach ihrem Tode ihr Nachfolger bewohne, und dass das Grab ihre ewige, allein für sie bestimmte Wohnung sei. Daher scheuten sie keine Schwierigkeit, unzerstörbare Bauwerke zur Aufnahme ihrer Leiche zu gründen. Das Grab unverletzlich zu erhalten, erscheint als ein Hauptgegenstand ihres Strebens und Viele haben bezweifelt, dass die Leiche in den Pyramiden, welche man nur als ungeheure Cenotaphien betrachtet habe, beigesetzt gewesen sei, und dass man dagegen die Leiche in einer benachbarten unterirdischen Höhle verborgen habe. Andere behaupten, die Pyramiden seien keine Gräber gewesen, sondern hätten gewisse mystische oder astronomische Bestimmungen gehabt. Zu vieles jedoch widerspricht einer solchen Annahme, um sie nur einigermaßen als begründet anerkennen zu können; und es ist gewiss nicht unpassend, die Pyramiden Grabdenkmale zu nennen, ob nun die Leiche darin beigesetzt worden war oder nicht. Wenn die ägyptische Religion auch nicht so viel Tempel hervorbrachte, wie die griechische, so war die Anzahl derselben doch immer noch gross genug. Die Priesterschaft war mächtig und der Ritus unwandelbar: eine geheimnissvolle Autorität beherrschte alle Ceremonien und äussern Formen. Den Tempeln des Landes war dasselbe geheimnissvolle Wesen aufgeprägt, auf welches die Religion gegründet war. In ihr war sogar das Geheimniss in Harpocrates verkörpert und vergöttlicht, und nach Plutarch (*de Iside*) deutete die Sphinx, welche die Eingänge der Tempel schmückte, darauf hin, dass Geheimniss und Symbolik das Grundwesen ihrer Religion ausmachten. Zahlreiche Pforten schlossen die Zimmerreihen der Tempel, so dass deren Heiligthum, von geringer Ausdehnung und nur ein lebendes

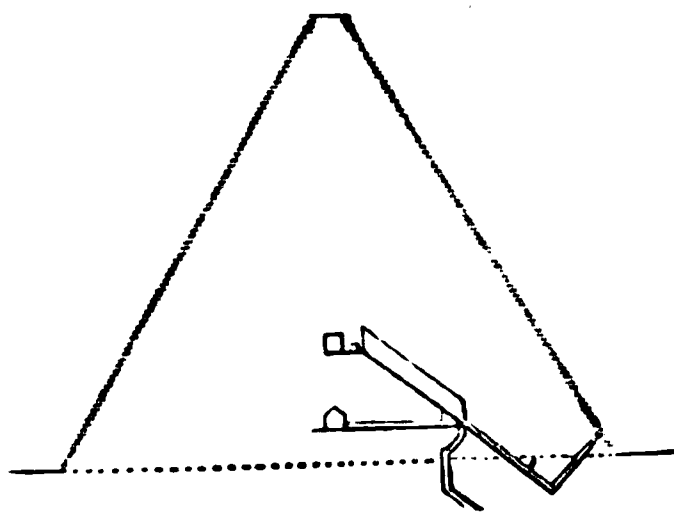
Idol oder dessen Bild enthaltend, nur aus grosser Entfernung gesehen werden konnte. Der grössere Theil des Tempels wurde von den Priesterwohnungen und Gallerien, Portiken und Vestibulen eingenommen. Mit wenigen und unwichtigen Abänderungen ist im Grundriss und Aufriss der Tempel, in der allgemeinen Form wie in dem Detail der Ornamente die grösste Aehnlichkeit und Einförmigkeit wahrnehmbar. In keinem Lande standen Religion und Architectur in engerer Verbindung mit einander als in Aegypten und da die Erfindung und Ausführung in der Baukunst von den andern Künsten abhängig ist, so wollen wir hier den Einfluss der Landesreligion auf dieselben kurz untersuchen. — Malerei und Sculptur sind nicht allein dadurch mit der Architectur eng verbunden, dass sie ihr reiche Mittel zur Verzierung darboten, sie sind ihr auch dienstbar in Allem, was den Geschmack, die Gesetze der Schönheit und Proportion, die Durchführung des Charakters u. s. w. angeht. Die Natur ist es in einer Hinsicht, die der Architectur als Modell dient, aber nicht um es selbst nachzuahmen, sondern nur um der Nachahmung die Grundbedingungen der Harmonie, der Proportion, des Effectes und der Schönheit vor Augen zu führen. Wir glauben, Friedrich Schlegel nannte die Architectur gefrorne Musik. Freilich findet man in der Architectur nicht, wie in den andern Künsten, eine fühlbare Nachahmung der Natur, aber durch ein Ergründen ihrer Weise zu wirken kann man sie dennoch mit der Macht der Sprache und der Erhabenheit der Dichtkunst ausstatten. Ueber ihre Verbindung mit der Sculptur braucht nur wenig gesagt zu werden; die Architectur selbst ist ja eigentlich ein Werk der Sculptur, und ihre Schönheit steht in jedem Lande im gleichen Verhältniss mit der Fertigkeit der Handhabung des Meissels. Thatsachen aber, die besten Gründe, beweisen, dass der Zustand der Architectur in einem Lande stets den Massstab für den der andern Künste abgibt. Zwei Ursachen verhinderten, dass die bildenden Künste in Aegypten über eine gewisse Grenze hinaus ausgebildet wurden; die erste eine politische, die andere eine religiöse. Die ersten Versuche der Kunst sind bei allen Völkern Gegenstände der Verehrung; und wenn, wie in Aegypten, alle Veränderung verboten ist, und eine beständige und unverletzliche Verehrung für das, was von Alters her bestanden hat, gefordert wird; wenn alle Institutionen nur den Zweck haben, die gesellschaftliche Ordnung in dem einmal festgestellten Zustande festzuhalten, und jede Neuerung unmöglich zu machen, so muss das Leben des Kunststyles in einem solchen Lande ein ewiges sein. Aber nur die Religion war fähig, das zu bewirken, und konnte den bildenden Künsten feste Grenzen vorschreiben, indem sie an Typen und künstlichen Zeichen für die Hieroglyphensprache festhielt, welche dann, durch ihre Anwendung geheiligt, so unverletzlich wurden, dass Niemand wagen durfte, von der einmal angenommenen Form abzuweichen. So bemerkt Plato, dass in der Malerei der Aegypter keine Veränderung stattfand, sondern dass sie, weder besser noch schlechter geworden, zu seiner Zeit eben so war, wie vor Jahrhunderten. — Einförmigkeit des Planes charakterisirt alle Werke der Aegypter; sie wichen nie von der geraden Linie oder dem Quadrate ab. „*Les Egyptiens*,“ bemerkt M. Caylus, „*ne nous ont laissé aucune monument public dont l'élevation ait été circulaire*.“ Die Einförmigkeit ihres Aufrisses ist noch auffallender. Man findet weder Untertheilungen, noch Contraste, nirgends Streben nach Effect. Alles dies war das nothwendige Ergebniss der politischen und religiösen Institutionen, von denen wir oben gesprochen. — Indem wir die Baukunst Aegyptens analysiren, bieten sich drei Punkte unserer Betrachtung dar: die Construction, die Form und die Verzierung. In der Construction ist Festigkeit und Dauerbarkeit das hauptsächlichste, von keiner andern Nation erreichte Verdienst der Aegypter. Trotz der beständigen Einwirkung der Zeit auf ihre Bauwerke erscheinen sie doch immer noch so unverletzt, als wären sie bestimmt, so lange wie die Erde selbst zu dauern. Auch ist das dazu gebrauchte Material wohl geeignet, jeder Zerstörung durch die Zeit zu trotzen. Grossentheils ist thebaischer Granit gewählt worden, von dem sich grosse Brüche in der Nähe des Niles in Oberägypten, zwischen dem ersten Katarakt und der Stadt Syene, jetzt Assuan, befanden. Der ganze östliche Theil des Landes, die Inseln und das Bett des Niles bestehen aus diesem rothen Granit, der zu den Obelisken, kolossalen Bildwerken und Säulen ihrer Tempel diente. Blöcke von ausserordentlich grossen Dimensionen wurden aus diesen Brüchen gewonnen. Ausserdem bot das Land Basalt, Marmor, Sandstein und Alabaster in solchem Ueberfluss, dass an eine Erschöpfung der Brüche nicht zu denken war. — Wir haben bereits oben bemerkt, dass in Aegypten grosser Mangel an Holz, vor allem an Bauholz war. An der lybischen Seite in der Nähe von Dendera (Tentyris) befinden sich einige Palmenwälder; der Boden ist aber dem Gedeihen von Bauholz ungünstig. Nächst der Palme findet man am häufigsten die Akazie; der Oelbaum ist selten. Mit Ausnahme des Palmbaumes, eignet sich keins der Hölzer zum Bauen. Die Eiche kommt nicht vor; ihr Holz ward,

wie das der Fichte, welches man gegenwärtig in Aegypten zum Bauen benutzt, aus Arabien eingeführt. Diodor erzählt, die frühesten Bewohner des Landes hätten ihre Hütten aus Rohrwerk, mit Schlamm beworfen, gebaut; aber er beschränkt diese Bauweise auf die, von den Städten weit entlegenen Landestheile, und wirklich lässt sich auch aus den aufgefundenen Ueberresten schliessen, dass man in den Städten mit Ziegeln gebaut habe. — Luftziegel wurden sogar zu grossen Bauten angewendet; aber es ist wahrscheinlich, dass diese ursprünglich mit Stein oder Granit bekleidet waren. Die von Pococke beschriebenen Pyramiden, *Ktube el Meschisch* genannt, sind aus Ziegeln, von denen einige 13½ Zoll lang, 6½ Zoll breit und 4 Zoll dick, andere 15 Zoll lang, 7 Zoll breit und 4½ Zoll dick sind. Sie sind nicht durch Cement verbunden. In andern Fällen aber findet man einen bituminösen Cement, oder einen Mörtel aus Kalk oder Gyps und Sand als Bindemittel angewendet. Letzterer scheint besonders dauerhaft zu sein. — Im Brechen und Bearbeiten der Steine bis zur feinsten Politur erreichten die Aegypter den Höhepunkt der Vollkommenheit. In der Construction verliessen sie sich nicht auf die Anwendung von Klammern, sondern mehr auf die genaue Ineinanderfügung der Steine, die Vermeidung aller zu frei tragenden Decken, und die genaue Balancirung der Ausladungen. Von ihrem Geschick in der Mechanik wird sich der Leser am besten einen Begriff machen können, wenn wir ihn auf Wilkinson's *Manners and Customs of the Ancient Egyptians* (Th. III. S. 328) verweisen, wo nach einem Bildwerk in der Grotte von el Berschli ein Koloss von 172 Mann auf einer Schleife fortbewegt wird, ohne dass eine der mechanischen Kräfte dabei benutzt zu sein scheint. „Die Obeliken,“ sagt Wilkinson, „die aus den Steinbrüchen von Syene nach Theben oder Heliopolis geschafft wurden, sind 70 — 93 Fuss hoch. Sie sind stets aus dem Ganzen, und den grössten in Aegypten, den im grossen Tempel von Karnak, schätze ich zu 297 Tonnen (à 20 Ctr.) im Gewicht. Er hatte einen Weg von 138 (engl.) Meilen zurückzulegen, um vom Steinbruch nach dem Ort seiner Aufstellung gebracht zu werden; die in Heliopolis befindlichen mussten sogar 800 Meilen weit geschafft werden.“ Zwei Kolosse (einer derselben ist die tönende Memnonsäule), jeder aus einem einzigen 47 Fuss hohen Block von 11,500 Cubikfuss, sind aus einem Stein, der sich nur in der Entfernung von einigen Tagereisen von dem Ort findet; und bei dem Memnonium ist eine kolossale Bildsäule, welche, als sie noch ganz war, 887 Tons wog. Zu dem Aufrichten der Obeliken ist jedoch eine weit grössere Geschicklichkeit in der Mechanik erforderlich, als zu dem Fortschaffen von so ungeheuren Massen; aber alle vorhandenen Bildwerke haben uns noch keinen Aufschluss über die dabei angewendeten Mittel gegeben. Wir können kaum glauben, dass sie bei der Handhabung solcher Lasten keinen Gebrauch von mechanischen Kräften gemacht

hätten, obgleich, wie oben bemerkt, noch keine Bildwerke entdeckt worden sind, um diese Vermuthung zu unterstützen. — Aus der Construction der Pyramiden sieht man deutlich, dass sie beim Bau ihre eigenen Gerüste waren. Die ältesten in Aegypten sind die von Gizeh, nördlich von Memphis, von denen wir hier eine Ansicht und von der grössten derselben, der des

Cheops, einen Durchschnitt geben. Wilkinson vermuthet, dass sie von Suphis und dessen Bruder Dschusuphis 2120 v. Chr., also fast 400 Jahre vor Joseph's Zeiten erbaut wurden; derselbe Autor giebt aber zu, dass vor der Regierung von Osirtesen, 1740 v. Chr., die Daten nicht mit Gewissheit festzustellen sind. Diese Bauwerke, bekannter unter dem Namen der Pyramiden des Cheops, Cephrenes und Mycerinus, zeichnen sich durch ihre Grösse und die demgemäss darauf verwendete Arbeit aus, aber als Werke der Kunst sind sie nur als Glieder in der Kette ihrer Geschichte merkwürdig. Sie sind aus dem Stein der

benachbarten Berge und in Stufen gebaut, deren die grösste 208 hat, von 2½ bis 4 franz. Fuss Höhe, nach der Spitze zu an Höhe abnehmend. Ihre Breite verkleinert sich in demselben Verhältniss, so dass eine von der Basis nach der Spitze gezogene Linie den Rand jeder Stufe berührt. In der Angabe der Masse weichen die verschie-



denen Autoren so sehr von einander ab, dass wir hier sämtliche Messungen der Pyramide des Cheops beifügen:

	Länge der Basis.	Zahl der Stufen.	Höhe.
Herodot	600 griech. Fuss	—	852 engl. Fuss.
Strabo	600 „ „	—	666 „ „
Diodor	700 „ „	—	639 „ „
Sandys	300 Schritt	—	— „ „
Belonius	324 „ „	—	— „ „
Greaves	693 engl. Fuss	207	499 „ „
Le Bruyn	750 „ „	—	656 „ „
Prosper Alpinus	799 „ „	—	666 „ „
Thevenot	727 „ „	208	554 „ „
Niebuhr	757 „ „	—	469 „ „
Chazelles	751 „ „	—	498 „ „
Maillet	—	208	—
Pococke	—	212	—
Belon	—	250	—
Französische Ingenieure	—	—	477 „ „

Den Gipfel bildet eine Fläche von 32 Fuss im Quadrat, aus neun Steinblöcken bestehend, deren jeder ungefähr eine Ton (20 Centner) schwer ist, obgleich sie darin andern des Gebäudes nachstehen. Denn andere sind 5—30 Fuss lang und 3—4 Fuss hoch. Von dieser Plattform erblickte Dr. Clarke gegen Süden die Pyramiden von Saccara, und gegen Osten die kleinern mehr in der Nähe des Niles. Er bemerkte ausserdem Spuren von Ruinen in dem ganzen Raume zwischen den Pyramiden von Gizeh und denen von Saccara, als ob das Ganze eine grosse Stadt gebildet hätte. Der Stein der Plattform ist ein weicher Kalkstein. An der Aussenseite der Pyramide ist gewöhnlicher Mörtel als Bindemittel angewandt, von dem jedoch bei den vollkommnern Theilen des Mauerwerks keine Spur zu finden ist. Die Seiten der Pyramiden sind nach den 4 Himmelsgegenden gerichtet. Der Eingang



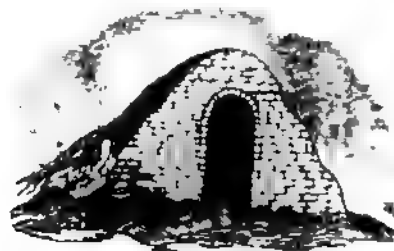
ist an der Nordseite und der nach der mittelsten Kammer führende Gang erst ab- u. dann aufsteigend (s. Durchschnitt). Der der Pyramide des Cephrenes wird von Belzoni so beschrieben: Der erste Gang ist von Granitblöcken gebaut, die übrigen durch den Sandsteinfelsen gehauen, der sich über die Grundlinie der Pyramide erhebt. Dieser Gang ist 104 F. lang, 4 F. hoch und 3½ F. breit, und senkt sich in einem Winkel von 26 Grad. An dem Ende desselben ist ein Fallgatter,

jenseits dessen der Gang horizontal und in derselben Höhe 22 Fuss weit fortgeht, wo er sich dann nochmals senkt, zu einigen tiefen Gängen führend. Von hier steigt er wieder in einer Gallerie von 84 Fuss Länge, 6 Fuss Höhe und 3½ Fuss Breite nach der Mitte der Pyramide, wo er in einer Kammer endet, welche ebenfalls in den Felsen gebauen ist. Die Kammer ist 46 Fuss lang, 16 Fuss breit und 23½ Fuss hoch und enthält einen granitnen Sarkophag, 8 Fuss lang, 3½ Fuss breit und inwendig 2½ Fuss tief. Kehrt man aus der Kammer nach dem Boden der Gallerie zurück, so findet man abermals einen Gang, der sich in einer Länge von 48½ Fuss in einem Winkel von 26 Grad senkt, dann 55 Fuss horizontal fortläuft, und endlich in demselben Winkel nach der Basis der Pyramide emporsteigt, wo er in einer Öffnung nach Aussen endet. Ungefähr in der Mitte des horizontalen Ganges geht ein Zweig nach einer andern Kammer hinunter, welche 32 Fuss lang, 10 Fuss breit und 8½ Fuss hoch ist. Nach Denon's Messung ist die Basis der Pyramide 655 Fuss und die Höhe 398 Fuss. Die des Mycerinus ist unten 280 Fuss, und 162 Fuss. Die Pyramiden von Saccara, zwanzig an der Zahl, weichen in Gestalt, Dimension und Construction bedeutend von einander ab. Sie sind auf einem Raume von 5 engl. Meilen nördlich und südlich von dem Dorfe Saccara vertheilt. Einige sind am Gipfel abgerundet und gleichen mit Steinen bekleideten Hügeln. Eine hat Stufen, wie die des Cheops, aber nur sechs, 25 Fuss hoch und 11 Fuss breit. Eine andere, ebenfalls mit Stufen, soll so hoch wie die des Cheops sein. Die dazu benutzten Steine sind sehr verwittert, und man hält die Pyramide daher für älter als die von Gizeh. Die eine ist aus ungebrannten Ziegeln, mit Muscheln, Kies und Hacksel vermischt, gebaut und sehr verfallen. Ungefähr 300 Schritt von der zweiten Py-



ramide steht die merkwürdige Kolossalstatue der Sphinx, deren Länge von den Vorderklauen bis zum Schwanz 125 Fuss ist. Belzoni liess den Sand wegschaffen und fand einen Tempel zwischen ihren Füssen und einen zweiten in ihren Klauen. Nach Denon kann das Alter der Tempel annäherungsweise nach ihrem Umfang bestimmt werden, welcher, je neuer sie sind, zunimmt. Da es jedoch jetzt gelungen ist, die Hieroglyphen zu entziffern, so ist es auch möglich geworden, genauere Bestimmungen zu machen, und wir verweisen in dieser Hinsicht auf Wilkinson's treffliches Werk über Aegypten. Der Charakter ihrer Tempel ist stets Ein-

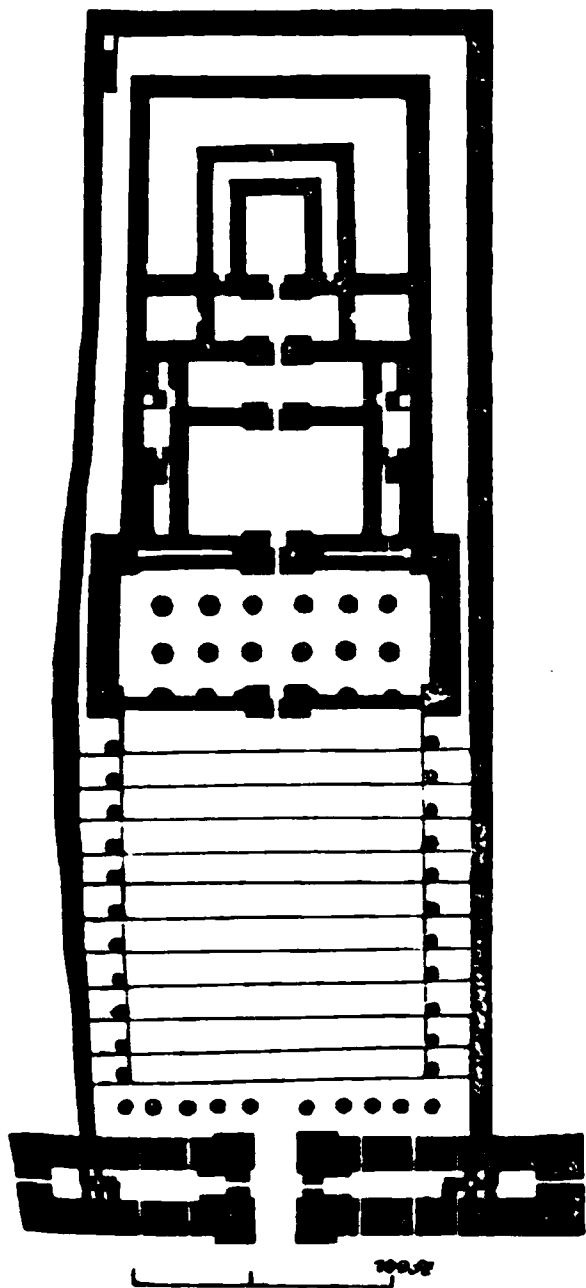
fachheit, Grösse und Festigkeit, und Alles scheint darauf berechnet zu sein, sie ewig dauernd zu machen. Die Umfassungsmauern sind zuweilen 20 Fuss dick; ja, die des Eingangsthores am Tempel von Theben sind sogar unten 53 Fuss dick und bestehen aus ungeheuren Steinblöcken. Das Mauerwerk ist nach Art des griechischen Emblectum, und jedes Ausfüllen durch weniger solides Mauerwerk oder Geröll verkleidet. Die Mauern sind Massen von Steinen, auf das Genaueste behauen und zusammengefügt und schräg abfallend, wie die Wälle neuerer Festungswerke. Die Säulen sind unumgänglich nothwendig der aus grossen Quadern bestehenden Decke, und haben daher nur eine Höhe von wenigen Durchmesser. Zuweilen sind sie aus einem Stück, wie zu Theben: Tentyris. Die Quadern der Decken sind nach Pococke gewöhnlich 14 Fuss lang und 51 Fuss breit, doch zuweilen bedeutend grösser. — Ehe wir näher auf die Form und Einrichtung der Aegyptischen Tempel eingehen, scheitelt es nothwendig, die neuerliche Entdeckung eines Bogens an einem Grabmal in Saccara, angeblich aus der Zeit Psammetich II., und eines andern in Theben an den Resten einer Pyramide aus Ziegelsteinen zu erwähnen. (S. Wilkinson, *Customs of the Ancient Egyptians*, III. 263, 321.) Der nach Saccara ist nach Wilkinson's Abbildung nichts als eine Einfassung des Felsens, und, wenn sonst die Zeichnung richtig ist, ganz unfähig, etwas zu tragen, was doch der Zweck eines Bogens ist. Den in The-



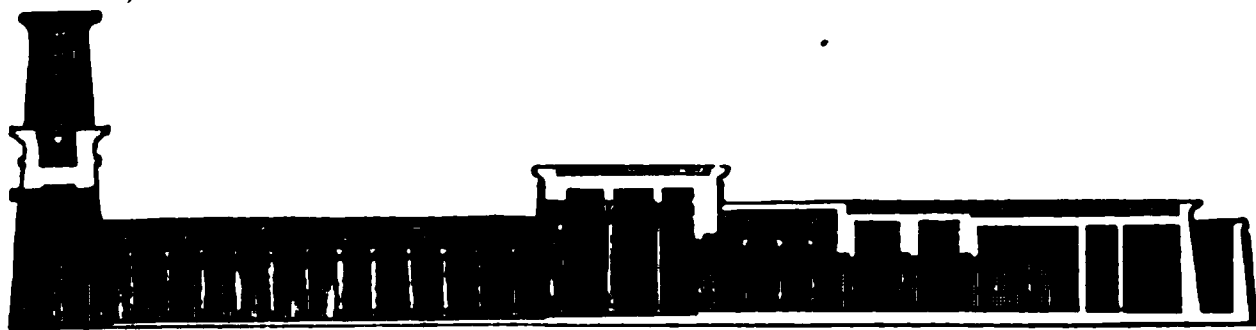
ben dagegen, den Wilkinson in die Zeit von 1500 v. Chr. setzt, können wir, mit aller Achtung vor seiner Gelehrsamkeit und seinem Urtheil, unmöglich für so alt halten. Er ist so römisch in seiner ganzen Construction, dass wir uns erlauben müssen, Herrn Wilkinson's Hypothese zu verwerfen. Wir werden übrigens in unserer Meinung noch durch die Principien bestärkt, auf welche der Aegyptische Baustyl gegründet ist, und die mit dem Gebrauch des Bogens ganz unvereinbar sind. — Die Form und

Raumeintheilung des Aegyptischen Tempels scheint durch unabänderliche Regeln festgestellt gewesen zu sein. Das Einzige, worin sie von einander abweichen, ist die Zahl ihrer Unterabtheilungen und ihre Grösse, je nachdem die Stadt, für die sie bestimmt waren, mehr oder weniger reich war. Unähnlich den Tempeln der Griechen und Römer, deren einzelne Theile durch die Anwendung einer der Säulenordnungen bestimmt wurden und deren Ganzes auf einen einzigen Blick nach einem der Theile gemessen werden konnte, waren die der Aegypter eine Zusammenstellung von Säulengängen, Höfen, Vorhöfen, bedeckten Gängen, Zimmern, eines mit dem andern verbunden und mit Mauern umgeben. Strabo, in seinem siebenzehnten Buche, sagt bei der Beschreibung dieser Tempel: „Bei dem Eingang der heiligen Stelle ist ein gepflasterter Raum bis zu 100 Fuss breit und drei- bis viermal so lang. Dies wird der Hof genannt. Der ganzen Länge nach stehen zu beiden Seiten steinerne Sphinxen, 20 und mehr Fuss von einander entfernt, eine Reihe zur Rechten, die andere zur Linken. Hinter den Sphinxen ist ein grosser Vorhof, dann ein zweiter und noch ein dritter. Die Zahl der Sphinxen und der Vorhöfe ist nicht immer dieselbe, sondern richtet sich nach der Länge und Breite des Hofes. Hinter den Vorhöfen ist der Tempel mit einer sehr grossen Eingangspforte. Die Kapelle ist klein und ohne Statue; oder, wenn eine darin ist, so ist sie nicht die einer Menschengestalt, sondern die eines Thieres. Die Pforte hat auf jeder Seite einen Flügel; diese bestehen aus zwei Mauern so hoch wie der Tempel selbst, an der Basis ein wenig mehr von einander entfernt, als der

Grund des Tempels breit ist, dann neigen sie sich gegen einander und erheben sich 50 — 60 Fuss hoch. In diese Mauern sind grosse Figuren in Stein gehauen, denen ähnlich, die man an den Bauwerken der Etrusker und alten Griechen sieht.“ Diese Beschreibung ist durchaus nicht übertrieben, wie wir sogleich durch einen Grundriss, Durchschnitt und Aufriss des berühmten Tempels zu Apollinopolis magna, zwischen Theben und dem ersten Katarakten, sehen werden, der zwar nach der Entzifferung der Hieroglyphen nicht aus den Zeiten der Pharaonen ist, aber doch besonders geeignet scheint, dem Leser fast alles zum Verständniss dieser Sache Nöthige zu zeigen. Ueberdies wird ein Riss so viel deutlicher sein als Worte, dass wir später blos noch einiges Detail nachzuholen für nöthig finden werden. — Das Gebäude, in der Nähe von Edfu, ungefähr 20 engl. Meilen südlich von Theben, ist eines der grössten in Aegypten, und verhältnissmässig wohl erhalten. Es ist ein rechtwinkliges Oblongum, 450 Fuss lang, 140 F. breit. In der Mitte einer der schmalen Seiten ist der Eingang, aus zwei Gebäuden bestehend, jedes 100 F. lang und 32 F. breit, beide in Pyramidenform und nebeneinanderstehend, aber durch einen 20 Fuss breiten Gang, geschlossen an jedem Ende mit einem Thorweg, getrennt. Dieser Gang führt in einen länglich-viereckigen Raum von 140 Fuss Länge und 120 Fuss Breite, mit 12 Säulen an jeder Längen- und 8 an der Eingangsseite, die alle einige Fuss von der Mauer entfernt stehen, und, mit einem flachen Dach bedeckt, einen Säulengang an 3 Seiten des Raumes bilden. Eine Ansicht eines Theiles desselben giebt die folgende Abbildung. An dem Ende des Vierecks (das sich in Stufen erhebt), dem Eingang gegenüber, befindet sich ein



Säulengang von der Breite des Vorhofes und 45 Fuss in der Tiefe. Er hat 3 Säulenreihen je zu sechs Säulen, ist mit einem flachen Dache bedeckt, und auf drei Seiten



von Mauern umgeben. Die vierte, dem Eingang gegenüberliegende, ist offen. Sie ist jedoch abgeschlossen durch eine Art von Pedestalen, die halb in die Säulen eingesetzt sind, und in der mittelsten Säulenstellung wird eine Pforte durch Pfeiler gebildet, über die ein Sturz mit einem Karnies gelegt ist. Von hier tritt man in einen



innern Vorhof mit drei Reihen von je 4 Säulen, kleiner als die vorhin beschriebenen, aber auf dieselbe Weise vertheilt. Hinter diesem sind in Cousin's Plan noch mehrere Zimmer mit Treppen und Gängen, von denen das kleinere mittelste wahrscheinlich die Zelle ist. Wir geben hier den Längendurchschnitt und den Aufriss. Wir können hier hinzufügen, dass nur wenig Unterschied zwischen den frühern und spätern Denkmalen des ägyptischen Baustyls stattfindet, so dass, obgleich, wie wir oben andeuteten, dieses aus einer spätern Zeit ist, es doch eine ziemlich genaue Ansicht von allen Tempelbauten geben wird. Die Ansicht des ganzen Tempels u. eine Ansicht des Innern (S. 112) geben hier die beigegebenen Bilder. Der Plan des ägyptischen Tempels ist stets





den allgemeinen Umrissen oder den Details. Wenn man die Haupttheile des Aufrisses betrachtet, so fällt uns zuerst die Säule in die Augen, die wir jetzt ohne die Base und das



Kapital in das Auge fassen wollen. Wenn es möglich wäre, ein auf ihre Erfindung und spätere Vervollkommenung gegründetes System aufzustellen, so wäre es leicht, sie, hauptsächlich nach ihren Verzierungen, in bestimmte Classen zu bringen; aber nach der allgemeinen Form kann man nur zwei Arten der ägyptischen Säule annehmen, die runde und die viereckige. Von den ersten giebt es zweierlei. Einige sind ganz glatt, aber mit Hieroglyphen verziert. Andere sind mit Relfen umgeben, so dass sie wie ein in verschiedenen Zwischenräumen zusammengebundenes Ruthenbündel aussehen. Die runden und glatten Säulen unterscheiden sich nur dadurch, dass sie Hieroglyphen haben oder nicht. Von der zweiten Art giebt es viele Abarten, von denen wir hier drei geben. Die Relfe sind gewöhnlich in drei Abtheilungen angebracht, je zu 4 oder 5 Relfen, doch scheint man hierin keinem bestimmten Gesetz zu folgen. Diese Art Säulen ist jedenfalls sehr merkwürdig, und scheint auf die Nachahmung von Baumstämmen zusammengebunden, um eine starke Stütze zu bilden, gegründet zu sein. Es ist kaum möglich, dass sie ihren Ursprung in einer blossen Laune haben sollten. Viereckige Säulen findet man sehr häufig. Einige viereckige, unmittelbar aus dem Felsen gehauen, findet man in den Grotten von Theben, und ähnliche am Eingang in die Cella eines Tempels in derselben Stadt. Sechseckige beschreibt Norden, und Pococke erwähnt eine dreieckige. Des Vorkommens von cancellirten Säulen können wir uns nicht entsinnen, ausgenommen an den Gräbern von Beni-Hassan, worauf wir nochmals bei dem Artikel „Griechische Architectur“ zurückkommen werden. Der Charakter der Säulen im Allgemeinen ist Kürze und Dicke. Ihr Durchmesser schwankt zwischen 3 und 11 Fuss; das letztere Mass war das grösste, welches Pococke fand, wie die grösste 40 Fuss hoch war. Einige solche mass er in Karnak und Luxor, doch ist die Messung nur annäherungsweise, da ein Theil der Säulen in der Erde verborgen war. — Eigentliche Pilaster kommen in der ägyptischen Architectur nicht vor. Die Basis der Säule, wenn überhaupt eine vorhanden ist, ist von ausserordentlich einfacher Form. Auf den Kupfern zu Denon's Werk findet man eine in Form einer verkehrt ansteigenden Welle. Sie gehört zu einer Säule aus den Tempeln von Tenyris. — In ihren Kapitälern zeigen die Aegypter eine grosse Verschiedenheit der Form. Man kann sie jedoch auf drei Hauptarten zurückführen — die viereckige, die vasenförmige und die ausgebauchte. Die erste ist nichts als ein einfacher Abakus,

einfach, symmetrisch und rechtwinklig. Sein glänzendster Schmuck ist die grosse Menge der Säulen, die mit einer Verschwendung angewendet sind, der kein anderes Volk gleichkommt. Ihr Ueberfluss ist jedoch von der Nothwendigkeit, Steinblöcke zur Bedeckung der Räume anzuwenden, hervorgerufen. Die grösste Unregelmässigkeit des Planes findet sich bei dem Tempel auf der Insel Philä, offenbar von der Unregelmässigkeit des Bodens verursacht. Die Zwischenräume zwischen den Säulen sind sehr klein, selten mehr als ein oder ein und einhalb Säulendurchmesser. Wir kennen kein Beispiel eines Peripteraltempels, gleich den griechischen, wo nämlich die Cella von Säulen umgeben ist. In dem Aufriiss des ägyptischen Tempels zeigt sich der Charakter dieses Baustyls deutlicher. Aber sie sind eintönig. Die Wiederholung derselben Formen wird fast ermüdend. Die Pyramidenform herrscht überall vor, sei es bei den Mauern, den Thüren,



auf die Spitze des Säulenschafts gestellt, und durch kein Zwischenglied vermittelt. Dieser Abakus ist jedoch zuweilen hoch genug, um einem Kopf als Ornament Raum zu geben, wie der hier abgebildete. Nirgends zeigt es sich, dass bei den Aegyptern, wie bei den Griechen, Säulen von verschiedenen Verhältnissen und Formen auch verschiedene Kapitälle hatten. Der Gedanke, der Architectur durch die Auswahl verschiedenartiger, und nach dem Charakter der Ordnung mehr oder weniger complicirter Formen Ausdruck zu geben, war den Aegyptern fremd. Eine solche Sprache der Architectur kannte das Volk nicht. Das vasenformige Kapitäl kommt in verschiedenen Abänderungen vor; zuweilen ist es ganz glatt; in andern Fällen auf verschiedene Weise decorirt, wie



die hier abgebildeten. Allem Anschein nach hat es die erste Andeutung zum Krater des korinthischen Kapitäls gegeben. Auch die dritte, die ausgebauchte Form findet man in vielen Abänderungen; aber wenn seine Form nicht von einer Baumknospe herge-

nommen ist, so wissen wir kaum, wo wir sein Urbild suchen sollen. Auch von ihm sind zwei Beispiele beigezeichnet. — Das Gebälk, denn so (trotz seiner Unähnlichkeit mit dem eben sogenannten Theile in der griechischen Architectur) müssen wir doch



wohl die massive Krönung der Mauern und Säulen bei den Aegyptern nennen, hat sehr wenig Unterabtheilungen. Der obere Theil, den wir Karnies nennen wollen, ist stark ausgeladen und besteht aus einem grossen concaven Glied, zuweilen ganz mit einem Ornament, nebeneinandergelegten Rohrstäben bedeckt; bei andern sind diese blos in Bündeln zu 3 oder 6 Stäben

geordnet, und die freien Räume dazwischen mit beschwingten Weltkugeln ausgefüllt, wie an dem Portikus des Tempels von Tentyris. Sculpturen von Thieren, beschwingten Globen, und Skarabäen sind



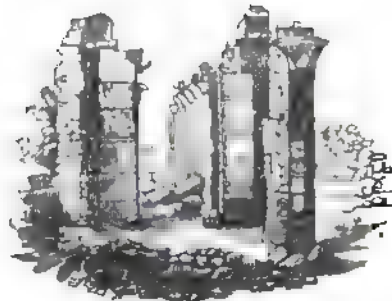
fast beständig die Ornamente des ägyptischen Architravs. Von der beschwingten Weltkugel, gewöhnlich in der Mitte des Gesimses oder des concaven Karnieses

zwischen, geben wir hier eine Darstellung. — Die Thore und Portale befanden sich entweder in solidem Mauerwerk, wie zu Karnak und Luxor, oder zwischen Säulen



mit einem einfachen Rohrstabornament, bedeckt von einer grossen Schattenkehle (*Cavef*). Sie waren mit vielen Hieroglyphen bedeckt, und vor ihnen standen zuweilen ein Paar Obeliskten. Zu beiden Seiten führten Treppen von sehr einfacher Construction auf die Plattform ihres Gipfels. Es ist jetzt schwer zu errathen, warum eine so ausserordentliche Arbeit auf diese ungeheuren Stenmassen verwendet wurde. Es muss etwas Anderes zu Grunde gelegen haben, als das Streben nach blosser malerischer Effect. Wenn der Leser die früher mitgetheilte Abbild. S. 111 betrachtet, wird er gewiss mit uns über die auf einen scheinbar so unwichtigen Theil verwendete ungeheure Mühe staunen. Die Massen

der Thore sind stets pyramidalisch, und haben eine grosse Aehnlichkeit mit denen unserer jetzigen Festungen. Zuweilen sind sie ausserordentlich einfach, und nicht so hoch, wie die sie flankirenden Gebäude. Ihre Stärke ist ungeheuer, zuweilen bis zu 30 Fuss. — Fenster wurden selten angewendet. Wo sie vorkommen, sind es lange, schmale Parallelogramme, selten verziert, aber nach Innen sich verengend. Die Räume sind ganz ohne Fenster. — Früher schon haben wir die Pyramiden erwähnt, und fügen hier noch hinzu, dass, was auch ihr Zweck gewesen sein mag,



Masse und der Schönheit des zu ihnen verwandten Materials merkwürdig. Zuerst sind die Kolossalstatuen zu erwähnen, die selten, oder nie anders als sitzend vorkommen.



Die hier abgebildeten sind von dem Memnonium. Sie stehen gewöhnlich frei und auf einfachen Pedestalen. Die Anwendung von Karyatiden (obgleich diese Benennung auf die ägyptische Architectur nicht eigentlich anwendbar ist) scheint nach den vorhandenen Ueberresten nicht sehr häufig gewesen zu sein. An dem Grabmal des Osymandias war nach Diodor ein Peristyl, 400 Fuss in Quadrat, gestützt von 16 Fuss hohen Thieren, jedes aus einem Stein gehauen. Derselbe Autor erzählt von Psammetich: „Nachdem er das ganze Reich erobert hatte, baute er ein Propyläum an der Ostseite des Tempels von Memphis, den er mit einer Mauer umgab; und in diesem Propyläum setzte er anstatt der Säulen Kolossalstatuen von 12 Fuss Höhe.“ Reihen von Sphinxen wurden zur Verzierung der Tempelhöfe gebraucht, und Thieren giebt uns davon ein prächtiges Beispiel. Sie stehen auf Pilastern, mit dem Kopfe gegeneinander gekehrt und ungefähr 10 Fuss von einander entfernt. Auch Löwen kommen vor. Die Form der Obelisken ist zu bekannt, um hier eine Beschreibung nöthig zu machen. Man hat sie für der Sonne geheiligte Säulen gehalten. Dass sie weder Sonnenwaiser waren, noch überhaupt astronomische Zwecke hatten, wird aus dem Ort ihrer Aufrichtung klar genug. — Unter den an den Bauten angebrachten Ornamenten sind die Hieroglyphen und Basreliefs die häufigsten. Der Zweck der Anwendung der ersteren an den Mauern war ursprünglich der, Wichtiges aufzuzeichnen, aber ihre Wirkung ist eine ornamentale. Die Sculpturen der Wände sind gewöhnlich von sehr nachem Relief, und ohne alle Proportion und, wenn sie in Gruppen sind, ohne allen Ausdruck. Auch die Malerei wird häufig zur Verzierung angewendet. Die Grotten von Theben und andere unterirdische Gemächer sind reich an Gemälden, die nicht nur in Hieroglyphen, sondern auch in andern Darstellungen bestehen. Doch der Geschmack derselben in Zeichnung, Colorit und Anordnung ist nicht besser als der der Sculpturen. Ein Beispiel bietet die beistehende Abbild. Doch bei beiden bringt die Genauigkeit der Arbeit, und die gleichförmige Einfachheit der Linien und Verhältnisse einen gewissen Effect hervor, der nicht ganz unangenehm ist. — Die Lotusblume scheint sehr oft den ägyptischen Ornamenten als Typus gedient zu haben. Auch das Palmblatt wurde häufig nachgeahmt und findet sich fast immer an den Säulenkapitälern, wo seine Anwendung mit einer von Plutarch (*Sympos. lib. VI. cap. 4*) erwähnten Volkssage, dass der Palmbaum sich unter jeder ihm aufgelegten Last, selbst in



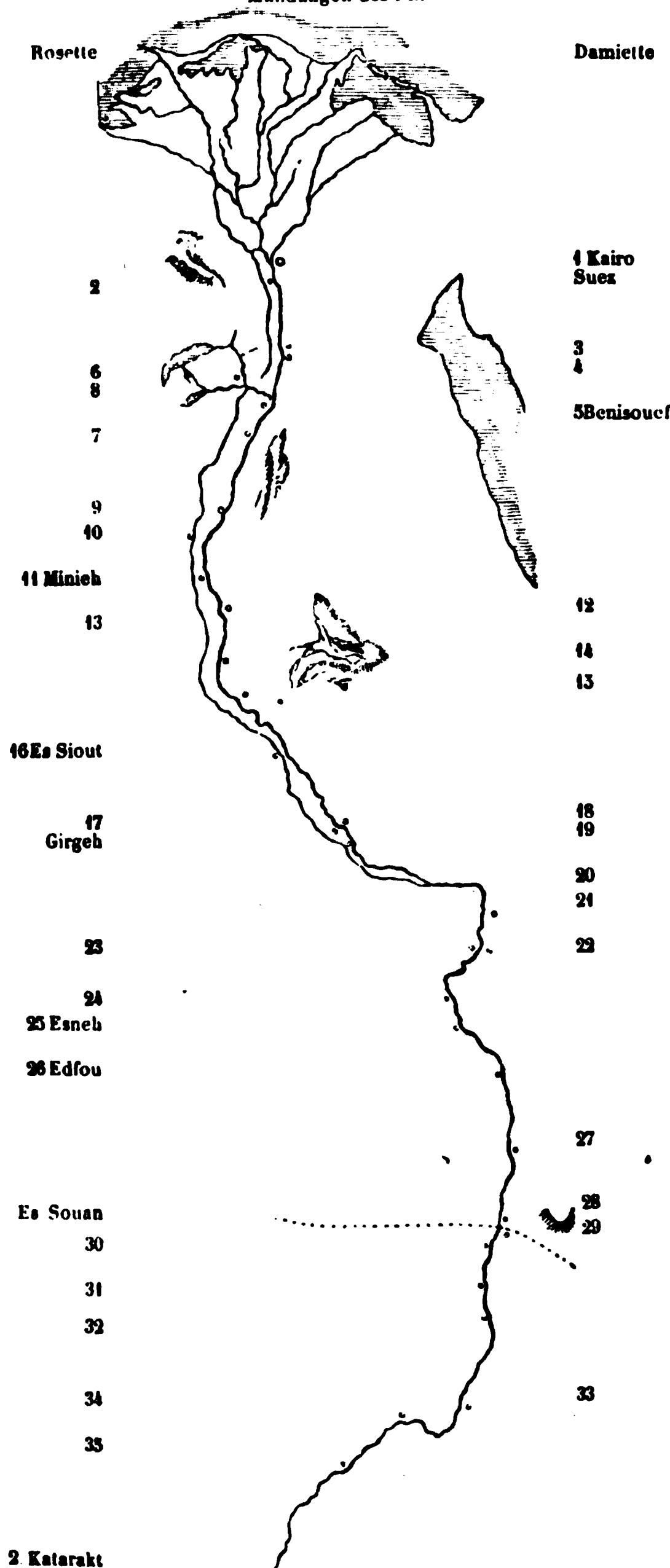
Verbältniss des ausgeübten Druckes erhebe, zusammenzuhängen scheint. Aulus Gellius erwähnt dieselbe Sage (*lib. III. cap. 6*). Auch das Nilrohr mit seinen Kolben

kommt zuweilen in den Ornamenten vor; Rohrbündel scheinen sogar, wie schon oben erwähnt, den Typus zu einer Säulenart gegeben zu haben. Auf den Gebälken und andern Flächen sind auch zuweilen Thiere zu Verzierung benutzt, darunter auch Fische, wie auf einem Fries in Assuan, und, wie schon früher bemerkt wurde, findet man wenige Gebäude von Wichtigkeit, wo nicht die beschwingte Kugel als Ornament angebracht wäre. — Wir wollen mit einigen Bemerkungen über das Schönheitsprincip, den Styl und den Charakter der ägyptischen Architectur schliessen. Wenn ihr Urbild von den frühesten Höhlenwohnungen eines Volkes hergenommen war, deren Sitten weder eine Veränderung noch Verbesserung zulassen, so dürfen wir uns nicht über die in allen ihren Werken herrschende Einförmigkeit wundern. Diese war die nothwendige Folge der mangelnden Abwechslung der Profile durch ausladende und einlaufende Theile, der Nichtanwendung des Bogens und des geneigten Daches und des Festhaltens an den einmal angenommenen Formen, ohne sich die leisen Abweichungen zu erlauben, welche einem Bauwerk erst Charakter geben. Lügen kann man nicht, dass in den Künsten, welche die Natur zu ihrem Modell nehmen, die Aegypter nicht die Vortrefflichkeit in getreuer Nachahmung suchten. Nun ist aber die Architectur so eng mit den übrigen Künsten verbunden, dass die Principien, welche die letzteren leiteten, auch auf die erstere vorherrschenden Einfluss haben mussten. Es war unmöglich, dass die ideale Nachahmung der Natur, welche fast die Grundbedingung der Architectur ist, auf die genauesten Beobachtungen der Einwirkung verschiedener Gegenstände auf unsere Sinne beruht, zahllose und fortlaufende Versuche erfordert, und daher die geistige Unabhängigkeit des Künstlers verlangt, in einem Lande sich entwickeln konnte, in dem die einengenden Vorschriften der Religion und Sitte sich zu Herrscherinnen der Kunst aufwarfen. So musste sich die ägyptische Architectur auf eine blinde Nachahmung der frühern Höhlenwohnungen beschränken, und wurde dadurch unfähig der Abwechslung und der Erfindung. Noch ein anderer Fehler ging aus dieser Einförmigkeit hervor — das Bestreben, sie durch Ueberladung der Bauwerke mit Hieroglyphen zu unterbrechen. Die übrigen Ornamente erscheinen in Ursprung und Anwendung als Schöpfungen der Willkür, weder geregelt durch Principien der Nothwendigkeit oder Anwendbarkeit, noch andern Gesetzen als denen des Zufalls unterworfen. Allerdings führten die Formen der ägyptischen Architectur, auf den Steinbau und nicht, wie bei der griechischen, auf den Holzbau gegründet, nicht nothwendig zum Gebrauche der Ornamente. Nichts scheint durch Typen aus der Natur festgesetzt und wir können von diesem Vorwurf nur einige Säulenschäfte ausnehmen. — Ein zweiter Fehler der ägyptischen Architectur ist der grosse Mangel an Verhältniss zwischen den verschiedenen Theilen zu einander und zu ihrem Ganzen. Bei allen organisirten Wesen entsprechen sich die Theile so, dass man aus einem einzelnen die Verhältnisse des Ganzen erkennen kann. Die Natur hat sie so gebildet, um von einander abhängig zu sein und sich gegenseitig zu unterstützen. Je mehr die Kunst dem gleichen Gesetz folgen kann, desto schöner und vollkommener werden ihre Schöpfungen sein. In den Werken der Aegypter ist die Festigkeit und Stärke bis zum Uebermass gediehen; überall erscheinen die Mittel zu gross für ihren Zweck. Dies lässt uns eine andere Ursache der Einförmigkeit entdecken. Das Baumaterial, welches ihnen ihr Land bot, gab zugleich ihren Bestrebungen und Conceptionen ein bestimmtes Mass, und ihre Erfindungskraft wurde durch eine sehr kleine Anzahl von Combinationen erschöpft. Ihre Denkmale sind zweifellos bewundernswerth durch ihre Grösse und Festigkeit; aber das Uebermass der letztern wird zur Schwerfälligkeit; dann verschwindet die Kunst, und Charakter wird zu Carrikatur. Man glaube nicht, dass wir hilflos gegen die erhabene, oft selbst malerische Wirkung der ägyptischen Baukunst seien, weil wir sie auf diese Weise analysiren. Sie kann nie wieder in Anwendung kommen, und unsere obigen Bemerkungen beziehen sich auf ihr Verhältniss zur griechischen Kunst, welche Mannigfaltigkeit der Formen so wohl verträgt und so classisch ist, dass sie schwerlich aus einem Lande der civilisirten Welt verdrängt werden wird. — Obgleich die Privatgebäude der Aegypter durchaus nicht mit ihren öffentlichen zu vergleichen waren, fehlte es ihnen doch nicht an Pracht. Beispiele von denselben, von Reliefs genommen, giebt Wilkinson's Werk. In den Städten wichen sie natürlich in Grösse und Plan von einander ab. Die Strassen waren eng und regelmässig, und die in Städten des Orients sonst häufige Untermengung von grossen Häusern und niedrigen Hütten scheint vermieden worden zu sein. In Theben waren nach Diodor die Häuser zuweilen 4 — 5 Stockwerke hoch. Kleinere Häuser waren gewöhnlich mit einander verbunden und selten höher als 2 Stock. Ihr Plan war sehr regelmässig, indem die Zimmer gewöhnlich 3 Seiten eines, durch eine Mauer von der Strasse getrennten Hofes umgaben oder auch zu beiden Seiten eines Ganges, der von einem öffentlichen Vorhofe ausging, angeordnet waren. Zuweilen diente auch der Hof mehre-

ren Häusern gemeinschaftlich. Grosse Häuser standen frei, und hatten oft mehrere Eingänge auf den verschiedenen Fronten mit Thoren, welche denen der Tempel in

MITTELLÄNDISCHES MEER.

Mündungen des Nil.



der Form sehr ähnlich waren. Die Höhe der Thore betrug 12 — 15 F., und sie hatten zu beiden Seiten noch eine kleinere Pforte. Sie führten in einen offenen Hof mit einem Empfangszimmer, durch Säulen gestützt, deren unterer Theil durch eingezogene Wände geschlossen war. An der dem Hofe entgegengesetzten Seite war eine andere Thür, durch die man aus dem Innern des Hauses in das Empfangszimmer trat. Drei Thüren führten aus diesem Hof in einen zweiten grössern, der mit Bäumen bepflanzt, rechts und links mit dem Innern des Hauses verbunden und mit einer Hinterthür versehen war. Die Anordnung des Innern war auf jeder Seite des Hofes dieselbe: sechs oder mehr Kammern, deren Thüren einander gegenüber waren, öffneten sich auf einen von Säulen gestützten Corridor. Die Area wurde von einer doppelten Reihe Bäume beschattet. Ein Wohnzimmer befand sich am Ende einer dieser Areas, gegenüber der in den grossen Hof führenden Thür; darüber befanden sich die Zimmer des zweiten Stocks. An jeder Seite des Wohnzimmers ging eine Thür auf die Strasse. Natürlich waren manche Häuser auch anders eingetheilt, wie Wilkinson's Pläne zeigen; aber das Ebengesagte giebt eine hinreichende Idee von ihrer allgemeinen Anordnung. Die Dächer der Häuser waren flach, zur Ruhe wie zur Bewegung dienend. Die Wände und Decken waren reich mit Malereien verziert, und die letztern in Felder mit passenden Einfassungen getheilt. Einige ihrer Villen waren sehr gross und mit geräumigen Gärten versehen, bewässert von Canälen, die mit dem Nil in Verbindung standen.— Wir schliessen diesen Artikel mit einem Verzeichniss der vorzüglichsten Baureste des alten Aegyptens, deren Lage aus der beigedruckten Karte zu ersehen ist, die wir Wilkinson's Werk entnehmen. Zu Heliopolis (jetzt Ma-

tariéh), No. 1, ein wenig nördlich von Kairo, der Obelisk des Osirtasen I. und Trümmer von Mauern und Häusern. Südwestlich von Kairo die Pyramiden von Gizeh (No. 2),

Saccara, und Daschar. Zu Mitrahent (3) ein Koloss Rhamses II.; die Trümmerhügel von Memphis, Fragmente von Statuen und Häusernruinen. Gegen 38 Meilen oberhalb Kairo an der Ostseite des Nils (4) die Trümmer von Aphroditopolis; auf dem andern Ufer eine unächte Pyramide. Drei Meilen weiter, auf dem östlichen Ufer, die Mauertrümmer eines alten Dorfes El Hibee (5) mit einigen Hieroglyphen. Zu Benisouef führt der Weg nach dem Fayum; eine Backsteinpyramide findet sich bei Jhahana (6); eine andere bei El Hawara, so wie Spuren des Labyrinths. Ein Obelisk bei Biggig (7); Ruinen am See Möris und bei Kasr Kerun (8). Von Abu Dschiradscheh (9) auf dem westlichen Ufer führt ein Weg nach Oxyrintschery (Bahnasa) (10) mit Trümmerhügeln, aber keine Ruinen. Bei Gabel e' Tayr ein Felsentempel. 8 Meilen unterhalb Minieh (11) liegt Acoria auf dem östl. Ufer, wo sich eine griechische Inschrift aus den Zeiten der Ptolemäer, Felsengräber mit Inschriften, Hieroglyphentafeln u. s. w. befinden. Auf dem östlichen Ufer, 7 Meilen oberhalb Minieh, Kom Amar mit Ruinen einer alten Stadt und einigen Höhlen. 9 Meilen weiter stromaufwärts sind die Grotten von Benihassan (12); und 11 Meilen weiter ein Felsentempel des Bubastis. Antioch (Schech Abade), auf dem westlichen Ufer, wenige Spuren der Stadt, ein Theater, Hauptstrassen, Bäder etc. Ausserhalb der Stadt der Hippodrom. Bei El Bersche eine Höhle, darin ein Koloss auf einer Schleife. Hermopolis, auf der Westseite (Oschmunayn) (13), keine Trümmer. Bei Gebel Tuna Mumiengräber, eine Tafel mit Hieroglyphen, und Statuen in Hautrelief. Bei Schech Said (14) verlassen die Berge den Fluss; dort liegt das Dorf Tel el Amarna, und nordwärts desselben die Reste einer kleinen Stadt, die Wilkinson für das Alabastron hält. Ostwärts sind Höhlen mit Sculpturen; auf der Spitze des Berges ein alter Alabasterbruch. Bei El Hardschib (15) die Ruinen einer alten Stadt. Bei E' Sjut (16) (das alte Lycopolis) Höhlen. Bei Gau (Antaeopolis) dicht am Flusse wenige Trümmer eines Tempels. Bei Schech Heredi kleine Grotten; und am Fuss eines Berges eine römische Bildsäule aus einem Felsblock. Westlich von Girgeh (17)

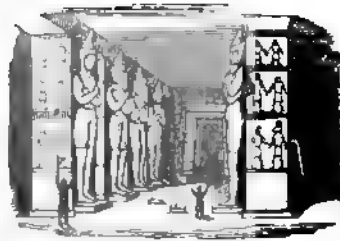
ist das alte Athribis, mit einer griechischen Inschrift an den Trümmern des Tempels, und Höhlen in den Bergen. Auf dem östlichen Ufer des Flusses E'Chimim (18) (Parcopolis) eine griechische Inschrift am Tempel des Pan, und Reste einiger anderer Steingebäude. Mensch (19) (Ptolemäus Herakleus), auf dem westlichen Ufer, von wo 3 Reittstunden nach Abydos (jetzt Arabat el Matfun), mit zwei

Tempeln und vielen Gräbern. Nau (Diospolis parva) wenige Trümmer aus den Zeiten der Ptolemäer. Dendera (20), das alte Tentyris, hat zwei Tempel, Inschriften, den Thierkreis etc. Bei Kopt (Koptos) Ruinen einer alten Stadt und eines Tempels; und bei dem Dorfe El Kala, nördlich, ein kleiner römisch-ägyptischer Tempel. Bei Kus oder Apollinopolis parva (21) keine Ruinen. Bei Theben (22) (Diospolis magna) auf dem östlichen Ufer Karnak und Luxor; auf dem westlichen Gräber der Könige und andere Gräber, verschiedene Tempel, Kolosse etc. Bei Erment (23) (Hermopolis), auf dem westlichen Ufer, ein Tempel und eine Kirche aus der frühesten christlichen Zeit. Bei Tofnis und Asfun (24) Trümmerhügel alter Städte, aber keine Ruinen. Esneh, das alte Latopolis (25), mit einem schönen Portikus, Thierkreis und Kai. 16 engl. Meilen davon entfernt eine kleine Pyramide. Auf dem östl. Ufer El Kab (Elletbyas) mit Ruinen einer sehr alten Stadt; die Tempel vor Kurzem zerstört; Grotten in den Bergen; und nicht weit davon thalaufwärts der



kleine Tempel. Edfu (26) (Apollinopolis magna) hat zwei Tempel; und 11 (engl.) Meilen stromaufwärts die Reste einer alten Stadt. Bei Komombo (27) (Ombos) zwei Tempel und ein altes steinernes Thor in einer ruhgemauerten Ziegelmauer an der Ostseite der

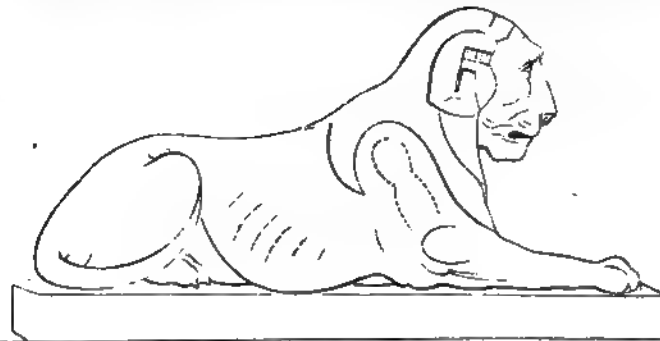
Umfassungsmauer der Tempel. Bei E' Suan (28) (Syene) Ruinen eines kleinen römischen Tempels, einige Säulen, Granitbrüche und in einem derselben ein zerbrochener Obelisk. Auf der Insel Elephanta, gegenüber den Felsen von Essuan, ist der Nilometer mit griechischen Inschriften, die sich auf das Steigen des Niles beziehen. Ein Thor aus Granit mit dem Namen Alexanders, Sohn Alexander des Grossen. Bei Philae (29) Tempel und Ruinen. Auf der Insel Biggeh, westlich von Philae, Tempelruinen, Tafeln etc. — In Nubien, Tempel bei Dabode (30) (Parembolt) und Kababscht (31) (Talmis); nördlich von letzterem ein kleiner aber interessanter Felsentempel aus der Zeit Rhamses II. Ein Tempel bei Dandur (32) und ein Felsentempel, aus der Zeit Rhamses II. bei Dschert Hossayn (Tutzi). Zu Assala (34) oder Amada (Amadon) ist die Ruine eines Tempels des alten Thothmes, der noch den Aufsatz einer christlichen Kuppel trägt; und fast gegenüber auf dem östl. Ufer Dayr mit einem in den Felsen gehauenen



Tempel aus der Zeit Rhamses II. In Ipsambul (35), dem alten Kerkis, finden sich zwei in den Felsen gehauene Tempel aus der Zeit Rhamses II. Es sind die wichtigsten und grossartigsten von ganz Nubien, und die schönsten ausser jenen von Theben. Der kleinere hat sechs Statuen an der Fassade, der grössere vier Kolosse, wovon einer verstümmelt, zwei andere nur wenig, und der vierte bis zur Hälfte aus dem Sande hervorsteht. Beide Tempel

sind im Innern mit zum Theil bemalten Sculpturen reich ausgeschmückt. Die vollständigsten von allen Ruinen Nubiens sind die von Essabua oder Sabua (Punkt 33 auf der Karte), wo ein Tempel aus den Tagen Rhamses II. steht. Eine Doppelreihe, eine förmliche Allee von Sphinxen, die auf den Köpfen Mitren tragen, führt zu dem noch stehenden Pylon und Portikus; die übrigen Theile des Tempels sind unterirdisch und in die Felsenmasse gehauen. Das Adytum oder Sanctuarium im Felsen zeigt bemalte Sculpturen, wovon ein Theil durch christliche Gemälde verdrängt ist.

Aegyptische Löwen. — Die Aegypter betrachteten den Löwen als ein Bild der Wachsamkeit, weil sie des Glaubens waren, dass derselbe mit offenen Augen schlafe. Daher spielt er eine grosse Rolle in ihrer heiligen Bildersprache, und aus jenem Grunde stellten sie auch Löwen von Stein am Eingange ihrer Tempel auf. Unter den von den Römern weggeschleppten Tempellöwen sind die beiden am Aufgange zum Kapitol stehenden die schönsten der vorhandenen derartigen Werke altägyptischer Kunst.



Die Gestalt der Thiere ist theils wohl aufgefasst, theils auch in gedungenen, sehr kräftigen Verhältnissen gut dargestellt. Dies, verbunden mit der ruhigen Lage und äussersten Einfachheit der Umrisse, giebt dem Ganzen einen wahrhaft grossartigen

Charakter. Der zur Linken liegende Löwe ist in verschiedene Stücke zerbrochen gewesen und wieder zusammengesetzt worden; der andere hat weniger gelitten. Eben



so viel Ruhiges in der Lage, und eben so viel Einfachheit in den Umrissen, aber weniger Grossheit im Ganzen, haben auch die beiden andern ägyptischen Löwen an der Fontana felice auf dem Platze vor den Bädern des Diocletian. Sie sind mit Hieroglyphen bezeichnet. Die zwei Sphinxen des Sonnenobeliskes, der im Campo Marzo liegt, sind in gleichem Style, und in den Köpfen ist eine grosse Kunst und viel Fleiss. Die

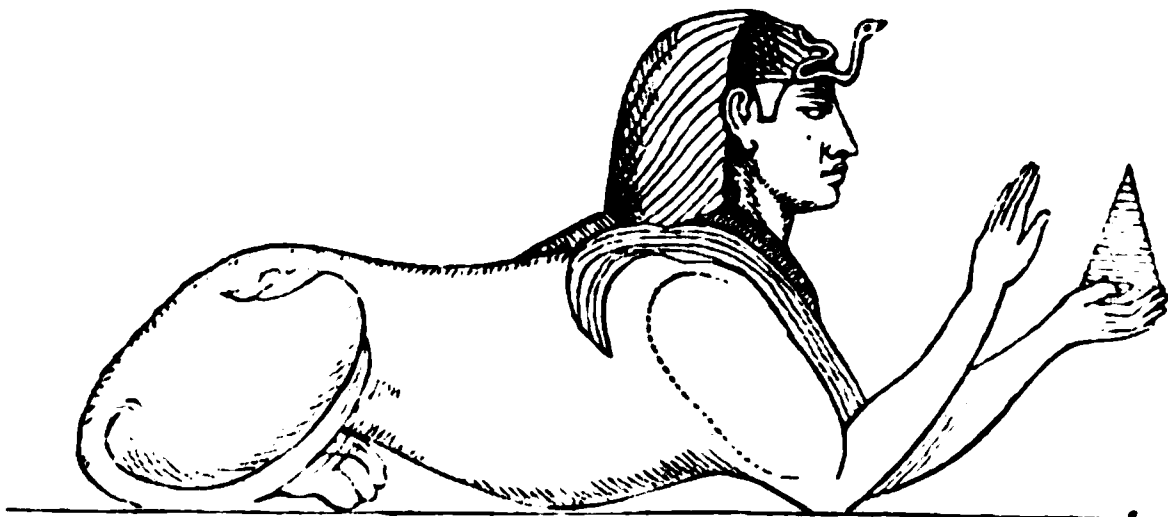


Abb. zeigt einen dieser idealisirten Löwen mit Menschenangesicht und Händen, dessen Kopf noch schöner und sorgfältiger gearbeitet ist als der des andern, Von der grossen Sphinx in der Villa Borghese ist zu bemerken, dass der Kopf derselben modern ist. Zwei kleinere, besser erhaltene Sphinxen, die eine von grünlichem, die andere von schwärzlichem Basalt, im Parke der borghesischen Villa, gehören mit zu den besten und schönsten altägyptischen Kunstdenkmalen. Die drei Löwen von rothem Granit in der Antikensammlung zu Dresden sind unter den römischen Kaisern entstanden, zur Zeit nämlich, wo in Rom der Isisdienst aufkam und man auch Sphinxen im ägyptischen Kunstgeschmack nachbildete. Ein solcher Löwe ist in Becker's „*Augusteum*“ (Taf. IV. des 1. Hefts) abgebildet. In der Dresdner Antikensammlung findet man noch einen Kopf von rothem Marmor (*rosso antico*) mit der gewöhnlichen ägyptischen Haube, der von Becker für das Haupt einer Sphinx gehalten wird. Heinrich Meyer dagegen glaubte darin das Bildniss des Antinous und vielleicht das Fragment einer Statue desselben zu erblicken.

Aegyptische Münzen. — Von den alten Aegyptern sind niemals Münzen entdeckt worden, und man würde bezweifeln müssen, dass sie überhaupt sich auf Prägung verstanden hätten, läse man nicht bei alten Autoren, dass es ägyptische Sitte war, den Todten einen Obolus in den Mund zu legen. Jedenfalls deutet auch der Umstand, dass der Mund mancher noch vorhandenen Mumien (besonders der übermalten) verdorben erscheint, darauf hin, dass man in demselben nach Münzen suchte. Pococke in seiner *Descript. of the East* redet von drei ägyptischen Münzen, ohne aber deren Alter zu bezeichnen; auch scheint ihr Gepräge nicht aus der Zeit vor der persischen Eroberung Aegyptens zu stammen. Soviel steht fest, dass das Land nach dem Verlust seiner Selbstständigkeit das griechische und römische Münzsystem annahm. Unter römischer Oberherrschaft geprägte Münzen stellen die Provinz Aegypten als Frauenzimmer dar, zu dessen Füßen ein Krokodil liegt und hinter welchem man die Pyramiden erblickt. Die im Mittelalter in Aegypten gebräuchlichen Sorten tragen meist arabishe Schrift und unterscheiden sich nicht von den übrigen Münzen der Kalifenherrschaft. Wie unter den Kalifen, so hat Aegypten auch später unter den türkischen

Sultanen keine eigenthümliche Münze erhalten; erst in neuester Zeit erhielt es unter dem Pascha Mehemed Ali, dem politischen Reformator Aegyptens, eigne Plaster.

Aegyptische Obeliskten; s. Obeliskten.

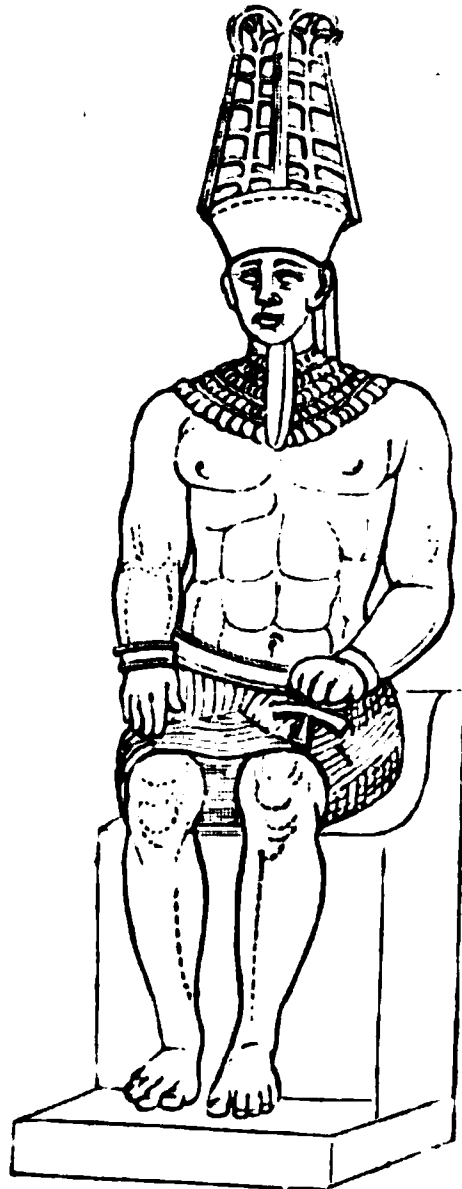
Aegyptische Plastik und Malerei. — Ausser den Aegyptern ist schwerlich ein Volk zu nennen, das verschwenderischer in Bildern und Zierathen gewesen wäre. Werfen wir einen Blick auf die Hellenen, so weisen diese wohl nur hinsichtlich der Standbilder eine grössere Fruchtbarkeit auf, während sie hinsichtlich der Reliefs, was deren erstaunliche Anzahl, deren Umfänglichkeit und Riesigkeit in den Formen betrifft, durchaus den Aegyptern unterlegen sind. Wenn wir der Menge von Bauten gedenken, mit denen die Nilufer an der ganzen Länge des Stroms hin bedeckt waren, und wenn wir zugleich in Betracht ziehen, dass jede Säule und jede Wand dieser zahllosen Gebäude ihre Reliefs aufwies oder doch mindestens Hieroglyphen hatte, so kann uns die ungeheure Ueberfülle von Sculpturen nur billigst in Verwunderung setzen. Dieser immense Reichthum an Werken der Plastik findet aber einigermassen Erklärung, wenn wir uns alle Kräfte dieser bei blindem Gehorsam die eifrigste Thätigkeit offenbarenden Nation fast Jahrtausende hindurch vereinigt denken, solche Arbeiten zu vollführen und aufzuhäufen. Aber es gemahnt auch, dass die Aegypter ganz ausserordentliche Hülfsmittel der Mechanik besessen haben müssen, von denen uns jede Idee abgeht. Daran gemahnen die Riesenfelsblöcke, die in manchem ägyptischen Heiligthume geradezu als Kammern aus einem Steine erscheinen. So bestand aus Einem Stein z. B. die Kapelle der orakelgebenden Latona in deren Tempel zu Buto. Eine ähnliche Kapelle, die Amasis in den Brüchen von Elefantine ausarbeiten liess, sah man zu Sais im Tempel der Nelth (Minerva). Dieser Monolith von Kapelle war von aussen 21 Ellen lang, 14 Ellen breit und 8 Ellen hoch, von innen 18 Ellen 20 Finger lang, 12 Ellen breit und 5 Ellen hoch. Nach Berechnung französischer Gelehrten wog der ganze Granitblock 914,832 Kilogramme, und zieht man das Leere ab, so bleiben für die Masse, die wirklich nach Sais geschafft wurde, 476,076 Kilogramme. Innerhalb der Ringmauern von Tanis, dem heutigen San (der äussersten Grenzstadt Aegyptens gen Osten), sieht man ausser den Fragmenten von neun Obeliskten, neben zu Boden liegenden Kapitülen und Säulenschäften, noch eine in drei Stücke zerschlagene Nische, die einst gleichfalls Monolith wie jene Kapellen war. So fand man auch zu Tell-Tmay oder Tmay el Emdyd (dem heutigen Thinis) einen ungeheuren Granitblock, viereckig, schön polirt und in Form eines Sanctuariums ausgehöhlt. Welche grossartige Mechanik aber muss man voraussetzen bei dem Gedanken, dass diese Steinmassen gleich als fertig gearbeitete von den Felsen abgelöst und abgehoben wurden. Daher ist auch kein Volk, das in der Kunst des Steinmetzen kolossaler dastände. Jede Steingattung war diesen Felsenbehauern gleich recht, und gleich ausgezehnet, wenn auch verschiedenartig, war ihre Behandlung selbst des Basalts und Granits. Staunenswerth ist die Zuversichtlichkeit, mit der die ägyptischen Meister die Grossartigkeit ihrer Arbeiten trieben. Dies können wir noch heut an den halbvollendeten Obeliskten wahrnehmen, die unabgelöst in den Felsenbrüchen blieben. Wir sehen solche noch mit einer Seite am Felsen haftend, indess die andern Seiten schon völlig bearbeitet, ja selbst bereits mit Hieroglyphen bedeckt sind; so gewiss fühlte man sich, dass die schlanken Steinbalken dem Felsen glücklich enthoben und von ihm abgelöst würden, indem man kühn die Verzierung gleich bei der Aushauung des Blocks selber schon am unabgelösten Stücke ausführte. Umgekehrt erscheint das Verfahren bei Wänden und Säulen, die sich die Aegypter aus einzelnen Blöcken zusammensetzten, da hier die Sculpturverzierungen nicht an den einzelnen Steinen vor ihrer Zusammenfügung, sondern erst, nachdem der architectonische Theil ausgerichtet war, zur Ausführung kamen. Letztere erfolgte nun so, dass man zunächst die Figuren mit rother Farbe zeichnete, dann die Form ausmeisselte und zuletzt die Farbe auftrug. Von eigentlicher „Malerei,“ sagt ein gewiegter Kunsthistoriker (Karl Schnaase), ist bei den Aegyptern nicht zu reden, da die Schattirkunst völlig fehlt; auch wo nicht blos Sculpturen farbig angestrichen, sondern gemalte Figuren auf flachem Grunde angebracht wurden, erblickt man nur farbige Silhouetten ohne Vertiefung und Schatten. Gleichwie im Allgemeinen die Statuen der Aegypter vollendeter erscheinen als ihre Reliefs, so bleiben die Malereien wiederum hinter den Reliefs zurück. Dies ist eine dem Kunstentwicklungsgange ganz gemässe Erscheinung. Im Kindesalter der Kunst ist es leicht, einen Block zu behauen und ein Modell nachzubilden, das von allen Seiten betrachtet und stückweis nachgemessen werden kann; aber anders verhält sich's mit der Zeichnung und zumal mit der Malerei, denn hier soll sich die Kunst bis zur Perspective und zu den Effecten des Lichts und Colorits erheben. Die Perspective ist aber den Aegyptern völlig unbekannt. Ueber dem der unmündigen Kunst natürlichen Streben, jeden Körpertheil in einer möglichst deutlichen,

leicht zu fassenden Form darzustellen, kam ihre Zeichnung auf gewisse Unregelmäßigkeiten, die nachher zum stehenden Typus wurden. Während die Köpfe, mit geringen Ausnahmen, von der Seite gezeichnet sind, haben sie doch Augen und Brust von vorne, Hüften und Beine wieder von der Seite. Was die Farbenbereitung und die Ausführung des Anstrichs betrifft, so gingen sie dabei mit äusserster Sorgfalt zu Werke. Man bemerkt an etlichen unvollendet gebliebenen Arbeiten, dass auch hier zuerst die Umrisse mit rother Farbe gezeichnet, später mit schwarzer nachgebessert und endlich mit Weiss untermalt wurden, also nun erst die ihnen verbleiben sollende Farbe empfangen. Dass sich das Colorit noch frisch und lebendig erhalten hat, ist eben ein Zeugniß von der sorgsamsten Farbenbereitung, wenn auch das Klima die Erhaltung mitbegünstigte. Bei alledem bleibt es gewiss, dass die Aegypter in der Malerei selbst nichts Erhebliches leisteten, schon darum, weil dieselbe nicht selbstständig auftrat. Zwar kannten sie alle Hauptfarben und verstanden diese durch Leim oder Wachs zu binden, aber die Kunst der Mischung der Farben und, wie schon oben bemerkt ward, auch die Schattirung blieb ihnen fremd. Was sie Gemaltes haben, dient in der Regel lediglich zum Schmuck und gleichsam zur Vollendung der architektonischen und plastischen Werke, und nimmt ihre Malerei auch einmal die Miene an, selbstständig sein zu wollen, so erhebt sie sich doch nicht über die Decorationsmalerei auf den Wänden der Grabmäler, auf Mumienkasten und Papyrusrollen. Das Farbenmaterial beschränkte sich auf Roth, Grün, Gelb, Lichtblau, Dunkelblau und Schwarz. Da sie keine Fleischfarbe hatten, so bedienten sich die Aegypter für männliche Figuren des Roths, um das Nackte anzudeuten, so dass bei ihnen die Männer fast die Farbe der Pferde haben. Für die weiblichen Körper bedienten sie sich einer mehr ins Gelbe spielenden Färbung, womit sie wahrscheinlich die zartere Haut andeuten wollten, welche letztere natürlich in solchem Colorit einem europäischen Auge fast widrig weik erscheint. Auf Schlachtbildern erscheinen die mit Aegyptern kämpfenden Feinde in der Regel graugelb. Bei den Götterfiguren späht man vergebens nach menschlicher Färbung; da sieht man blaue, grüne, rothgrüne und gelbe Götter, welche Farben zunächst wohl eine Anspielung auf die verschiedenen Elemente abgeben, die in solchen Gottheiten personificirt sind. So wenig aber eine eigentliche Malerei bei den Aegyptern aufkam, so wenig darf man eine freie, von den andern Künsten unabhängige Plastik bei ihnen annehmen. Wie ihre Architectur ein plastisches Gepräge trägt, so trägt hinwieder ihre Sculptur einen malerischen Anstrich. Die pittoreske Physiognomie zeigen selbst die freistehenden Standbilder, die, obgleich an ihnen die Luft sehr wenig Farbenspurten zurückliess, doch noch ihre einstige ganze oder theilweise Bemalung verrathen. Und sollte es auch farblose, unbemalte Statuen in Aegypten gegeben haben, so ist dagegen so viel gewiss, dass die halberhabenen Arbeiten daselbst nie ohne Farbe blieben. Die ägyptischen Reliefs mussten ihrer Eigenthümlichkeit wegen die Colorirung sogar als eine Art Nothwendigkeit in sich tragen, denn sie erheben sich nicht über die Wandfläche, wo sie angebracht wurden, sondern bleiben innerhalb derselben. Daher sind sie denn von den Franzosen „*bas-reliefs en creux*“, d. h. Reliefs in der Vertiefung, versenkte Reliefs genannt worden. So erscheinen die Umrisse jeder Figur, nicht nur die äussersten, auch die innern jedes freistehenden Theils, der Arme und Beine z. B., mehr oder minder tief in die Wandfläche eingegraben und innerhalb derselben ist die Ründung der Theile, so weit es die Künstler für nothwendig hielten, durch Vertiefung der rückweichenden Stellen gearbeitet, so dass selbst die erhobensten Punkte nicht über die Wandfläche vorragen. Diese Art von Reliefarbeit steht also mittenin zwischen der plastischen und einer zeichnenden Darstellung, wo die Schatten nicht aufgetragen, sondern eingegraben sind. Darum machte sich auch die Colorirung sehr nothwendig, damit die Theile desto besser hervorträten. Mit solchen aus der Vertiefung sich erhebenden Reliefs sind alle Wände, häufig auch die Säulen der Tempel bedeckt, ohne dass die scheinbare Ueberladung mit solcher Decoration das Auge beleidigt, denn die wohlverstandene Aufeinanderfolge, die successive Verkleinerung von unten nach oben, der Reichthum und die Feinheit der Details, die weiche Meisselarbeit und das matte Licht der Reliefs auf der polirten Fläche macht, dass sie in vollkommener Harmonie mit der Architectur stehen. Handlungen des Cultus, Darbringung von Gaben, religiöse Festzüge, Königsweihen und dergleichen Motive sind am gewöhnlichsten auf diesen Reliefs ausgeführt, auch ist in dieser Classe die Strenge und Steifheit des altherkömmlichen Kanons am meisten wiederkehrend. Bekanntlich stellt sich die Gleichförmigkeit und Gesetzlichkeit in der Körperbildung der Figuren als eins der charakteristischsten Merkmale ägyptischer Plastik heraus. Erzählt doch selbst ein Autor der alten Hellenen, dass zufolge einer gesetzlichen Ordnung die Bilder der Aegypter zu seiner Zeit weder schöner noch hässlicher gemacht würden, als vor tausend und

mehreren Jahren. Die Aegypter bestimmten aber nicht nach dem Augenmass das Mass der einzelnen Glieder, sondern sie theilten den ganzen Körperbau nach der unter ihnen festgesetzten Zahl von $21\frac{1}{2}$ Theilen ab, wonach sie denn das Verhältniss, wie ein Glied sich zum andern und jedes zum Ganzen sich verhalte, berechneten. Mit diesem zu Grunde gelegten Massstabe bearbeiteten sie die einzelnen abgetheilten Steine. Daher, sagt Diodor von Sicilien, könne auch eine Statue von mehreren Künstlern an verschiedenen Orten, wenn sie nur über die Grösse sich verständigt hätten, in vollkommenster Harmonie ausgeführt werden. Grössere Freiheit als bei vorerwähnten Darstellungen scheinen die Aegypter bei Bildung von Thiergestalten, bei der Verbindung der thierischen mit der menschlichen Figur, bei Schlachtscenen oder bei Darstellung ländlicher und häuslicher Beschäftigung gehabt zu haben; aber welcher Vollkommenheit ihre Plastik fähig war, sieht man mit hoher Verwunderung an dem Helden auf einer Wand des Palastes zu Medynet-Abou, der so voll Leben und in so freier Bewegung erscheint, dass er über alle andern Schöpfungen der ägyptischen Plastiker ebenso hervorragt, wie der belvederische Apollo über die übrigen Sculpturen im Vatikan. Was die an den ägyptischen Figuren stereotype Körperform betrifft, so trägt dieselbe einen starken und kräftigen Charakter. Die Brust zeigt sich breit und gewölbt, die Schultern ziemlich hoch, der Hals im scharfen Winkel aufgesetzt, der Leib schwächig, die Beine hoch und schlank. Die Musculatur verräth zwar keine besondere Anatomie, doch ist die Bildung der Fleischtheile im Allgemeinen der Natur entsprechend. Namentlich sind die Arme von guter Natur, während an den Beinen zwar die Kniee immer sehr präcis gearbeitet, die Schenkel aber geradlinig und trocken sind und die Waden wenig Erscheinens machen. Selbst die weiblichen Gestalten tragen, trotz ihrer grössern Schlankheit, noch einen kraftvollen Charakter; ihre Brust erscheint voll, der Leib gerundet, die Kniee etwas eingebogen. Meist völlig bekleidet, erscheinen sie in einem nur dünnen, eng anliegenden Gewande, das den Körperbau vollständig durchscheinen lässt und das sich nur durch die Andeutung der Ränder bemerkbar macht. Die Mannsbilder haben in der Regel nur einen zierlich gefalteten Schurz um die Hüften. Das Haupt ist auf keiner Figur unbedeckt zu sehn; die männlichen wie die weiblichen Gestalten tragen den Kopf mit einer enganschliessenden, auf die Schulter herabfallenden Haube bedeckt. Dieselbe Haupthülle ist auch noch unter der hohen Priesterliara und den verschiedenen symbolischen Kopfbedeckungen sichtbar. Die Figuren lassen nicht ein einziges Haar sehen, und nur einige Götterbilder lassen eine feste Flechte blicken. Eben so stereotypisch erscheint die Gesichtsbildung. Die Nase ist breit und rund; die Stirn flach und etwas zurückweichend. Die Backenknochen stechen stark hervor; die langen, schmalen und flachen Augen stehen in etwas schräger Richtung und auf der innern Seite tiefer. Die Mundwinkel gehen ein wenig in die Höhe, die Lippen sind geschlossen und breit, die Ohren sitzen widernatürlich hoch, das Kinn erscheint kleinlich und der Bart nicht frei und naturgemäss, sondern hängt wie ein schmaler, vierkantiger Zopf vom Kinn herab. Der Bart erscheint mehr wie ein künstlicher Schmuck, wie denn oft die Bänder angedeutet sind, womit er befestigt ward. Die physiognomische Form schwebt zwischen der äthiopischen und kaukasischen Gesichtsbildung. Der Ausdruck der Figurenzüge ist sich immer gleichbleibend; er drückt eine ruhige Sinnlichkeit aus, und die Züge erscheinen bei aller Starrheit wie zum Lächeln geneigt. — Merkwürdig ist, um noch dieses Punktes zu gedenken, der Sinn für das Kolossale, den nicht nur die Architectur der Aegypter, sondern auch, und zwar namentlich ihre Sculptur ausdrückt. Wir können hier nicht alle die Kolosse aufzählen, die wörtlich genommen in alle Zeiten der Zukunft hineinragen. Wir gedenken nur des grössten aller derartigen Werke, der Sphinx in der Ebene von Dgizeh, ostwärts von der zweiten Pyramide. Obschon sie dermalen bis auf Hals und Kopf im Sande begraben liegt, so ist doch soviel berechnet, dass sie eine Totallänge von etwa 120 Pariser Fuss hat. Der Kopf vom Kinn bis zum Scheitel ist 26 Fuss hoch; vom Bauch aber bis auf die Kopfspitze hat die Sphinx 50 Fuss, so dass nach den gewöhnlichen Proportionen dieses so häufig gebildeten Thiers die Gesamthöhe, ungeachtet der Koloss liegt, 74 Fuss beträgt, die Basis, welche sie haben muss, noch ungerechnet. Wie hier, so offenbart sich in allen Werken ägyptischer Plastik ein architectonischer Charakter, bei dem es mehr auf geometrische Regelrectigkeit, als auf Individualisirung abgesehen war. Daher jener Kanon, jener steife Typus; denn wenn man die sitzenden Figuren in der tiefsten Ruhe, und die stehenden entweder mit festgeschlossenen oder wenig ausschreitenden Füßen und mit wie an den Körper geschmiedeten Armen sieht, so merkt man gar bald, dass eine solche Sculptur nicht um ihrer selbst willen existirt, sondern als mathematisch entsprechende Decoration der Architectonik zuwächst, wie die letztere selbst wiederum in ihrer ganzen Erscheinung etwas wunderbar Plastisches an sich trägt. — Die ägyptische Sculptur beschränkte

nicht übrigens nicht blos auf das Material aus dem Steinreiche, auf Granit, Porphyr, Basanit, Alabaster, Serpentin und Hämatit, denn sie künstelten auch in Metall, in Holz und in Thon. In letzterem arbeiteten die Aegypter nicht allein Gefässe der verschiedenartigsten Form, sondern selbst kleine Götterfiguren mit blauer oder grüner Schmelzfarbe, welche Thonarbeiten man fabrikartig betrieb. Diese findet man zumal in grosser Anzahl in Gräbern. Was ihre Holzarbeiten betrifft, so haben wir noch zahlreiche Reste an den Mumiensärgen, auf welchen auch das Gesicht des Todten abgebildet erscheint. Doch waren es noch andere Holzarbeiten, die sie lieferten; so arbeitete man zu Sais eine hölzerne Kuh, die der König Mykerinos zum Sarg seiner Tochter machte, und zwanzig Holzkolosse, welche die Lustweiber dieses Königs darstellten. In Theben standen nach Herodot's Berichten nicht weniger denn 345 kolossale Holzbilder, welche die einander erblich succedirenden Oberpriester darstellten. Noch heute entdeckt man in den Gräbern hölzerne Statuen, doch sind diese nur Statuetten von Sykomoren- oder anderm Holze, und die grösste der noch vorhandenen ist nur von halber Lebensgrösse. Die Aegypter pflegten ihre Holzbilder zu bemalen, oder zu vergolden, wie beispielsweise die Kuh zu Sais; auch bemerkt man dies noch an den Mumien, wovon viele der schönsten über den das Antlitz bedeckenden Binden eine vergoldete Maske haben, auch sind auf den Deckeln der Mumienkästen häufig Gesicht und Hände vergoldet. In Metallarbeiten lieferten die Aegypter nichts Ausserordentliches; wenigstens kennt man nur kleine Bronzefiguren von Göttern und geheiligten Thieren, welche theils gegossen, theils mit dem Bunzen getrieben, von sehr feiner Arbeit sind. Merkwürdig genug ist die grösste Metallarbeit, die man von dem sonst so kolossalischen Volke kennt, kaum eine Elle hoch. Dies Werk befindet sich im Berliner Museum.

Aegyptische Priester. — Wie man aus der Figurenbekleidung altägyptischer Sculpturen abnimmt, gingen die Priester der Aegypter in leinenen Gewändern, wesshalb sie auch *Linigeri* bei alten Autoren heissen. Plinius spricht dagegen von baumwollenen Kleidern, die den Priestern am angemessensten waren. Nach Herodot kleideten sie sich nur in Leinen, weil damals die Baumwollenzeuge erst aus Indien nach Aegypten kamen und hier noch nicht in solchem Gebrauche waren. Später ward die Baumwollenstaude wahrscheinlich durch die industriellen griechischen Ansiedler in einigen Theilen Aegyptens, besonders in den östlichen angepflanzt, und von dieser Zeit an mochten sich die ägyptischen Priester des Baumwollenzeugs wegen seiner Weisse und Weichheit bedienen. Die eigentliche Wolle aber, d. h. die von Thieren kommende, verabscheuten sie, was sich aus ihrem Religionssysteme genügend erklärt. Nach Plutarch waren die priesterlichen und heiligen Bekleidungen der Aegypter mit Schwarz und Weiss abwechselnd gestreift, was die Bedeutung haben sollte, dass von den Begriffen der Menschen über die Götter viele klar und gewiss, viele aber dunkel und zweifelhaft seien. — Von vorhandenen Bildwerken, welche ägyptische Priester darstellen, ist die Statue im Museo Nani zu Venedig zu nennen, die nur in der unteren Hälfte und obendrein armlos vorhanden ist, sie erscheint mit der Haube auf dem Kopfe, und das ganze Stück, das ägyptische Arbeit zu sein scheint, ist $3\frac{1}{2}$ römische Palmen hoch.



Aegyptische Pyramiden; s. Pyramiden.

Aegyptische Ziegel werden nicht durch Brennen, sondern an der Luft getrocknet und noch gegenwärtig in Aegypten verwendet.

Aegyptius (gr. M.), ein greiser Held auf der Insel Ithaka, der als Freund des Odysseus im homerischen Epos spielt. Dieser schon vor Alter gebückte, erfahrungsgewohnte Aegyptius war es, der jene von Telemach berufene Volksversammlung mit seinen Rathen eröffnete. Er war von edler Abkunft und zeugte vier Söhne, wovon einer, Antiphos, auf dessen Irrfahrt begleitete; dieser hiess Antiphos und ward vom Polyphem erschlagen und aufgezehrt. Ein anderer Sohn des Aegyptius war Polyphemos, der mit um Penelope freite.

Aegyptus (gr. M.), Sohn des Belus und der Anchinoe, war der Zwillingsbruder des Danaus und eroberte das Land der Melampoden, das nun nach ihm Aegypten ge-

nannt ward. Er lebte mit mehreren Weibern, die ihm zusammen 50 Söhne gebaren. Sein Bruder Danaus, der dagegen 50 Töchter zeugte, ward von Aegyptus' Söhnen bedroht und floh gen Argos; aber die 50 Bruderssöhne eilten ihm nach und begehrten ganz freundschaftlichst die 50 Töchter zu Gemahlinnen. Da wusste sich Danaus nicht anders zu retten, als dass er eine Verloosung der Töchter versprach. Diese fand denn statt, aber jede Tochter erhielt von ihm einen Dolch zur wahrhaften Mitgift, und Alle bis auf Eine waren so grausam, ihre angelooften Eheherren gleich in der Brautnacht aus dem Leben zu fördern. Die einzige Hypermnestra war es, die ihren geloosten Mann, den Lynceus, aus dem Grunde verschonte, weil er ihre Jungfrauschaft unangestastet gelassen. Für diesen Edelmoth sperrte sie aber Vater Danaus ein. Ihre Schwestern verscharrten indess die Köpfe ihrer Männer in Lerna, die Rumpfe aber ausser der Stadt. Nach Pausanias' Bericht vergruben sie die Köpfe auf dem Wege nach der Burg Larissa in Argos, die Rumpfe jedoch in Lerna. Auf seinem Besuche in Argos sah dieser Autor ein Grabmal der Ermordeten unfern der Akropolis. Hygin erzählt die Sage in anderer Weise. Aegyptus wollte den Bruder Danaus sammt dessen Töchtern tödten, um auch Libyen, das dieser beherrschte, in Besitz zu bekommen. Danaus aber, von Pallas Athene benachrichtigt, entfloh nach Argos, wohin ihm Aegyptus seine Söhne nachschickte, die ihn tödten, ohne dies aber sich nie wieder vor den Augen des Vaters sehen lassen sollten. Sie belagerten Argos; als sich aber Danaus nicht mehr halten konnte, bot er ihnen schlaue seine Töchter an. Da hoben sie die Belagerung auf und wurden dafür beim ersten Umfang von Danaus Töchtern ermordet. Weiterer Sage nach kam Aegyptus selbst nach Griechenland, musste nach Aroë flüchten und starb im Gram über den Tod seiner Söhne. Er bekam ein Denkmal im Serapistempel zu Paträ. — Sein gleichnamiger Sohn verlobte sich mit der Danaide Dioxippe; nach Andern war er Bräutigam der Polyxena.

Aehnlichkeit nennt man die Uebereinstimmung zweier Gegenstände wenigstens in einem Merkmale. Die Aehnlichkeit wächst mit der Zahl der gemeinschaftlichen Merkmale und die Aehnlichkeit erreicht den höchsten Grad, wenn alle Merkmale gemeinschaftlich sind, die Grösse ausgenommen. Stimmen beide Gegenstände in Merkmal und Grösse überein, so waltet die Gleichheit ob. — Es giebt, sagt Gruber und nach Gruber leittelles, eine materielle und eine formelle Aehnlichkeit, jene erstreckt sich auch auf die Materie, Beschaffenheit der Masse, diese nur auf die Form. Die schöne Kunst berücksichtigt nur die formale Aehnlichkeit, denn ob ein Antinous z. B. dem Original in Marmor, Gyps oder Bronze nachgebildet sei, kümmert sie nicht; die formale Aehnlichkeit aber darf nicht verletzt sein oder wir nennen das neue Werk nicht mehr Antinous. Man beurtheilt also hier lediglich die Form. Das angeführte Beispiel verführe indess Niemanden zu glauben, Aehnlichkeit finde blos dann statt, wenn wir Naturgegenstände, wie wir sie sehen, richtig darstellen; dann wäre der Künstler kein Bildner, sondern ein blosser Copist. Der Künstler suche mittelst der Aehnlichkeit die Sphäre seiner Kunst zu erweitern, und mit Hülfe derselben auszudrücken, was ausserdem des Ausdrucks gar nicht fähig scheint. So hat der Maler den Gegenständen, die er zur Darstellung bringen will, nebst dem innern Leben im Ausdruck des Charakters, der Affecte, noch ein äusseres, das der Bewegung, zu geben, die Gegenstände nicht als abgerissen, isolirt zu betrachten, sondern als auf die Umgebung wirkend, und mit der Umgebung einen Totaleindruck bezweckend. Dahin gehört z. B. die Stellung des Fortschreitens, Neigung des Körpers, Erhebung der Hände etc.; in Landschaften z. B. die sich im Winde beugenden Bäume, der seitwärts schlagende Rauch u. s. w. Richtige Proportion, Gruppierung und Abstufung in allen Beziehungen bringen erst die formale Aehnlichkeit hervor.

Aehre, die, Attribut der Ceres, ferner der Dike, der Göttin der Gerechtigkeit, und der *Juno martialis* (die auf einer Münze des Trajanus Gallus mit einem Paar Aehren in der Rechten erscheint). Auch ist die Aehre bei den Alten Jahressymbol, demzufolge auch Virgil den Ausdruck: *post aliquot aristas*, d. h. nach einigen Aehren (statt: nach einigen Jahren) anwendet. Der September als Aehrenmonat erscheint als Jungfrau mit der Kornähre. Einen Kranz von Aehren erhält Ceres als Getreidespenderin auf ihr Haupt. Aehren haltend oder Aehrenkranz tragend erscheint ausser der Ceres auch die römische Gottheit *Bonus Eventus* (das Erfolgsglück). Die Aehre kommt übrigens nicht nur als blosses Attribut, sondern auch als selbstständiges Symbol des Ackerbaues und der Fruchtbarkeit, der Cultur und des Wohlstandes vor. So erscheint sie auf dem Revers einer Silbermünze von Metapont, wo es eine grosse Gerstenähre ist, bei der ein Kornmäuschen gesehen wird. Die Aehre soll hier mit auf das Weihgeschenk goldner Aehren nach Delphi, und die Maus auf den Apollon Sminthios anspielen. Sonst erscheint die Aehre noch auf Münzen von Panormus und Calatia.

Achrenförmiges Pflaster. So nennt man ein aus Ziegelsteinen hergestelltes Pflaster, wobei stets zwei Ziegel unter einem solchen Winkel gegen einander gelegt sind, dass sich eine kornährenartige Figur bildet.

AEJOV. — In diesen Buchstaben ist der Wahlspruch mehrerer Kaiser des Hauses Oesterreich (namentlich Kaiser Friedrichs des Dritten) gegeben. Lateinisch genommen können sie: „*Aquila electa justo omnia vincit*“, oder „*Austriae est imperium orbis universi*“ bedeuten. Deutsch liest man den Spruch: „Aller Ehren ist Oesterreich voll!“

Aekthyrner (skand. M.) heisst jener Hirsch, der in Walhalla von den Zweigen des Baums Lerad frisst, und von dessen Geweih so viel Tropfen rinnen, dass daraus die 36 Höllenflüsse entstehen.

Aelianus, Lucius, einer der 30 Tyrannen, der um 267 nach Chr. zu Mainz die Empörung gegen den Kaiser Gallienus anfang. Andere nennen ihn Collianus. Die von ihm vorhandenen Münzen tragen jedoch den Namen Aelian. — Ein Plautius Aelianus sprach im J. 71 bei der Grundlegung des wieder aufzubauenden Kapitols als Pontifex Max. dem Prätor Helvidius Priscus das Gebet vor.

Aelius, römischer Steinschneider, lebte unter Kaiser Tiber.

Aella (gr. M.) war die erste Amazone, welche durch Herkules getödtet ward.

Aello, Name einer der Harpyen, deren Mutter bekanntlich die Okeanidin Elektra war. Auch der Hund des Aktäon hiess so.

Aellopos, die „Sturmflüssige“, ein Beiname der Iris, der schönen Schwester der abentheuerlichen Harpyen. Auch eine der letztern, die Aello, trägt diesen Beinamen.

Aelshelmer, gen. Adam von Frankfurt; s. Elzhelmer.

Aelst, Evert van, aus Delft gebürtig, lebte von 1602 bis 1658, und hat sich als Maler von Stilleben grossen Namen erworben, der nur durch den seines Neffen und Schülers Willem van Aelst, noch überflügelt ward. Everts Stärke zeigte sich in Pflanzen, todtem Geflügel und in Rüstungsstücken.

Aelst, Willem van, in Italien als Maestro Guillelmo bekannt, war aus Delft gebürtig und ging aus der Schule seines Onkels Evert hervor. Ein mehrjähriger Aufenthalt in Italien, namentlich zu Florenz, förderte seine Studien und er machte sich durch Frucht- und Blumenstücke, besonders durch seine Frühstücke, einen noch heute glänzenden Namen. Die Dresdner Gallerie hat von ihm zwei Frühstücksbilder; das eine zeigt eine zinnerne Schüssel, worin geschnittener Hering, Austern und Zwiebeln liegen, und daneben als Trost für den Durst ein Paar gläserne Weinrömer stehen (auf Leinw. 1 F. 7 Z. breit und 2 F. hoch); das andere zeigt einige Muscheln, Aprikosen und Johannisbeertrauben auf einem Tische, dabei eine Eidechse, ist auf Holz gemalt und misst 1 F. in der Höhe und 1 F. 4 Z. in der Breite. Auch das Berliner Museum besitzt eine Nummer des viel im Frühstück leistenden Meisters. Hier erblickt man auf einem mit grünem Teppich bedeckten Marmortische einen grossen Römer mit einem Fusse von Gold und Silber, eine silberne Weinkanne, einen Silberteller mit Pflaumen, Trauben, ein Champagnerglas, eine Perlemutter und ein Glas mit Wein. Des Bild (auf Leinw. 2 F. 8½ Z. hoch und 2 F. 3½ Z. breit) datirt von 1659. Wilhelm van Aelst starb 1679 in Amsterdam.

Aemilianus, ein heiliger Bischof zu Trevi, hat zum Attribut ein Schwert, das sein Martyrium bedeutet, und jenen Balken neben sich, den er nach der Legende durch Beten verlängerte.

Aemilianus, unter Kaiser Gallus der Statthalter von Pannonien und Mösien, zog gegen die von der Donau her andringenden Völker und schlug dieselbe Nation, an die sein Kaiser hatte Tribut zahlen müssen. Der kluge Aemilian theilte die ganze Beute unter seine Kriegerleute, die nun ihren Feldherrn dafür zum Kaiser ausriefen. (Dies geschah 253 n. Chr.) Zwar suchte Gallus den Gegenkaiser zu bekämpfen, ward aber in Umbrien total aufs Haupt geschlagen und nebst seinem mitregierenden Sohne Volusianus getödtet. Der Senat erkannte nun Aemilianus als Kaiser an, doch dauerte dessen Regierung nur kurz, und als ein neu aufgeworfener Kaiser (Valerianus) gegen ihn anrückte, ward Aemilian bei Spoletum von seinen eignen Leuten ermordet. Wegen der kurzen Frist seiner Herrschaft sind Münzen von Aemilian äusserst selten; die Goldmünze dieses Imperators findet sich in der Sammlung der Kaisermünzen auf dem kön. Museo zu Neapel.

Aemilius Lepidus, Marcus, einem der ältesten patricischen Geschlechter Roms (der gens *Aemilia*) angehörend und dem Zweige der Lepidi entsprossen, gelangte im J. 187 vor Chr. zum Consulat und legte nach Besiegung der Ligurier die „*Via Aemilia*“ an, die von Placentia (Placenza) über Bononia (Bologna) nach Ariminum (Rimini) führte und mit der Flaminischen Strasse in Verbindung stand. Er ward 180 v. Chr.

Pontifex Maximus, im folg. Jahre Censor und 175 zum zweiten Mal Consul. Nachdem er sechsmal *Princeps Senatus* gewesen, starb er 152 v. Chr.

Aemilius Lepidus, der „Triumvir.“ — Als Lepidus nach Cäsars Ermordung dem Antonius in Rom entbehrlich geworden, ging er in das ihm schon von Cäsar zur Provinz angewiesene südliche Gallien und diesseitige Spanien, und brachte dort einen Vergleich mit Sextus Pompejus zu Stande, wofür ihm vom Senate unter Antonius Vor- sitze eine *Supplicatio* und im folgenden Jahre, 45 v. Chr., auf Cicero's Antrag eine vergoldete Statue zu Pferde mit eherner Inschrift beschlossen ward. Er nannte sich nun einen *Imperator iterum*, hielt aber nicht für gut, dem Senat für die Ehrenbezei- gung zu danken, und als er Cicero dankte, geschah dies sehr spät, nur gelegentlich und lau, da er wohl merkte, dass man ihn mit jener Statue gegen Antonius gewinnen wollte. Lepidus erhielt später die Provinz Afrika, in deren Besitz er vom J. 40 bis 36 v. Chr. blieb. Hierauf suchte er sich in den Besitz Siciliens zu setzen, wurde je- doch von Octavian entsetzt und der Triumvirwürde beraubt. Nur die Würde des Pon- tifices Maximus, die ihm Antonius nach Cäsars Tode durch ungesetzliche Wahl ver- schafft hatte, verblieb ihm. Er starb zu Rom im J. 13 v. Chr.

Aemilius Paullus, Lucius, entstammte der *gens Aemilia* und zwar dem Zweige der Lepidi, wie er denn ein Bruder des Triumvir Lepidus war. Er bekam den Zu- namen Paullus von einem berühmten Gliede des Geschlechts, dem L. Aem. Paullus Macedonicus. Im J. 55 v. Chr. ward er *Aedilis curulis* und stellte die von jenem Aem. Paullus Macedonicus erbaute „Basilica Aemilia“ auf dem Markte in der nachmaligen achten Region wieder her. Im J. 50 gelangte er als einer der entschiedensten Feinde Cäsars durch die pompejanische Partei zum Consulate; da aber sein Vermögen durch seine Bauten zerrüttet und es Ehrensache für ihn war, seine Basilica an der Stelle der Basilica Fulvia (in der nachmaligen 4. Region) auszubauen (er hatte sie schon zu derselben Zeit, wo er die ältere Basilica Aemilia herstellte, begonnen): so fiel es dem Cäsar mit 1500 Talenten nicht schwer, ihn so weit zu erkaufen, dass Aemilius Paullus fortan zum wenigsten Neutralität beobachtete. Doch dadurch kam Aem. P. in eine zweideutige Rolle, die endlich zur Folge hatte, dass er auf der von den Trium- virn ausgefertigten Proscriptionsliste 43 v. Chr. mit figurirte. Er entkam den Soldaten und schiffte sich zum Marcus Brutus nach Kleinasien ein. Nach dessen Tode siedelte er nach Milet über, wo er trotz der Zurückberufung nach Rom bis ans Ende verblieb. Sein Sohn Paullus Aemilius Lepidus ward 34 vor Chr. *Consul suffectus* und vollendete den durch den Bürgerkrieg unterbrochenen Bau der Basilica seines Vaters.

Aemilius Paullus Macedonicus. — Dieser berühmte Feldherr der Römer ent- stammte gleich den Vorbenannten der *gens Aemilia*, gehörte aber dem eignen Zweige der Paulli an. Er war der Sohn des in der Schlacht gegen Hannibal bei Cannae ge- fallenen Consuls Lucius Aemilius Paullus, und gelangte im J. 182 v. Chr. zum Consu- late. Als Consul zog er nun gegen die Ingaunischen Ligurier, die durch ihre Piraterie den Handel störten, und feierte einen vollständigen Triumph über dieselben. In einem Alter von 60 Jahren gab er den dringenden Forderungen des Volkes nach, in- dem er zum zweiten Male das Consulat übernahm. So konnte er denn sein Feldherrn- talent noch einmal bekunden, indem er den Feldzug gegen Perseus, den letzten König von Macedonien, eröffnen musste. Er schlug diesen in der mörderischen Schlacht bei Pydna, nahm ihm das Lager weg, vernichtete das macedonische Heer und zwang den König, sich flüchtend seines Landes zu begeben. Der Sieger durchreiste nun Griechenland, um die Städteverhältnisse zu ordnen und von des überwundenen Kö- nigs Eigenthum Geschenke auszuthellen. Als er nach Delphos kam, wo an der Base gearbeitet ward, auf welche König Perseus seine Statue wollte setzen lassen, be- stimmte er als Sieger seine eigne Statue dafür. Umsonst beklagten sich die Abgeord- neten der Stadt Chalcis, dass der Prätor Lucretius, an welchen sie sich ergeben hat- ten, alle Tempel ausplündern und die Statuen und übrigen Schätze nach Antium abführen lasse. Zu Amphipolis hielt Aemilius ein grosses Gericht über die Anhänger des Perseus, ertheilte den Macedoniern eine neue Verfassung und Gesetze (die Livius rühmt), und suchte hierauf die schüchternen Völkerschaften durch ein prachtvolles Fest seine Strenge vergessen zu machen. Nun wandte sich Aemilius nach Epirus, um den grausamen Befehl des römischen Senats zu erfüllen, wonach er gegen siebenzig mit Perseus verbündete Städte zum Besten der Soldaten ausplündern und der Erde gleich machen musste. Die von Aemilius für die öffentliche Schatzkammer nach Rom mitgebrachte Beute belief sich, die andern Kostbarkeiten ganz abgerechnet, nur in Silber und Gold allein auf 200 Millionen Sesterzien. Zu Rom ward ihm der Triumphein- zug zuerkannt, doch nicht ohne Widerspruch des Heers, das dem Feldherrn die knau- serige Zusammenhaltung des Gewonnenen für den Staat nicht vergeben konnte. König Perseus, der sich noch in Griechenland selbst, statt die Flucht fortzusetzen, auf Zu-

reden des Prätors Cnejus Octavius der Gnade des Siegers überantwortet hatte, musste mit seiner ganzen Familie den Einzug des Triumphators in Rom zieren. So glänzend der Triumph war, ward er doch für den Triumphator kein Freudenfest. Fünf Tage zuvor war einer seiner Söhne gestorben, und ein anderer starb den dritten Tag nach dem Triumph. Aemilius Paullus folgte ihnen in wenigen Jahren nach und bestätigte durch eine unbedeutende Hinterlassenschaft vollkommen den Ruf seiner Uneigennützigkeit. — Bemerkenswerth ist, dass der Besieger des Perseus eine Menge der schönsten Bilder und Statuen dem griechischen Boden entführte und viele Künstler unter den Gefangenen nach Rom brachte. Dass er die Kunst nicht als gelegentliche Beute, sondern um ihrer selbst willen schätzte, ersieht man aus der Nachricht, dass er seinen Kindern Maler und Bildhauer als Lehrer beigab. Uebrigens spricht noch von seiner Kunstliebe das halbrunde Gebäude beim Forum Trajanum, das man gewöhnlich die Bäder des Paullus Aemilius nennt. Es ist von geschliffenen Ziegeln erbaut.

Aemon (gr. M.), Sohn Kreons, Königs von Theben, versuchte das Räthsel der Sphinx zu lösen, ward aber, da sein Scharfsinn daran scheiterte, vom Ungeheuer zerrissen. Dies veranlasste den König Kreon, demjenigen, der das Land von dem Ungeheuer erretten würde, das Reich zugleich mit Jokastens Hand, der Gemahlin des ermordeten Königs Lajus, zu versprechen. Da errang zufällig Oedipus zu seinem Unglück den Sieg, indem er, ohne sie wieder zu erkennen, seine eigne Mutter zur Gemahlin bekam, die ihm die zwei Söhne Eteokles und Polynikes und die Tochter Antigone schenkte. — Aemon hieß auch jener Sohn des arkadischen Königs Lykaon, den Zeus in einen Wolf umschuf und dessen junge Brut er nachher mit dem Blitze zerschmetterte.

Aeneas. — Nach Homer ist Aeneas der Sohn des Anchises und der Venus, den diese auf Ida erzeugten und durch die Nymphen des Gebirges erziehen liessen. Diese übergaben den Knaben, der durch den gleichen Ahnherrn Tros in Verwandtschaft mit dem trojanischen Herrscherhause stand, zur weitem Erziehung an den Alkathous, den Gemahl seiner Schwester, worauf wir ihn in den reifen Jünglingsjahren zu Dardanos, am Fusse des Ida, in der Stadt seines Vaters finden. Der junge Aeneas nahm noch keinen Theil am troischen Kampfe, denn ein Orakel hatte gesagt, dass Aeneas erst über Troja gebieten werde, und dieser Umstand war es, der die beiden Familien des Anchises und Priamos in einige Spannung versetzte. Als aber Achill den Aeneas bei dessen Rinderherden auf dem Ida überfiel, und Letzterer sich nach Lyrnessos flüchten musste, warb der zufolge solcher ihm angethanen Unbill ergrimnte Jüngling an den Bewohnern von Dardanus ein Heer, und führte diese Dardanerscharen gegen die Griechen ins Feld. So ward er in den troischen Kampf verflochten, wobei er sich als einer der wackersten Recken im Heer der Trojaner zeigte. Achilles fand in ihm einen würdigen Gegner, dessen Rosse gleich den achillischen von göttlicher Abkunft waren. Als Aeneas im Kampf um seines Freundes Pandarus Leiche durch Diomedes verwundet niederstürzte, rettete ihn Mutter Venus, indem sie ihn mit ihrem Gewande bedeckte; als die Göttin jedoch selber verwundet wurde, brachte ihn Apollo in sein Heiligthum nach Pergamos, wo ihn die Götter heilten, indess Hellenen und Troer um ein von Apollo herbeigezaubertes Trugbild des Aeneas kämpften. Nun eilte Letzterer geheilt ins Treffen zurück und zeigte sich wieder als Held, indem er den Ektos und Orsilochus tödtete. Beim Sturm auf die Schanzen der Griechen führte er die vierte Heerschar an und als dabei sein Schwager und Erzieher Alkathous fiel, rächte er diesen durch Erlegung des Oenomaus und Aphareus; als aber Hektor darauf durch Ajax niedergeworfen ward, tödtete er noch den Jasos und Medon, um Hektor der Gefangenschaft zu entziehen. Zuletzt noch gerieth er in Kampf mit Achill, wo aber Aeneas nur dadurch dem Tode entging, dass Neptun ihn errettete. Nach Homer verließ Aeneas in Troja und trat nach Königs Priamos Untergange die ihm vom Schicksal bestimmte Herrschaft an. Hygin sagt von seiner Tapferkeit im Trojanerkriege, Aeneas habe mit eigener Hand 28 Achäer erlegt, und Philostratus nennt diesen Helden den Retter der Troer, während Hektor ihre Hand gewesen sei. Nach der Eroberung Troja's soll sich Aeneas, wie Hellanikus erzählt, mit seinen Dardanern und den vertriebenen Heiligthümern in die Burg Pergamos geflüchtet, alles flüchtige Volk ebenfalls in die Mauern aufgenommen und hier tapfer den Bestürmungen der Feinde gewehrt haben. Doch konnte er sich auf die Dauer nicht halten, daher er zuerst das Vordere der festen Plätze des Ida voranziehen liess und hierauf in Schlachtordnung mit dem Kern des Heeres nachzog, indem er dabei seinen Vater Anchises auf den Schultern herauftrug. Als ihn aber auch hier die Angriffe der Achäer drängten, ging er auf einen Vertrag ein, wodurch ihm und den Seinen freier Abzug mitsamt der Heerde gestattet ward. Nun soll sich Aeneas mit allen seinen Heiligthümern über

den Hellespont geschifft und auf die Halbinsel Pallene begeben haben. Hier baute er einen Venustempel und gründete die Stadt Aenea, fuhr dann mit seinen Gefährten nach Delos, Kythere und von da nach Zakynthos. Hier stifteten sie einen Tempel und das aeneas-aphroditische Wettrennen, segelten dann auf die Insel Leukas, nach Aktium und Dodona, wo sie ein Orakel holend den Trojaner Helenos trafen, und von da durchs ionische Meer nach Italien. Sie landeten am japygischen Vorgebirg, führen dann aber nach Sicilien über und gründeten hier die Städte Aegesta und Elyme. Hier Ansiedlungen hinterlassend, fuhr Aeneas nach Italien zurück, landete im Pallinurushafen, kam auf die Insel Leukasla (Leucosa, la Licosa) und endlich nach Laurentum, wo er mit seinen Trojanern sich niederliess. Dies veranlasste den König des Landes, den Latinus, gegen ihn auszuziehen; doch löste sich der Krieg in einem freundschaftlichen Bündniss auf, wodurch Aeneas das nöthige Land erhielt. König Latinus nämlich war gleichzeitig im Krieg gegen die Rutuler begriffen, und verband sich daher gern mit Aeneas, um durch dessen Volk eine verstärkte Macht zu gewinnen. Doch König Latinus fiel, und Aeneas erhielt nun auch die Herrschaft über die Latiner, da ihm der König seine Tochter Lavinia vermählt hatte, nach deren Namen denn die erste Stadt seiner troischen Ansiedlung in Italien Lavinium hiess. Indess verbündete sich Mezentius, König der Tyrrhener, mit den Rutulern, um die Latiner und Troer unter Aeneas zu bekriegen. Dieser aber fiel im Gewühle der Schlacht, und als man seine Leiche nachher nirgends entdecken konnte, verbreitete sich die Sage, Aeneas sei zu den Göttern gegangen, worauf ihm die Latiner ein Denkmal setzten mit der Inschrift: „Dem Vater und vaterländischen Gotte.“ Auch Livius sagt, dass ihn die Latiner einen einheimischen, eingebornen Gott, einen *Jovem indigetem* nannten. — Von Aeneas' Sohne Ascanius leiteten die Römer ihren Ursprung ab; einer ihrer grössten Dichter aber, Virgil, machte bekanntlich den Aeneas zum Haupthelden seines darnach „die Aeneide“ benannten Epos. Nach der virgilischen Erzählung baute Aeneas mit den Trojanern 20 Schiffe und segelte im zweiten Jahre nach Troja's Falle aus dem Hafen Antander ab. Er kam nach den Inseln Delos und Kreta, auf welcher letztern er die Städte Aenea und Pergama gründete. Von hier, vertrieb ihn eine Pest und er landete nach einem furchtbaren Sturme bei den Strophaden. Im fünften Jahre seiner Fahrt legte er beim Vorgebirg Aktium an, wo er zu Apollo's Ehren Kampfspiele abhielt. Im folgenden Jahre fand er zu Buthrotum die schöne Wittwe des vom grossen Peliden erlegten Hektor, die edle Andromache, wieder. Beim salentiner Vorgebirg landend, hatte er die Begegnung des Odysseus und Diomedes. Als sich Aeneas in Sicilien auf der Cyklopenküste ausschiffen wollte, jagte ihm Polyphem einen Schrecken ein, und er landete nun auf der Abendseite der Insel. Hier weilte er mit seinen Troern lange bei Eryx, wo ihm denn sein Vater Anchises starb. Im siebenten Jahre seiner Wanderung wollte er endlich den Fuss in das ersehnte Italien setzen, da trieb aber ein entsetzlicher Sturm sein Fahrzeug nach der afrikanischen Küste, und statt in Italien landete er jetzt in Karthago, indess seine übrigen Schiffe nach allen Richtungen verschlagen wurden. Diese Verschlagungsgeschichte ist eine Erfindung Virgils, welcher, um eine schöne Episode zu schaffen, den Aeneas mit der grossen Königin Dido zusammenführt, und hier ist der Poet so frei, eine geschichtliche Unrichtigkeit zu begehen, da die berühmte punische Königin keine Zeitgenossin des troischen Helden war. Virgil lässt die Königin der Karthager den Aeneas auf das Huldvollste empfangen, worauf sich sofort in beider Herzen eine brennende Liebe einfindet. Als die beiden hohen Verliebten einst eine Jagdpartie machen, überfällt sie ein Ungewitter; sie suchen Schutz in einer Höhle und Mutter Venus vereinigt hier den Aeneas mit seiner königlichen Geliebten; dies aber sieht Zeus mit grossem Grimm und entsendet darauf den Merkur an den zu lange in Karthago Verweilenden mit dem Befehl, dass dieser stracks seine Abfahrt bewerkstelligen solle. Aeneas scheidet nun mit schwerem Herzen von der theuren Dido, und da diese seine Flucht nicht überleben will, so lässt sie sich einen Scheiterhaufen anzünden und ersticht sich auf diesem mit Aeneas' Schwerte. Aeneas kommt nach langer stürmischer Meerfahrt wieder in Sicilien an, wo er sich von Neuem zu seinem Gastfreund Eryx begiebt und Leichenspiele zur Erinnerung an seinen hier verstorbenen Vater veranstaltet. Seine verschlagenen Schiffe hatte er bei der Abfahrt von Karthago wiedergefunden; als er aber mit der ganzen Colonie bei Eryx und Acestes ankam, steckten die Weiber die Flottille in Brand, wodurch sie, überdrüssig des ewigen Umherirrens zur See, den Aeneas zum Bleiben in Sicilien zwingen wollten. Doch hatte dieser kaum die Stadt Aceste (Segesta) gegründet, als er mit Hinterlassung eines Theils seiner Troer wieder in See stach. Sein einziger Gedanke, der ihn rastlos forttrieb, war: ein Königreich in Italien zu gründen. Als er zuerst bei Cumä landete, stieg er in Begleitung der berühmten Sibylle in die Höhlen der Gebirge hinab, um sich die Unterwelt zu besehen. Endlich landete

er bei der Tibermündung, und nun war sein Orakel erfüllt, weil er hier die Stelle erkannte, wo das Schicksal ihm seinen Sitz angewiesen. Ihm war nämlich prophezeit, dass dort sein endlicher Ruhesitz sein werde, wo seine troischen Gefährten vor Hunger das Mahl mitsammt den Tischen aufzehren würden. Dies aber geschah hier nach dem Wort, indem sie die Spesen, in Ermangelung von Tischen, auf ihre flachen Brodkuchen legten und zu guter Letzt diese selbst mit verzehrten. Als nun Aeneas eine Stadt zu bauen begann, trat ihm der benachbarte König Latinus entgegen; diesen aber stimmte ein Traum um, so dass er mit dem Fremdling nicht nur ein Bündniss schloss, sondern ihm auch in Freundschaft seine Tochter Lavinia anbot. Latinus besiegte hierauf mit Aeneas die Rutuler, und Letzterer erbat sich denn nun zu seiner Belohnung die Königstochter. Aber Latinus hatte eine Xantippe, welche Amata hiess; diese wollte ihre Tochter dem Turnus geben, einem Jüngling von edler Abkunft. Turnus, um sich wegen der Tochterverweigerung an Latinus zu rächen, reizte nun die Rutuler und Etrusker zu einem neuen Kriege auf. Da holte Aeneas sich Hülfe von König Evander, der auf dem Palatinus sich niedergelassen und aus Arkadien stammte; Venus aber verschaffte ihrem Sohne von Vulkan gefertigte Waffen, darunter jenen Schild, der nach der Beschreibung Virgils ein wahres Wunderstück war. (Vergl. die Aeneis, Ges. VIII.) Während Aeneas Hülfsstruppen zu seiner Verstärkung suchte, war inzwischen dem Turnus der Versuch misslungen, die Schiffe des Aeneas in Brand zu stecken, denn Venus beschützte die Flotte ihres abwesenden Sohnes, so dass sich die Schiffe im Moment in Nymphen verwandelten, als Turnus sie anzuzünden kam. Hierauf aber griff dieser das Lager an und drang schon hinein, ward aber von den Troern zurückgeschlagen. Aeneas, der mit Evanders Hülffsscharen noch gerade im rechten Moment erschien, gewann zwei Schlachten hintereinander, in deren letzter Turnus nur durch Juno gerettet ward, während Aeneas den Etruskerkönig Mezentius und dessen Sohn Lausus mit eigener Hand erlegte. Endlich fordert Turnus den Aeneas zu einem Zweikampf heraus; man schliesst zwischen den Heeren einen Waffenstillstand und geht zum Zweikampfe über; da wird Aeneas verwundet, und durch Juno's Fügen entbrennt von Neuem die Schlacht. Von Venus inzwischen geheilt, eilt Aeneas in die Schlacht zurück und erlegt hier den Turnus. Jetzt, nach dem Tode des jungen Helden und Nebenbuhlers, konnte Aeneas ruhig Lavinia als seine Gemahlin umarmen, denn auch ihre Mutter war todt, da diese bei der Nachricht, dass Turnus gefallen sei, vor Wuth sich erhangen und vorher noch ihre zwei Söhne, weil sie Aeneas anhängen, geblendet hatte. Nach der Aeneide ward Aeneas auf Fürbitten der Mutter durch Jupiter unter die Götter versetzt. Erwähnung verdient die Sage, dass der fromme Aeneas den Todtendienst oder das Manenfest bei den Lateinern und Hetruriern eingeführt habe, jenes älteste Allerseelenfest, das im Besuch der Gräber und in Darbringung von Trankopfern bestand. — Als Kaiser Augustus die Statuen aller grossen Römer, die ihr Vaterland emporgebracht hatten, im Porticus seines Forums aufstellen liess, fehlte auch die Bildsäule des Aeneas als eines Erzvaters der Lateiner nicht. Von erhaltenen Aeneasdarstellungen der Alten macht sich eine Parodie bemerklich, die man in Herculaneum gefunden. Aeneas erscheint nämlich mit dem Anchises auf seinen Schultern und dem Julus an der Hand; alle drei aber, kleine Erzfiguren, sind mit Haisköpfen beschenkt. Am häufigsten ist Aeneas als Held der Aeneide ein Stoff der römischen Kunst gewesen. Berühmt sind die 12 Fresken, die Niccolo Abbate für den Herzog Herkules von Este im Schlosse Rocca da Candiano nach dem Virgil schuf und später ausgesägt nach Modena kamen. Der nürnbergische Maler und Stecher Eimart der Jüngere, ein Schüler J. Sandrarts, lieferte 50 radirte Blätter zu einer 1688 erschienenen Aeneis-Edition; ein berühmterer Stecher aber, Crispin de Passe, gab schon zu Anfang des 17. Jahrh. (und zwar im J. 1612) zu Utrecht ein „*Compendium operum Virgilianorum, tam oculis quam auribus omnium expositum*“ mit Bildern zur Aeneide heraus. Aus neuester Zeit sind die „50 Bilder zu Virgils Aeneide, gest. unter Leitung von Carl Frommel“ (Karlsruhe, 1827 — 28) zu nennen. — Als ein plastisches Werk der neuern Kunst mag Pitts nach Virgil componirter Aeneaschild in Erwähnung kommen. Die Composition ward zuerst 1828 in London ausgestellt; sie hatte 3 F. 6 Z. (engl.) im Durchmesser und enthielt 281 Figuren, die Pferde etc. noch ungerechnet. Das Wachsmo- dell ist jetzt im Besitz der berühmten Goldschmiede Storr und Mortimer, die nach Pitts Tode auch noch die vier äussern Felder an sich gebracht haben, die der Künstler selber in Silber getrieben hatte.

Aeneas, ein Beiname der Venus, den die Römer ihr als Mutter des Aeneas gaben.

Aeneion, Beiname des Zeus, den er vom Berge Aenos in Kephalonien hatte, auf welchem ihm ein prächtiger Tempel geweiht war.

Aengstlich, im Allgemeinen: furchtsam in dem Vorgefühle des Unvermögens zur Ueberwindung eines bevorstehenden Uebels, insonderheit in Bezug auf den Künstler:

furchtsam in dem Vorgefühle des Unvermögens zur Ueberwindung der Schwierigkeiten, welche ein Kunstwerk verursacht. Wenn diese Aengstlichkeit des Künstlers auf das Kunstwerk übergeht, d. h. wenn das Kunstwerk so gearbeitet ist, dass man ihm bei aller Genauigkeit dieselbe ansieht, so ist das Kunstwerk missrathen, der Kunstzweck verfehlt. Der Gegenstand ist für den Künstler, vorzüglich für den angehenden Künstler so wichtig, dass wir es für unsere Pflicht halten, in einem Werke, welches im Interesse der Kunst wirken will, folgende zu beherzigende Stelle aus Gruber anzuführen, die die schlimmen Folgen der Aengstlichkeit in kurzen Worten darstellt: „Die Angst hat den Künstler, indem er darstellen will, ergriffen. Das Vorgefühl des Unvermögens, die Schwierigkeiten der Ausführung zu besiegen, oder der Kritik genug zu thun, zerstört die Fassung seines Gemüthes, zerstreut seine Aufmerksamkeit, hemmt seine Freiheit und lähmt seinen muthigen Willen. Indem er nun durchaus nicht wagt, sich von dem Gebrauch der festgesetzten Regeln zu entfernen, verfällt er, durch Beobachtung einer übertriebenen Genauigkeit, in das Gezwungene, das Steife, und sein Werk, dem man die peinliche Anstrengung des Arbeiters ansieht, kann keinen reinen Kunstgenuss gewähren, weil dieser nur da möglich ist, wo man alle Schwierigkeit besiegt, und doch keine Anstrengung sieht. Daher ist es der Gipfel der Kunst, alle Kunst zu verbergen, so dass alles mit der grössten Leichtigkeit wie von selbst entstanden scheine. Wer es bis dahin nicht bringen kann, der sei sicher, dass ihn nicht die Natur zum Künstler berief; ein lebhaftes Gefühl bei Betrachtung der Kunstwerke wahrhaft grosser Meister hat ihn getäuscht, als werde er fähig sein, das Gefühl, das Andere in ihm erregen, selbstthätig auch in Andern hervorzubringen.“ Eine gleiche Bedeutung, wie ängstlich, hat auch das Wort „fatiguit“ bei uns erhalten. Ausserdem s. d. Art. „manierirt, geziert.“

Aenos, alte Stadt in Thrazien an der Mündung des Hebros, ward von den Aeoliern gegründet und hiess erst Poltymbria. Sie kam später unter persische Herrschaft, darauf eroberte sie Philipp der Grosse von Macedonien und nach dessen Zeit war sie als bedeutende Festung abwechselnd in syrischen, macedonischen und ägyptischen Händen, bis die Römer sie zu einer Freistadt erklärten. Die Stadt Aenos ist noch heut unter dem Namen Enos vorhanden; ihre Münzen aus der Zeit des classischen Styls zeigen den Hermeskopf, der auf den ältern im Profil, auf den spätern von vorn sich darstellt.

Aeolien. — Als die Abkömmlinge des Aeolus nach Kleinasien übersiedelten, gaben sie dem in der Landschaft Mysien eingenommenen Striche den Namen Aeolien und gründeten das noch heute blühende Smyrna. Vor den Perserkriegen bildeten die zwölf bedeutendsten Städte Aeoliens einen Freistaatenbund; sie feierten ihre gemeinsamen Nationalfeste (das Panäollon) bei Kyme. Der äolische Bund zählte unter seinen Gliedern ausser Kyme auch die Städte Larissa und Aegäa, welche letztere unter Tiber sehr durch Erdbeben litt. Aeolien, dessen Bewohner sich ausser von Schiffahrt und Handel besonders reich vom Baue des fetten Bodens nährten, kam nach der Freiheitszeit abwechselnd unter persische, syrische und römische Herrschaft. Von keiner Stadt des alten Aeoliens (die älteste Gründung Smyrna ausgenommen) ist mehr als der dürftigste Rest noch übrig.

Aeolische Inseln. Unter diesem Namen kannten die Alten die nordöstlich von Sicilien gelegene Iparische oder vulkanische Inselgruppe. Eine dieser Inseln, von den Alten Strongyle, jetzt Stromboli genannt, ward durch die classischen Dichter zum Sitz des Königs Aeolus als Gottes der Winde gemacht. Die ganze Gruppe nannte man im Alterthum auch die Hephästiaden oder Vulkanien, weil sie einen Schauplatz wildtobender vulkanischer Kräfte darboten. Die grösste Insel der Gruppe ist Lipari (einst Lipara), und nach ihr wurden ihre übrigen Schwestern schon von den Römern *Liparenses* (Iparische Inseln) genannt. — Homer, der schlechthin von einer „äolischen Insel“ spricht, versteht dagegen eine ägadische darunter.

Aeolus (gr. M.), ein durch die alten Dichter zum Gott erhobener Stammvater der Hellenen, war Deukallions Enkel und ein Sohn des Hellen und der Nymphe Orseis. Seine Brüder waren Dorus und Xuthus. Mit Enarete, des Deïmachus Tochter, zeugte Aeolus die vier Aeoliden: Athamas, Kretheus, Salmoneus und Sisyphus, welche die vier Hauptstammväter der verschiedenen äolischen Stämme wurden. Nach Hygin hatte Aeolus noch einen Sohn Makareus, der verbrecherischen Umgang mit seiner Schwester Kanake pflegte. Darum tödtete Aeolus diese Tochter, worauf der Sohn sich selber entleibte. Nach Ovids Bericht warf der Vater das in Blutschande erzeugte Kind den Hunden vor und sandte seiner Tochter ein Schwert, dass sie sich tödte. Diodor kennt noch einen Sohn des Aeolus, den Mimas, dessen Sohn Hippotes mit Melanippe Acolus II. zeugte, von dessen Tochter Arne Aeolus III. geboren ward. Aeolus II. soll dem Vorgeben seiner Tochter Arne, dass sie durch Neptun geschwängert worden,

nicht getraut haben, daher er sie einem Metapontiner übergab, der sie nach Metapontium mitnahm und die Söhne Bóotus und Aeolus III., die sie gebar, dem Orakel gemäss adoptirte. Herangewachsen massen sie sich die Herrschaft über Metapont an; als aber später zwischen ihrer Mutter Arne und der Pflegemutter Autolyte Zwist entstand, tödteten sie letztere und wanderten aus Metapont, um sich der Rache des Pflegevaters zu entziehn. Dagegen erzählt Hygin, dass die Tochter des Desmontes oder Aeolus, Melanippe, die Söhne Bóotus und Aeolus von Neptun gebar, worauf Vater Aeolus seine Tochter blenden und einkerkern, ihre neptunischen Früchte aber aussetzen liess. Diese Kinder wurden nun von Hirten gefunden, die sie erzogen, worauf geschah, dass der Gemahl des Königs Metapontus von Ikarlen, die der Herr Gemahl ihrer Unfruchtbarkeit wegen fortschicken wollte, jene von ihr bei den Hirten gefundenen Söhne zum Unterschleichen äusserst willkommen erschienen. Jedoch bald bar sie selber zwei Söhne, welchen sie, als diese heraufgewachsen, die Unächtheit der ältern Brüder entdeckte. Weil nun der König die ältern Söhne um deren Schönheit willen viel lieber hatte, beredete Theano ihre jüngern, jene aus dem Wege zu räumen. Aber Neptuns Söhne obsiegten im Kampf und die der Theano fielen, worauf diese sich selber tödtete. Die Brüder Aeolus und Bóotus flohen nun zu den Hirten, und als sie von Vater Poseidon ihre Herkunft erfahren, tödteten sie den Grossvater Aeolus (Desmontes) und setzten ihre Mutter Melanippe in Freiheit, welcher nun Neptun ihre Augen wieder verschaffte. Darauf zogen die Söhne mit der Mutter zum König Metapontus, der sich denn mit derselben vermählte. — Von der Tödtung des alten Aeolus erzählt Diodor nichts; dieser Autor lässt ihn auf die Inseln des tyrrhenischen Meeres (nach ihm äolische genannt) übersiedeln und die Stadt Lipara auf der gleichnamigen Insel gründen. König Aeolus zeigte sich hier fromm und gerecht, und gegen Fremdlinge freundlich. Er führte den Gebrauch der Segel ein, war gross im Wahrsagen aus Vorzeichen, die er am Feuer beobachtete, und verstand Wind und Wetter zu künden. — Homer führt ihn als glücklichen Beherrscher der äolischen Insel auf, worunter Pausanias die liparischen Inseln begreift. Nach dem Dichter ist er der schnelle Sohn des Reitermannes (Hippotes) und den Göttern befreundet. Eine eiserne Mauer umschliesst seine Insel, auf welcher er unter seinen zwölf Kindern lebt. Zeus hat ihn zum Schaffner der Winde ernannt, die der göttliche König, wie es ihm gutdünkt, erregen und stillen kann. Als Odysseus auf seiner Irrfahrt zu Aeolus kam, nahm dieser ihn gastlich auf, und ertheilte ihm bei der Abfahrt nicht nur einen günstigen Westwind, sondern gab ihm auch den ganzen Zauberschlauch, worin die übrigen Winde verschlossen waren, mit auf die Fahrt. Aber die Neugier verleitete Odysseus' Gefährten, den Schlauch, worin sie wohl Schätze vermutheten, zu öffnen. Und siehe, die nun frei wüthenden Winde trieben sie zur Strafe nach der äolischen Insel zurück, worauf aber Aeolus die nun den Göttern unholden Gäste hinwegjagte, ohne ihnen zum zweiten Male zu helfen. Nach Andern wohnte Aeolus auf der Insel Strongyle, und zwar als König der Winde, die er in einer Berghöhle verschlossen hält; er selbst thront auf hoher Burg und hält jenes Scepter, das ihm die Gunst der Juno verschaffte und wodurch er, zum Alleinbeherrscher der Winde geworden, die Courtfähigkeit an der Göttertafel erhielt. — Als Windgott ward König Aeolus mit Wolken unter den Flüssen dargestellt, nicht mit Blasebälgen, wie absurd behauptet worden ist. Die Alten scheinen ihn selten gebildet zu haben, wenigstens hat sich keine Darstellung von ihm erhalten. Dagegen sind die Figuren der „Winde“ (s. d. Art.) besonders durch die Reliefs am Monumente des Andronikus Kyrrhestes bekannt, wo die acht Hauptwinde erscheinen und worin die alte Kunst zeigt, wie fein und sicher sie zu charakterisiren verstand. Aeolus scheint überhaupt mehr den Dichtern als dem Volke als Gott der Winde gegolten zu haben; er wird auch nicht ihr Vater genannt, denn Asträus war es, der mit der Eos die Winde zeugte.

Aeon (ägypt. M.), der aus dem göttlichen Hauch Geschaffene oder aus dem Worte Gottes und der Urnacht (der männlichen und weiblichen Urkraft) Entsprungene, ist als eingeborner Sohn des obersten Gottes die erste Macht neben demselben. Aeon erscheint in allen Kosmogonien des Alterthums; die Aegypter nahmen ihn von den Äthiopiern an, und auch den Griechen war die Lehre von diesem Wesen durch die Verbindungen mit Aegypten nicht unbekannt geblieben. Als den erstgeborenen Sohn Gottes führen ihn die Griechen unter dem bezeichnenden Namen Protogonos auf; er ist die irdische Erscheinung des allgemeinen göttlichen Wesens, und während er durch Aeon zur Erscheinung kommt, offenbart Aeon sich durch die Welt. Indem Aeon als incarnirte Gottheit die Seele vom höchsten Wesen hat, ist er zugleich die Materie. Man betrachtete ihn dabei als die ewig sich erneuernde und sich doch gleichbleibende Natur, daher sich auch mit ihm der Begriff unendlicher Zeit verband, ja der Ewigkeit selbst verband. Der Osiris, in welchem man namentlich den

ewig Fortzeugenden verehrte und zu dessen Ehre eben der berüchtigte Phallusdienst (oder Cult des Gliedes) in Aegypten florirte, identificirte sich in dieser Hinsicht mit Aeon, der wieder nichts anderes als Phanos, der orphische Eros, war, von welchem Osiris den Namen Phanakes zum Attribut empfing. — Aeon erscheint in der wunderbarlichsten Darstellung; man bildete ihn mit gewaltigem Kopfe und glotzenden Augen, mit rund herum laufendem zottigen Barte und einem Haupthaar wie bei Zeus; eine lange und fleischige Figur, an der die kleinen Amorflügel hoch oben an den Schultern auffallen, wo im rechten ein die Köpfe zuneigendes Vögelpaar sichtbar wird. Die nackte Figur ist von den Füßen bis über die Scham fest von einer Schlange umringelt, deren Hals sich unter dem linken Arme hinaufzieht, ohne dass der Kopf sichtbar wird, der aber wahrscheinlich in dem an der rechten Seite hervorguckenden Blatt mit traubenartiger Frucht endigt. In der Linken, fest an die Brust gedrückt, hält die Figur einen Phallus und den Zauberstab, der bis in die Kniegegend herabreicht und oben und unten beknopft ist. Die gleichfalls an die Brust gedrückte Rechte hält ein Instrument gerade empor, das winkelmassähnlich ist, und mitten auf der Brust, zwischen den bezeichneten Emblemen beider Hände, erscheint ein schwer zu beschreibendes Etwas, länglich und umwunden, das ein doppeltes (durch den Ring oder Kopf in der Mitte verbundenes) Wesen, vor- wie rückwärts mit Armen oder resp. Füßen, anzudeuten scheint. Zu Füßen der Figur erscheint rechts ein Hammer, an den sich ein anderes Instrument (ob krumme Zange oder eine Kelle; bleibt unsicher) anlehnt; links dagegen sieht man am Fuss einen kleinern Zauberstab von zwei Schlangen umwunden, deren Mund sich oben nach dem Stabknöpfchen spitzt. Das Stäbchen selbst ragt über dem Schwefel des Hahns weg, der am Fusse mit aufgesperstem Schnabel erscheint. Die Figur zeigt ein grimmiges Gesicht und unter der Nase läuft ein breit gezogener Ring herum, der den höllischen Mund oder vielmehr einen aufgespernten Rachen vorstellt und mit der Nase zusammen beinahe das Bild eines tüchtigen Schlüsselgriffs giebt. Das Kinn tritt unmittelbar unter dem weitgeöffneten Munde völlig rund gleich einem darangewachsenen Apfel hervor, so dass keine Unterlippe erscheint.

Aeonen (*Aeones*), Töchter des Sonnengotts und des Chronos (der Zeit), ungeheure Riesinnen, die zu Jupiters Füßen liegen.

Aepfel. — Die Aepfel hatten bei den Alten erotische Bedeutung, was sich bei ihrem Aepfelwurf und Aepfelkosten aussprach. In einem Bilde der Erogen, das uns Philostratus beschreibt, ist ein Aepfelpflücken dargestellt, womit Amorn beschäftigt sind. Es ist ein heiteres Bild vollsten Lebens; die kleinen Erogen üben sich in mancherlei Spielen, sie werfen sich mit Aepfeln und jagen Hasen auf, die unter den Bäumen an Aepfeln nagen. Bekanntlich galt Bacchus für den Aepfelerfinder, der diese seine Gabe der Venus mittheilte; es ist also ein sehr erotisches Bild, wenn ein so aphroditisches Thier wie der Hase an der Frucht Aphroditens und des Bacchus nagt. Aphrodite (Venus) und Bacchus, oder was hier einerlei ist, *Libera* und *Liber*, sind aber Ehegatten und zugleich Gottheiten des Todes, also der Zeugung und Auflösung, wie das Nagen des Hasen mit andeutet. So brachten die Alten in ihren Bildern Leben und Tod in die lieblichste Verbindung.

Aepollanos, ein Grieche, schnitt vortreffliche Cameen; bekannt ist eine solche mit dem Kopfe des Marc Aurel.

Aepytos (gr. M.), Sohn des Elatos, König des kyllenischen Gebiets in Arkadien, spielt in der Mythe besonders als Pflegevater der schönlockigen Evadne, welche die Frucht Pitane's und des Neptun war. Als Pitane mit ihr niedergekommen, liess sie das Kind durch eine Dienerin zum König Aepytos tragen. Dieser nahm sich des Kleinen an; als die Pflegetochter aber erwachsen, machte sie ihm grossen Kummer, indem er von ihrer Schwangerschaft erfahren musste, zu der sich Niemand bekennen wollte. Da eilte der König nach Delphi, um durch das Orakel den Vater zu erfahren und hier ward ihm der Trost, dass Apollo es selber sei. Nun nannte er diesen Gottessohn Jamos, der seine himmlische Abkunft später durch grosse Seherkraft bestätigte. Aepytos starb auf der Jagd vom Biss einer Schlange; dies geschah auf dem Berge Sepia, wo er auch sein Grabmal erhielt.

Aequitas, eine Tugendgöttin der Römer, und zwar die Göttin der Billigkeit. Man sieht sie oft auf Münzen und geschnittenen Steinen, wo sie als Jungfrau mit der Wage in Händen erscheint. Da das Wort *Aequitas* auch Gleichmuth bedeutet, so gaben die Römer ihr im Sinne des friedlichen Gleichmuths ein Rad oder eine geringelte Schlange zu Attributen, um mit diesen Bildern der in sich zurücklaufenden Kreisform das ewige sich Gleichbleiben anzudeuten. Insofern ihnen aber die *Aequitas* als Gleichmuth besonders auch im Kampfe ehrwürdig und dabei siegbringend erschien, so bildeten sie die Göttin selbst mit Waffen und Trophäen.

Aequivoc, doppelsinnig, zweideutig, so dass der gewählte Ausdruck, die gewählten Stellungen und Geberden noch eine unanständige Deutung zulassen. In der reinen Kunst ist die Anwendung solcher Ausdrücke und Geberden stets zu vermeiden, da sie in der Darstellung des Erhabenen und Ernsten die entgegengesetzte Wirkung veranlassen. Nur gewisse Alerkünstler sind im Stande den Namen der Kunst so zu belehren, dass sie unanständige und unsittliche Gemälde und Situationen Kunstwerke benennen. Die Kunst soll der Erde entsprossen über der Erde schweben, sie soll die Erde berührend den Himmel küssen, aber nicht im Pfuhe des Sinnlichen und Hässlichen auf derselben herumwühlen.

Aerarium hiess im alten Rom der Ort, wo die Gelder des ganzen Staats aufbewahrt wurden, dann auch der Staatsschatz selbst. Nach Vertreibung der Könige richtete es Valerius Publicola ein, dass eine Stelle im Saturnustempel als Aerarium diene. Hier bewahrte man zugleich ausser den öffentlichen Rechnungen die Feldzeichen der Legionen und die Bücher auf, in welche die Quästoren die Rathsbeschlüsse (*Senatus-consulta*) eintrugen, während die Originalien davon durch die Aedilen im Cerestempel niedergelegt wurden. Aufsicht und Verwaltung des Aerars hatten zu Zeiten der Republik die Quästoren und ihre Unterbeamten, die *Tribuni Aerarii*; später verwalteten dasselbe *Praetores* oder *Praefecti aerarii*; doch kommen wieder unter Hadrian und Severus, wie Inschriften besagen, *Quaestores aerarii Saturni* vor. Das Aerarium theilte sich in den gemeinen Schatz, wohin die regelmässigen Abgaben kamen und woraus die ordentlichen Ausgaben genommen wurden, und in das *Aerarium sanctum* oder *sanctius*, den geheimen Schatz, der nur für Nothfälle bewahrt ward. Eine neue Abtheilung schuf August in dem *Aerarium militare* (Kriegsschatz); neben diesem und dem gemeinen Schatz bestand der Fiscus, den sich die Kaiser als besondere Casse anlegten, und nach und nach gingen alle Einkünfte des Aerars geradezu in den Fiscus über, so dass dem Senat nur die Verwaltung einer Communalcasse blieb, die besonders ein städtischer Zoll füllen musste.

Aero incisum, in Kupfer eingegraben, in Kupfer gestochen.

Aerias (gr. M.), erster König von Cypern, weihte diese Insel der Venus, die daher den Namen der kyprischen Göttin trug. Von ihm rührte der älteste Venustempel, jener berühmte zu Paphos, her, wodurch er der eigentliche Begründer des Aphroditendienstes ward.

Aërope (gr. M.), Tochter des Kepheus, gebar dem Mars den Aeropus. Sie starb noch während des Gebärens, aber durch die Gunst seines göttlichen Vaters (dem man deswegen den Namen Aphnelos, des reichlich Spendenden, gab und einen Tempel errichtete) konnte das Kind noch Nahrung genug aus den Brüsten der Todten saugen. — Eine andere Aërope war Enkelin von Minos II. und Tochter des Katreus oder Kretens, Königs von Kreta. Mit Plisthenes, Atreus' Sohne, vermählt, ward sie Mutter des Agamemnon und Menelaos. Da diese nach Plisthenes Tode von Atreus erzogen wurden, galten sie für Söhne des Letztern, und ihre Mutter ward zur Gemahlin des Grossvaters, dem sie jedoch Thyestes abspänstig machte.

Aërotonon (*Aërotonum*), eine um 120 vor Chr. vom Mathematiker Ktesibios zu Alexandria erfundene Kriegsmaschine, welche durch die Gewalt der gepressten Luft die Pfeile warf.

Aernte. — Im Allgemeinen pflegt man unter Aernte nur die Getreideärnte, also die Einsammlung bestimmter Fruchtarten zu einer bestimmten Zeit zu verstehen. Da nun die Aernte sich mit einer bestimmten Jahreszeit, dem Sommer, verbindet, so muss die Darstellung jener stets auch das Bild von diesem geben, während umgekehrt die Darstellung des Sommers zwar die Aernte sich gern als Hauptmotiv aufdrängt, aber durchaus keine *conditio sine qua non* abgeben kann. Nur die auf Figuren beschränkte Sculptur ist stets gezwungen, das Bild des Sommers mit dem der Aernte zu identificiren, indem sie zur vollen Charakterisirung des Sommers keine andern Aernte-Embleme begeben kann. Wahre Freiheit geniesst dagegen die Malerei, die den Sommer unabhängig von der Aernte darstellen kann, und ist zugleich auch die einzige der plastischen Künste, die das Bild der Aernte rein und vollkommen von der Natur und mit ihr copiren kann. Zwar bleibt der Sculptur noch die Reliefsdarstellung, um die Handlung der Aernte in reicher Figuration zu veranschaulichen, kann aber dabei die sommerliche Natur nur höchst dürftig, nur höchst allgemein andeuten; sie kann wohl ihren Figuren mit Garben u. s. w. beispringen, aber nicht diese nach allen Forderungen der Natur vorstellen, — was sie allerdings auch nicht braucht, da ihre Wirkung nur von den Figuren ausgeht und nur auf diesen beruht, während der Maler, der z. B. ein Aerntebild geben will, eben so gut ohne, als mit Figuren zu wirken vermag. Denn die Malerei ist nicht gezwungen, die Aernte als Handlung darzustellen, stellt sie aber dieselbe als solche dar, so hat sie immer

den bedeutenden Vorsprung, zu dem Acte der Aernte auch Ort, Landschaft und Himmel mit dem alles ermöglichenden Mittel ihrer Farben herstellen zu können. Indess die Malerei von der Aernte nach Zeit, Ort und Zone ein materiell vollständiges Bild aus der Natur geben kann, bleibt die Sculptur nur die Idee von der Aernte, wie sich letztere nämlich ganz getrennt von Himmel und Landschaft in einem entsprechenden Act von Figuren darstellt. — Die Aerntezeit bezeichneten die Alten durch das Zeichen der Jungfrau im Thierkreise, indem sie dieser eine Kornähre in die Hand gaben. Vermuthlich traf in jenen Zeiten, wo man die Constellation erfand, die Aernte mit gedachtem Zeichen ein. In der neuern Plastik ragt nur eine Aerntedarstellung hervor, und diese betrifft nicht die Aernte im vulgären Sinne. Thorwaldsen nämlich arbeitete für den Grafen Schönborn ein Basrelief, worin er eine Aernte zur Herbstzeit darstellte. Es ist die Aepfelähre. (Das Basrelief hat 3 Palm. 3 O. Höhe, 2 Palm.



4 O. Breite.) Die Aernten des Herbstes sind offenbar weit dankbarer für die Sculptur als die trockne Kornähre sein kann, welcher letztern nur die nicht auf blosse Figurenwirkung beschränkte Malerei mit ihren überlegenden Mitteln in dreierlei Weise nachhelfen kann. Dagegen vermag die Sculptur von solchen herbstlichen Aernten, wie die Obstärnten und Weinlesen sind, gar wohl ein vollkommen aus dem Leben und der Natur sprechendes Bild zu geben; denn hier kommt bei der Fülle eines Natursegens, der an und für sich gleich poetischer uns anmuthet als der weder plastischen noch malerischen Effect gebende Aehrensegen, das Motiv des Genusses entgegen, das schon unmittelbar aus der gewonnenen Frucht spricht, mag diese der Plastiker zu seinen Figuren in ein Verhältniss bringen, in welches er will. Zu dieser Bemerkung führt uns das gleichfalls für den Grafen Schönborn (1811) geschaffene Basrelief der Weinähre, wo Thorwaldsen eine in jedem Betracht poetische Idee ausgeführt hat, indem er Bacchus und Amor Trauben treten lässt. Des Basrelief, ein Seitenstück zur Aepfelähre, misst 2 Palmen 4 O. Höhe, 3 Palm. 2 O. Breite. — Von malerischen Darstellungen der Aernte im allgemeinen Sinne ist eine aus jüngster Zeit hervorhebenswerth; wir meinen die lieblich-grossartige Aernte von Bendemann, ein vortreffliches Gemälde, das aber auf gewissen Ausstellungen so unglücklich situirt war, dass es keineswegs nach dem vollen Verdienst gewürdigt worden ist.

Aertgen (Aert oder Aertsen) van Leyden; s. Claessoon v. L.

Aertsen (Aertzen), Pieter, geb. 1519 (n. A. 1507) zu Amsterdam, war ein Schüler des Alart Claessen und arbeitete vornehmlich für seine Vaterstadt, sowie in und für Antwerpen, wo er 1533 in die Schilders Ghildt kam. Gemälde von kleinem Um-

Es waren weniger sein Fach; so versichert wenigstens C. van Mander. Die für Kirchen gearbeiteten Historien Aertsen's wurden von Michiel Coxie und nach diesem van Mander überaus gepriesen. Jener sah in der neuen Kirche zu Amsterdam die Geburt Christi nebst den theils vorangehenden, theils auf jene folgenden Ereignissen. Vasari sagt an einer Stelle: „*Pietro Arsen, detto Pietro Lungo, fece una tavola con le sue ale nella sua patria Amsterdam, dentrovi la nostra Donna, e altri Santi; quale tutta opera costò 2000 scudi.*“ Was den Pietro Lungo betrifft, so ist dies eine getreue Uebersetzung von dem holl. „*langhen Pier*,“ da Aertsen wegen seiner Körpergestalt eben Langhenpieter (langer Peter) hiess. In den erhaltenen Werken Aertsen's, und zwar in Betracht seiner Historien und landschaftlichen Genrestücke, findet man Architectur und Perspective nach den Regeln der Kunst behandelt, ein reiches Colorit, bisweilen auch lebendige und kräftige Ausführung. Hingegen pflegt die Erfindung nicht frei von Bizarrierie zu sein, und wo die Ausführung schwankend und weichlich ausfiel, auch die Gesamtwirkung zu fehlen. Viele seiner Gemälde sind übrigens Genrestücke mit Stilleben; so zählt er denn zu den frühesten Genre-malern der Niederlande, als welcher er mitunter der Maler alles Fleisches ist, alles Sessbaren nämlich, indem er sich in so manchen Stücken als Küchenmeister zeigt. Aertsen starb 1573 zu Amsterdam. — Im k. Museum zu Berlin sieht man drei Stücke von ihm, die aber gerade seiner tüchtigern Sphäre nicht angehören. Das grösste ist eine Kreuztragung, ein äusserst figurenreiches Bild, auf dem er auch die beiden Schächer vorführt und die Sonderbarkeit begeht, diesen beiden einen Dominikaner und Franziskaner zur Begleitung zu geben. Es ist auf Holz gemalt und mit 1552 datirt. Das andere zeigt ein junges Weib, das einen kleinen Knaben, der an ihrem Kopfe sich festhält, auf der rechten Schulter trägt; im Hintergrunde Architectur und Landschaft, worin noch mehrere Figuren. Das dritte stellt den Fall zweier sich führender Blinden in einen Graben dar; in der Landschaft des Hintergrunds geht dieselbe Geschichte noch einmal im Kleinen los. Es ist nach der Composition des Jeronymus Bosch und zwar, wie auch das vorige, auf Holz gemalt, und misst nur 11 Zoll Höhe und 1 F. 4 Z. Breite. — Von Aertsen's Werken sind ferner zu nennen: „die heiligen Drei Könige“ (einer der Bestandtheile der Altartafel der „*nieuwe Kerck*“ zu Amsterdam), derselbe Gegenstand zu Delft, und die Glasgemälde in der alten Pfarrkirche zu Amsterdam, die Volkmann dort in der Kapelle der Armbrustschützen und der Jungfrau Maria sah. Diese Glasbilder mit lebensgrossen Figuren stellen biblische Historien dar und sind mit der Jahrzahl 1555 versehen. Zu Wien ist ein Genrebild Aertsen's, wo Bauer und Bäuerin auf einem Markte Geflügel u. A. feil halten, und zu Kopenhagen findet sich ein Küchenstück dieses Meisters. J. Maetham stach nach ihm: „Bauern und Bäuerinnen auf einem Markte unter ihren Frucht- und Gemüsekörben sitzend; im Hintergrunde das Gleichniss vom Familienvater, der seine Arbeiter in den Weinberg sendet.“ Auch stach Jakob Maetham folgende vier Stücke von ihm: 1) den Mann in der Küche, der zu einer an einem Tische sitzenden Frau spricht, indem er sie an den Schultern fasst; im Hintergrunde sieht man den schlechten Reichen zu Tische sitzen; 2) eine Holländerin, die einen Fisch in eine Stube bringt, in deren Hintergrunde man Jesum mit zweien Jüngern zu Tische sieht, die ihn am Brodbrechen erkennen; 3) eine Verkäuferin von Früchten und Gemüsen, von ihren gefüllten Körben umgeben, und einen jungen Bauer, der ein Huhn und einen Eierkorb hält; 4) eine Frau in der Küche, die bei einem den Bratspess drehenden Manne sitzt. Das dritte der genannten Stücke (die Verkäuferin) stach Maetham 1603. Merkwürdig ist die Vorliebe Aertsen's für die Darstellung des Pantoffelregiments. So kennen wir auch aus Hendrick Bary's Stiche seinen am Kamine sitzenden, das Essen bereitenden Mann mit der dahinter stehenden Frau. Rechts oben steht: *Sal ick dē huis raet te recht te recht bestellen.* (Der Stich ist bezeichnet: *Lange Pier pinxit. Hendrick Bary sculpsit.*)

Aerugo nannten die Römer jene Farbe, welche das Erz durch die Länge der Zeit erhielt und die Schönheit der erzenen Statuen erhob. (*Aerugo in aere idem quod ferrugo in ferro.*) Die *Aerugo*, die sich als grünliches Kleid dem Erze ansetzte, wurde desto schöner, je auserlesener das Erz war. Weil sie auch nachgemacht ward, so kam in spätern Zeiten der Ausdruck *Aerugo nobilis* auf, um damit das ächte Erzgrün vom künstlich erzeugten zu unterscheiden. So unterschied man von der Zeit an, wo sich die alte Münzkunst ausbildete. Das korinthische Erz nahm eine hellgrüne Farbe an, die sich an Münzen und einigen kleinen Figuren zeigte, so dass ein alter, aber späterer Autor z. B. von *monetae virides* sprechen konnte. Beim Korinther-Erze setzte sich das grünliche Kleid, was die Italiener *patina* nennen, nicht so bald als bei andern Erzmischungen der Alten an. Warum dies der Fall war, ist schwer zu sagen, da nicht einmal die Mischung genau bekannt ist, aus der das Korinther-Erz

bestand. Die schöne hellgrüne Bekleidung, die wir an Münzen und kleinen Figuren bisweilen wahrnehmen, scheint durch die Wirkung zufällig günstiger Umstände so schön und so gleich geworden zu sein, weil Münzen von demselben Gepräge sie oft haben und oft auch nicht. Von grössern Werken finden sich nur wenige, wo der Grünspan recht schön glatt und hell zu Stande gekommen. Die Statuen und Köpfe im herkulanischen Museo haben eine dunkelgrüne Farbe, die jedoch unächt ist; denn da alle diese Stücke sehr schadhafte und zertrümmert gefunden und neu im Feuer gelöthet und ergänzt wurden, ist der alte Rost abgesprungen, daher man es nöthig fand, den Stücken einen neuen Anstrich zu geben. Weil der Erzrost in seinem Grün um so schöner erschien, je älter die Werke von Erz waren, so zogen auch aus demselben Grunde die Alten selbst ihre alten Statuen den jüngern vor. — Die künstlich bereite, mittelst Kupferbleche gewonnene *Aerugo* (Kupferrost) nannten die Römer *Aeruca* (Grünspan).

Aerumna (röm. M.), die Göttin der Beschwerden, eine vaterlose Tochter der Nacht. Eine Darstellung der personificirten Bedrängniss kennen wir nicht.

Aerumnula, die Stange oder Gabel, an welcher der römische Krieger das Gepäck und andere Habseligkeiten trug.

Aes, griechisch Chalkos, heisst bei den Römern das Erz oder Kupfer. Die frühesten Waffen wurden nicht aus Eisen, sondern aus Erz bereitet, sowie auch bekannt ist, dass bei den ältesten Römern selbst die andern Geräthschaften erzene waren. Die Priester der Sabiner z. B. beschnitten sich die Haare mit ehernen Messern, und die Opferpriester zu Rom bedienten sich zu gleichem Zweck einer kupfernen Schere. Selbst die Pflugschar, womit die Etrusker den Umfang einer Stadt bestimmten, war kupfern. Die Härtung des Kupfers geschah durch Beimischung von Zinn, und so entstand das eigentliche Erz, für das weder die Römer noch die Griechen einen besondern Ausdruck gebrauchten, um die Mischung vom einfachen Metall zu unterscheiden. *Aes* und Chalkos heisst bei den Alten sowohl Kupfer als Erz. In der classischen Periode der bildenden Kunst waren die Alten in der Erzmischung weit; wir müssen hier an Korinth, Delos und Aegina erinnern, wo die grossen Bronzefabriken blühten, deren jede ihre besondere Mischungs- und Behandlungsart hatte. Daher hören wir in der Römersprache von *Aes corinthium*, *deliacum* und *aegineticum*, also von korinthischem, delischem und äginetischem Erz. (Hierüber das Weitere unter Art. „Erz.“) in numismatischer Beziehung ist zu erwähnen, dass bei den Römern, da die ältesten italischen Münzen sämmtlich von Erz waren, gemeinhin alles Geld mit dem Namen *Aes* belegt wurde, so dass selbst die Goldmünzen sich unter *Aes* mit verstanden. *Aes* kam als Geld zuerst in Mittelitalien in Gebrauch, wo lange nur Kupfergeld (*nummi aënei* oder *aerei*, Kupfermünzen oder richtiger Kupferstücke, da es Gewichtgeld war und bezeichnend genug *aes grave* hiess) einheimisch war. (Vergl. d. Art. *Aes grave*.) Zu Rom schlug man erst 485 nach Erbauung der Stadt Silbermünzen und 62 Jahre darauf auch Goldmünzen, daher denn in der römischen Mythologie der Kupfergott (Aesculanus) der Vater des Silbergotts (*Argentinus*) heisst. Als der römische Senat seine Freiheit verlor, rissen die Kaiser das Recht der Silber- und Goldprägung an sich, wogegen sie die Prägung der Kupfermünzen dem unter dem Senat stehenden *Aerarium* überliessen, daher bis in die Zeiten des Gallienus herab auf den Reversen der römischen Kupfermünzen die Buchstaben *S. C.* (d. h. *Senatus consulto*) stehen. Die Münzen der Kaiserzeit theilten sich nach der Grösse in Medaillons (*Aenei maximi moduli*) und Münzen erster, zweiter und dritter Grösse (*Aenei primae, secundae, tertiae formae*) ein. Die Medaillons scheinen ursprünglich nicht als Geld cursirt zu haben. Die Münzen erster Grösse traten an die Stelle der Asse (s. d. Art. *As*), die von zweiter Grösse an die Stelle der Semissen (halben Asse) und die von dritter Grösse an die Stelle der Quadranten oder anderer kleinerer *As*-Theile. Zur Freiheitszeit in Rom wurde den Münzen auch die Werthbestimmung zugefügt, welche Bezeichnung aber unter den Kaisern ganz wegfiel. Unter den altitalischen Kupfermünzen findet man, ausser den gewöhnlichen runden, viereckige und oblonge Stücke, die man trotz der abnormen Form und ungemeinen Schwere für Münzen nimmt.

Aesakos (gr. M.), des Pramos und der Arisbe Sohn, hatte von mütterlicher Seite den Merops zum Grossvater und ward durch diesen in der Traumdeuterei belehrt. Als Hekuba in ihrer Schwangerschaft träumte, ein brennendes Holz, das die ganze Stadt ansteckte, geboren zu haben, da deutete Aesakos diesen Traum dahin, dass der Sohn, den sie gebären würde, das Vaterland ins Verderben stürze, daher denn derselbe ausgesetzt werden müsse. Aesakos hatte die Tochter des Flussgottes Kebrenus, die Asterope, zur Frau; als diese ihm starb, konnten seine Thränen kein Ende finden und so verwandelten ihn die Götter in einen Wasservogel. Nach Ovid hiess seine Mutter Alexirrhoë und war des Flussgotts Granikus Tochter. Der Dichter sagt,

Aesakos habe fern vom Hofe, im stillen Gebirg zugebracht, denn Hesperia, des Liebreus Tochter, habe sein Herz bezwungen. Als er nun dieselbe einst verfolgte, ward er von einer im Grase versteckten Schlange gebissen, worauf der untröstliche Aesakos in die See sprang, aber durch Thetis verwandelt sofort als Taucher erschien. Daher soll dieser Vogel ewig auf- und nedertauchen, weil in ihm Aesakos fortlebe, der sich den Tod in der Tiefe wünsche.

Aesar war nach Sueton der allgemeine Name eines Gottes bei den Etruskern.

Aeschylos, hellenischer Vasenmaler. Seinen Namen trägt eine Vase, die im Besitz des Prinzen von Canino ist, und worauf er eigentlich *HISXYLOS* lautet.

Aeschylus (Aeschylos), 525 vor Chr. zu Eleusis geboren, war der Sohn des Euphorion und focht mit seinen Brüdern Amyntas und Kynägitus tapfer bei Marathon, Salamis und Plataea für die Freiheit Altgriechenlands mit. Später begab er sich von Athen nach Sicilien, wo er 456 vor Chr. starb und zu Gela beigesetzt ward, wie noch lange eine Grabschrift bezeugte. Einige sagen, dass Hiero, der so gern Dichter und Musiker um sich sah, den grossen Tragöden an seinen Hof einlud, während Andere den Aeschylus entweder in Folge des Siegs auswandern lassen, den sein Rival in der Tragödie, Sophokles, über ihn errang, oder zufolge politischer Rücksichten, da er sich nicht mit der Demokratie befreundet und als störriger Aristokrat lieber unter dem Tyrannen von Syrakus leben mochte. Seiner Philosophie nach war der Dichter ein Pythagoräer; eingeweiht in die reinere Lehre der Mysterien suchte er diese selbst in seinen Dramen in Anwendung zu bringen, daher man ihn der Gottlosigkeit anklagte, als er die Lehren und Bilder der Mysterien auf die Bühne gebracht und somit der Profanation preisgegeben hatte. Man erzählt, dass er kaum dem Zorne des Volkes entrinnen konnte und seine Freisprechung nur der Rücksicht auf seine frühern Thaten verdankte. Aeschylus ward der Begründer der attischen Tragödie, wie Sophokles ihr Vollender ward. Lieder, durch einen Verein oder Chor an grossen Götterfesten vorgetragen und durch das Auftreten eines Schauspielers unterbrochen, auch mit scenischer Darstellung begleitet, bildeten die Grundlage dessen, was Aeschylus zu einem Drama und zur Tragödie erhob. Er vermehrte die Handlung, oder besser, er suchte sie in die Würde eines Haupttheils zu setzen, indem er den Vortrag der Schauspieler mit den Liedern des Chors in innige Verbindung zu dem Ganzen einer Handlung zu bringen strebte. Darum führte er einen zweiten Hauptschauspieler ein, den sogenannten Deuteragonisten, und ward sonach Schöpfer des dramatischen Dialogs, der aber erst durch Sophokles (der noch einen dritten Schauspieler, Tritagonisten benannt, einführt) zu grösserer Ausbildung und Vervollkommenung gebracht ward. Uebrigens beschränkte Aeschylus den Chor auf eine bestimmte Anzahl von Gliedern, nämlich auf 14—15 Personen, die, den Glanz ihres Auftretens zu erhöhen, mit prächtiger Kleidung ausgestattet wurden, wie überhaupt die ganze Bühne eine würdige, dem Gegenstande des Drama's entsprechende äussere Einrichtung empfing. Das epische und lyrische Element tritt aber in Aeschylus' Tragödien noch so hervor, dass die Handlung fast ganz in den Hintergrund kommt oder doch höchst einfach ist, da den grössten Theil des Stücks entweder Erzählungen epischer Art oder lyrische Gesänge, durch den Chor vorgetragen, einnehmen. Erhabenheit bildet übrigens den Charakter dieser Dramen; allen liegt die Idee des Kampfs zu Grunde, den die menschliche Freiheit mit der Schicksalsmacht zu bestehen hat. Der Tiefe seiner Gedanken entspricht die gesteigerte Sprache und oft grandiose Ausdrucksweise. Grossartige Bilder und eine seltsame, schroffe, selbst dunkle Sprachform sind das charakteristische Merkmal seiner Dramen, deren Anlage und Plan doch so einfach wie die Ausführung erscheint. Ueber Alles breitet sich eine erhabne Würde, und die starke Dichterseele spricht besonders aus seinen Schilderungen, wo überall das Ungemeine, die oft selbst bis zum Entsetzlichen und Grausigen gesteigerte Erhabenheit hervortritt. Seiner Stücke (die reiche Motive für die bildende Kunst darbieten) sind uns nur sieben erhalten, obgleich er siebenzig geschrieben haben soll. Die drei: Agamemnon, die Choëphoren und Eumeniden bilden zusammen eine Trilogie, als solche die einzige, die wir vom Alterthum übrig haben. Das erste Stück der Trilogie stellt die Ermordung des von Troja rückkommenden Agamemnon durch seine Gattin Klytämnestra mit ihrem Buhlen dar; das zweite die Rache, die der Sohn Orestes an der Mutter nimmt; das dritte aber die Unruhe des Sohns, der, obgleich er Gerechtigkeit übte, doch die Mutter mordete, und die Sühnung desselben mit der Ausgleichung des gewaltigen und schrecklichen Zwistes. So umfassen die drei Stücke das Ganze einer grossen Handlung. — Merkwürdig genug starb der grosse Tragödiendichter selbst eine Art tragischen Todes. Aeschylus ward nämlich durch eine Schildkröte getödtet, die ein Adler, um die Schale derselben zu zerschmettern, aus der Höhe auf den Dichter herunterfallen liess, weil der Vogel den völlig kahlen Kopf desselben für einen Felsen ansah. Dieser Tod des

Dichters ist auf einer alten Paste (Im Stoschischen Cabinet) dargestellt. Die Autoren, welche von des Dichters Ende vermelden, sagen nicht, dass solcher Tod ihn ereilt habe, als Aeschylus trank, wie er auf diesem geschnittenen Steine vorgestellt ist; man darf jedoch annehmen, dass der Künstler, nicht zufrieden damit, uns den Aar mit der Schildkröte in den Krallen und über dem Dichter schwebend darzustellen, auch noch das übergrosse Vergnügen habe andeuten wollen, was derselbe am Trinken fand, worin der Tragöde so weit gegangen sein soll, dass er kein Stück, ohne vorher vom Weine vollbeseligt zu sein, zur Niederschrift bringen konnte. Eine Statue des Tragöden stand, wie Pausanias berichtet, im Theater zu Athen, war aber lange nach seinem Tode gemacht. — Bekannt sind die gelstreichen Umrisse, die Flaxman zum Aeschylus lieferte.

Aesoulanus, eine der römischen Münzgottheiten, und zwar der Kupfergott, dessen Sohn der Silbergott (Argentinus) war. Meist mit dem Goldgott zusammen erscheinen sie nebeneinander auf den Münzen gebildet, mit Wage und Füllhorn in Händen und mit Haufen gemünzten Metalls zu Füßen. Allein kommt Aesculan mit denselben Attributen auf einer Münze Kaiser Tibers vor, wo er sich auf einen unbeslagenen Spiess stützt. Die Münzgottheiten der Römer erscheinen übrigens eben so oft männlichen, als weiblichen Geschlechts.

Aesopus (gr. M.), der Gott des gleichnamigen, die Ostgrenze von Troas bildenden Flusses im alten Mysien, war des Okeanos und der Thetis Sohn. Einen Andern d. N. zeugte Bukolion mit der Nympe Abarbarea; dieser Aesopus ward von dem Griechen Euryalus vor Troja getödtet.

Aes grave heisst das nichtsignirte rohe Erz (Kupfer) der uralten italischen Gewichtmünzen, was man vorzugsweise auch *aes rude* benannte, im Gegensatze zu dem mit Gewichtzeichen versehenen *aes signatum*. Wie bezeichnend der Name sei, zeigt das Gewicht noch heute vorhandener, theils viereckiger, theils oblonger, theils runder Proben dieses *Aes grave*, wovon einzelne 40 Unzen und darüber, ja sogar an 5 Pfund wiegen. Nicht nur das ausserordentlich gewichtige Volumen der einzelnen Geldstücke unterscheidet das altitalische Kupfergeld vom Gelde der Griechen und anderer alten Völker; es zeichnet sich auch noch dadurch aus, dass es nicht geschlagen, sondern gegossen, nicht gezählt, sondern gewogen ward. Als Einheit der Werthberechnung (*As*) nahm man das Pfund (*Libra*) an, und bestimmte die Geltung der Stücke durch das Gewicht (*pondo*), daher die Benennungen *Assipondium* und *Dupondius* kommen. Die Neuern begreifen aus demselben gewichtigen Grunde die ganze Münzart unter dem Titel: *Pondera italica*. Nicht Etrurien, wie man sonst annahm, sondern Umbrien ist das wahrscheinlichste Vaterland des *Aes grave*. Die Orte, von welchen noch Proben dieses *Aes grave* übrig geblieben, sind (ausser Rom) die umbrischen Städte Camerinum, Iguvium, Pisaurum, Tias, Tudur und Veltona, im Picenischen aber Hadria und in Etrurien Volaterrae. Die Einführung des Gewichtgeldes im alten Italien geschah unter den Königen Numa und Servius.

Aeskulap (griechisch: Asklepios), der Gott der Heilkunde, soll ein Sohn des Apollo und der Koronis (einer Tochter des Thessallerfürsten Phlegyas) gewesen sein. Als diese ihn noch unter ihrem Herzen trug, ward sie unterdess vom Arkadier Ischys beschlafen. Apollo aber erfuhr dies durch seinen heiligen Vogel, den Raben, weshalb er die Koronis mit ihrem Ischys sofort durch seine Schwester Artemis tödten liess. Nach anderer Sage tödtete er beide mit eigener Hand. Als Koronis verbrannt wurde, liess Apoll die Frucht ihres Leibes durch Merkur aus der Flamme holen und das Kind zum weisen Chiron bringen, der es in der Heilkunst unterwies. Eine abweichende Sage erzählt, dass, als Phlegyas in den Peloponnes zog, seine von Apoll empfangen habende Tochter im Gebiet der Epidaurier einen Knaben gebär, den sie aus Furcht vor ihrem Vater am Berge Titthion aussetzte. Hier ernährte ihn eine Ziege, bei der ihn der Hirt Aresthanas entdeckte. Als dieser ihn aber fassen wollte, verbreitete der Knabe einen himmlischen Glanz um sich. Nicht nur die Epidaurier, auch die Messenier suchten sich die Ehre, den Heilgott zum Landsmann zu haben, auf dem Wege der Fabel zu geben. So sollte Aeskulap in der messenischen Stadt Triikka geboren und zwar ein Sohn des Apoll und der Arsinoe (Tochter des Leucippus) sein. Diese Behauptung brachte die Messenier in Streit mit den Epidauriern, worauf das delphische Orakel den schiedsrichterlichen Ausspruch that, dass Aeskulap ein Epidaurier und Sohn der Koronis sei. Was die Erziehung des jungen Gottes bei Chiron betrifft, so ward er durch diesen nicht in die Medicin allein, sondern auch in die heitere Wissenschaft der Jägerei eingeweiht, wie denn erzählt wird, dass er nachmals selbst an der kalydonischen Jagd Theil nahm. Bald verbreitete sich der Ruf des Aeskulap als eines wunderthätigen Gottes; er hatte das Kraut gegen den Tod erfunden, er verlängerte das Leben der Menschen und rief selbst die Todten ins Leben. Als Todtenerwecker stand

er in ganz besonderer Berühmtheit. Apollodor erzählt, dass Aeskulap von der Pallas das aus den Adern der Gorgo geflossene Blut erhielt, wovon er das aus den linken Adern geronnene zum Verderben, das aus den rechten zum Wiederbeleben der Menschen verwandte. Hygin meldet hingegen, dass Aeskulap, als er den Glaukus, des Minos Sohn, vom Tode erwecken sollte, sich in ein geheimes Gemach verschloss, wo ihm eine Schlange zulef und sich an dem Stabe in seiner Hand emporwand. Da erdrückte Aeskulap die Schlange, aber siehe, eine andere kroch heran und legte ein Kraut auf den Kopf der getödteten, wodurch diese wieder lebendig ward. Als Aeskulap solches sah, nahm er das Kraut und erweckte auch Glaukus damit. Diese That erzürnte aber den Pluto, der bei der gewaltigen Kraft des nun in Aeskulaps Händen befindlichen Schlangenkrautes befürchtete, dass kein Gestorbener mehr todt bleiben und sein Todtenreich sich in der Folge entvölkern werde. Pluto beklagte sich darum bei Zeus, dem nichts Anderes übrig zu bleiben schien, als Aeskulap mit seinen Blitzen zu tödten. Apoll aber rächte seinen Sohn, den erschlagenen Heilgott, indem er dafür die Erfinder der Blitze, die Cyklopen, tödtete. — Nach Homer war Aeskulap kein Gott, aber der trefflichste Arzt. Auch unterscheidet ihn Homer von dem Götterarzt Paeon, und führt zwei Söhne des Aeskulap, Machaon und Podalirius, als Aerzte des griechischen Heeres auf. Darauf wird denn von Einigen die Annahme gebaut, dass Aeskulap eine wirkliche, geschichtliche Person gewesen. — Der Cultus des Aeskulap scheint phönizisch-ägyptischen Ursprungs zu sein. Der phönizische Urgott Sydyk (der ägyptische Phthas) zeugte neben den sieben Kabiren einen achten Sohn Esmun, den die Griechen Ismenios, Sohn des Apoll, nannten; Pausanias aber sagt, dass ihm ein Phönizier erzählt habe, Apoll gelte bei ihnen für den Vater des Asklepios und letzterer bedeute die gesundmachende Luft, die von Apollo, der die Jahressonne bedeute, diese Eigenschaft empfangen. Wirklich liegt in dem Worte Asklepios schon die Andeutung einer wohlthätigen Naturkraft, denn die Endsylbe *ῥπιος* bedeutet: mild, gütig. Gleichwie nun der phönizische Heilgott in Verband mit dem Sonnengott steht, wie die Kabiren in Zwerggestalt abgebildet wurden (oder verhüllt, wie z. B. in Aegypten der mit Schlangen umwundene heilige Naturkelch zu Haus war), so findet man auch alle diese Beziehungen in Griechenland beim Göttersymbole des Aeskulap wieder. Dass man Letztern in der ersten Zeit seines Cultus in Griechenland für einen der Kabiren nahm, ersieht man aus Pausanias' Berichten, wonach der griechische Gott auch als in Binden und Leinwand gehüllter Knabe sich darstellte, also ganz wie die Kabiren als Zwerge oder in Einhüllungen dargestellt wurden. Denn wenn auch Aeskulap in späterer Zeit, sowie er in Epidauros war, in schöner und männlicher, zeusähnlicher Figur gebildet ward, so ist doch zu glauben, dass dies Göttersymbol erst allmählig sich zu solcher idealen Bildung erhob, und dass die gnomenhafte, zwergartige Gestalt in einer bis zur Unkenntlichkeit gesteigerten Entwicklung die ursprüngliche war, da die Verhüllung eben ganz vortrefflich die geheimnissreiche Art andeuten konnte, mit welcher die Heilkunst in jenen Tagen als eine unbegreifliche Magie wirkte. Dazu kommt, dass Völker, die noch in der Kindheit begriffen sind, sich die geheimen Kräfte der Natur gern als wohlthätige Genien in Zwerggestalt denken. Später, als Aeskulap bereits mit schöner Gestalt gebildet ward, findet man noch oft neben ihm die Knabenfigur des Telesphorus als seinen Genius, worin sich allerdings ein bezeichnendes Ueberbleibsel der alten Verhüllung des Gottes aussprechen mag. Die einzelnen Eigenschaften des ärztlichen Heilands personificirten sich zu besondern Genien, daher ihn die Pergamener als Telesphorus, die Bewohner von Titane als Euamerion und Axanor, die Epidaurier als Akesios verehrten, welche Namen nur Eigenschaftsnamen des Einen Hauptgottes sind. Dies zeigt sich auch am Namen seiner Gattin Epione und an den Namen der Töchter: Hygieia, Aegle und Panacea. Nach Otfried Müller ist Aeskulap, den die Minyer und Phlegyer verehrten, dieselbe Gottheit mit jenem Trophonius, der mit den Attributen des Asklepios, besonders mit der Schlange, in der Höhle zu Lebadaia Verehrung fand. — Bei der Verehrung des Aeskulap spielte die eigentliche Hauptrolle der Cult der Schlange; diese ist die treueste Begleiterin und das Hauptsymbol des Heilgottes. Sie erinnert stark an die ägyptische Heilschlange, die Kneph- oder Knuph-Schlange, und es scheint, dass aus deren Verehrung, wie sie im afrikanischen Fetischismus stattfand, und aus deren Symbol sich nach und nach erst ein personificirtes Götterbild gestaltet habe. Die Knuphschlange, die bei den Griechen als Agathodämon erscheint, mag also das ursprüngliche Symbol sein, mit dem man erst später einen Heroen oder Gott verband. Bemerkenswerth ist, dass schon bei den ältesten Zauberern und Beschwörern die Schlange und der Schlangentab ihre Rolle spielen (auch der Stab des Aeskulap könnte als Beschwörungstab, als die Schlangen beschwörende Ruthe gelten), und dass die Alten bei Erwähnung von Grotten, wo Heilquellen entspringen, zugleich von Schlangen als

deren Wächtern sprechen. Aus alledem erklärt sich wohl das Symbol des Heilgotts und der Umstand, dass in dessen Tempeln Schlangen gehalten wurden. Die Priester des Aeskulap benutzten die Tempelschlangen wohl auch als natürliche Mittel zur Heilung; ausserdem aber erschien Aeskulap seinen Verehrern im Traume, indem in den Aeskulaptempeln die sogenannten Incubationen stattfanden, wobei dem Kranken oder dem sich für ihn Einstellenden während des Schlummers die Heilmittel zu Ohren gebracht wurden. Damit hängt zusammen, dass in diesen Tempeln Statuen des Schlags und des Traumes standen. Die Heilungbegehrenden und die Geheilten oder in Stellvertretung ihre Angehörigen säumten nie mit Opfern vor ihrem Gott zu erscheinen; namentlich aber opferte man Hähne. Zu Epidauros, in Trikkha, Kos und andern Orten war es selbst bräuchlich, dass man die Namen der Geheilten, ihre Krankheit und die gebrauchten Heilmittel auf Tafeln eingrub und diese im Tempel aufhing. Auch erhielt der Gott seine Feste, deren berühmtestes die alle fünf Jahre gefeierten Asklepieia zu Epidauros waren, wobei Rhapsoden und Musiker wetteifernd sich producirten und Aufzüge und Wettkämpfe stattfanden. Bei dem Aeskulapfesten zu Kos hob der Priester den Stab des Gottes feierlich vor dem Volke zur Anbetung empor, wovon ein geistreicher Archäolog mit Recht sagte, dass dies eine Art Vorbild zu der Aufhebung der Monstranz durch den katholischen Priester abgebe. Der Heilgott besass eine Menge von Tempeln; berühmt zumal waren die zu Titane im Peloponnes, zu Trikkha in Thessalien, zu Megalopolis in Arkadien, zu Pergamus in Kleinasien, der auf der Insel Kos und jener zu Epidauros. Seine Tempel standen meist in heiligen Hainen, also ausserhalb der Städte, in der Nähe von Heilquellen oder auf hohen Bergen, woraus man ersieht, dass die Griechen ihren Heiland auf den gesündesten Plätzen wirken liessen. Am heiligsten war das epidaurische Tempelwäldchen, in dessen Bezirke kein Kranker sterben und kein Weib gebären durfte. Zu Epidauros stand die äskulapische Bildsäule aus Gold und Elfenbein; der Gott sass auf einem Throne, in der einen Hand den mit einer Schlange umwundenen Stab, die andere Hand aber auf den Kopf einer Schlange haltend; zu seinen Füßen ruhte ein Hund. Die Statue war ein Werk des Thrasymedes. Zu Sikyon sah man den Aeskulap gleichfalls aus Gold und Elfenbein, mit bartlosem Gesicht, in der einen Hand den Stab, in der andern eine reife Pinie haltend. Dies war des Kalamis Werk. Uebrigens ward er auch als bejahrter, bärtiger Mann gebildet; ein solches Bild von ihm zu Tithorea in Phocis hatte einen Bart von zwei Fuss Länge. Seine Darstellung ward nach und nach immer mehr der des Zeus ähnlich gemacht. Sein Haar erhebt sich, wie bei Zeus, über der Stirn, und fällt gelockt an den Schläfen herab. Der Oberleib ist entblösst, über die Schulter aber ein den Unterleib bedeckender faltenreicher Mantel geschlagen; sein Antlitz drückt Ruhe und Klugheit aus. Sehr häufig erscheint sein volles Haar mit einer Binde umwunden; oft trägt er einen Lorbeerkranz, hat auch manchmal statt des gewöhnlichsten Symbols (des Schlangensabes) einen Hahn oder eine Eule zu seinen Füßen. Die ausgezeichnetsten hellenischen Künstler, Praxiteles, Kephissodorus etc., lieferten Statuen dieses Gottes. — Um auf die aus dem Alterthume vorhandenen Asklepios-Darstellungen zu kommen, so sieht man jetzt unter den aufgestellten Antiken im Theseion zu Athen den Tors einer Aeskulapstatue von übermenschlicher Grösse, und zwar ganz im gewöhnlichen Motiv, ruhend auf dem linken Bein, in der linken Achsel das Gewand gestopft (für den Stab, auf den er sich stützte), den linken Arm an der Hüfte; über dem Ellbogen kreuzen sich die Massen des Himation, die von der linken Schulter und von der rechten Hüfte kommen. Der Tors ist vom Denkmal des Eubulides. — Die Schlange vertritt übrigens geradezu den Asklepios; man opferte seiner Schlange und glaubte damit dem Gotte selber zu opfern, indem man sie wohl für eine Verwandlung des Gottes, jedenfalls aber für seine Stellvertreterin hielt. Dies bestätigt auch das in Böotien bei Stalesi (Eteonos) gefundene Relief. — Die zu Florenz befindliche Asklepios-Statue, von der wir eine Abbildung (s. folg. Seite) geben, zeigt den Gott mit zeusähnlichem, nur weniger erhabenem Antlitz, mit mildem, freundlichem Ausdruck, in stehender, zur Hülfe bereiter Stellung, das Himation um den linken Arm unter der Brust umhergenommen und straff angezogen, und mit dem von der Schlange umwundenen Stab in der Rechten. Diese Darstellungsform ward seit Pyromachus, der in der 130. Olympiade seine berühmte Statue des Gottes in diesem Charakter für das Pergamenische Heiligthum schuf, zur herrschenden. Die hier im Abbild mitgetheilte Antike der Florentiner Gallerie scheint dem von Polybios beschriebenen Original des Pyromach am nächsten zu kommen, wie sie denn auch am meisten mit den vielen Münzen von Pergamon stimmt, auf welchen die pyromachische Figur uns erhalten ist. — Trotz der herrschend gewordenen Form behaupteten sich auch andere Vorstellungen, auch die eines jugendlich unbärtigen Aeskulap, die früher gewöhnlicher war. Uebrigens gruppirt man mit ihm die Hygieia (eine Jungfrau

von besonders blühenden Formen, welche meist eine Schlange aus einer Patere in ihrer Linken trinken lässt) und den kleinen verummten Dämon verborgener Lebenskraft, den Telesphorus. So zeigt eine Vase in Berlin den jugendlichen Aeskulap neben Hygieia. Mit Telesphorus sieht man die Gruppe von Aeskulap und Hygieia auf Kaisermünzen von Samos, ohne Telesphorus auf denen von Odessa. Das geistreich gearbeitete Wiczay'sche Diptychon, das Raph. Morghen stach, zeigt den Aeskulap mit Telesphorus und die Hygieia mit Eros in schönen Figuren. Aeskulap hat in einem pompejanischen Gemälde auch den Omphalos neben sich, der mit dem bekannten Netz aus Stemmata umwunden ist. Dies Apollosymbol erscheint also auf den Sohn übergetragen. Auch auf den Münzen der gens *Rubria* ist es nicht ein Ei, wie man gewöhnlich angiebt, sondern der Omphalos, der auf einem runden Altar stehend von der Asklepioschlange umwunden wird. Auf Münzen von Epidaurus, unter Caracalla geschlagen, begegnet man einem kleinen Aeskulap, wie er unter der Ziege am Berge Myrtion liegt und der Hirt Aresthanas zu ihm eilt. — Unter den antiken Bildhauerwerken des königl. Museum zu Berlin finden sich mehrere Aeskulape, darunter eine Statue aus griechischem Marmor (6 Fuss 5 Zoll hoch), die angeblich im J. 1735 in den Ruinen der Villa des Marius gefunden ward. Sie ist aus der Pollignac'schen Sammlung erworben. — Von Aeskulapbildungen aus unserer Zeit kann nur einer gedacht werden, der Thorwaldsenschen nämlich, die als eine der vier, für die Nischen in der Façade der Christiansburg bestimmten Statuen dieses dänische Königsschloss zieren soll. Thorwaldsen hat das Bild 1843 dahin ummodellirt, dass er



Aeskulap stehend darstellt, wie dieser einige Heilwurzeln, die er in der Hand hält, aufmerksam betrachtet.

Aeskulapschlange (*coluber Aesculapi*), eine Viperngattung, in der Umgebung Roms und in Illyrien heimisch, erscheint braungrau, mit zwei dunkeln Seitenbändern, darunter weissgefleckt, und mit gelblichem Bauch. Sie ist beliebt, weil sie unschädlich und leicht zähmbar ist, und hat ihren Namen noch aus der Römerzeit, wo man sie den Aeskulapbildern zum lebendigen Attribut gab und um den Stab des Gottes sich winden liess.

Aeskulapstab, ein knotiger Stab, an welchem sich die dem Heilgott geweihte Schlange emporwand. Bekannt ist seine Anwendung als Symbol für die Medicin.

Aeson (gr. M.), des Kretheus Sohn, Halbbruder des Pellas, wurde durch letztern des Rechts der Erstgeburt beraubt und von der Erbschaft der thessalischen Krone verdrängt. Als Aesons Sohn, der berühmte Jason, herangewachsen war, erneuerte dieser die Kronansprüche. Aber Pellas, um Jason auf schickliche Weise zu entfernen, überredete diesen zu dem Argonautenzuge, der das goldne Vliess aus Kolchis holen sollte. Als aber widersprechende Nachrichten bald den Untergang der Argonauten bald ihre Rückkehr verkündeten, vergiftete Pellas, um sich von dieser Seite den Thron zu sichern, den greisen Aeson, indem er ihm Ochsenblut zu trinken befahl. Aesons jüngerer Sohn musste unter dem Schwerte fallen und Polymede oder Alkmene, Aesons Gemahlin, tödtete sich im Grame darüber selbst. Nach Ovid lebte Jason noch bis zur Argonautenrückkehr und ward durch Medea wieder verjüngt.

Aesonides (gr. M.) heisst Jason nicht selten, weil Aeson sein Vater war.

Aesopus, der erste bedeutende Fabeldichter der Alten, dessen Fabeln, anfangs durch Tradition sich vererbend, erst später aufgeschrieben wurden und nach welchem selbst die Fabeln anderer Dichter äsopische heissen, war aus Phrygien gebürtig und lebte um 550 vor Chr. Er soll Sklave mehrerer Herren, zuerst des Atheners Demarechos, des Samiers Xanthus und zuletzt des Philosophen Jadmon gewesen sein, der ihn freliess. Dann soll Aesop auf Reisen gegangen und auch an den Hof des goldreichen Kroesus gekommen sein, der ihn nach Delphi sandte, wo er wegen Gottes-

lästerung vom Felsen Hyampe herabgestürzt wurde. Seine Lästerung, die lediglich in Verspottung der griechischen Götzen bestand, konnte begreiflicher Weise nicht in den Kram der delphischen Priester passen. Der Körper des weisen Aesop war das directe Widerspiel seines schönen Geistes, wie ihn denn die Kunst mit hässlichem Angesicht und einem Buckel bilden muss. — Man erzählt von Aesop, dass er, Kunst und Künstler sehr hochschätzend, beständig unter Bildnern und Baumeistern umhergewandelt sei. Bezeichnend für die Kunstliebe des Philosophen im Fabelkleide heisst es in Plutarchs Gastmahl der Weisen: er habe mehr auf den Bau als auf die Oekonomie der Häuser gesehen.

Aestas. — Die Römer bildeten den zu einer Götterfigur erhobenen Sommer (*aestas*) nackt und mit dem Aehrenkranze ums Haupt. Er stützt sich entweder auf einen Stab, der oben noch Blätter zeigt, oder auf ein langes Aerntegeräth. Von der Schulter hängt ihm das leichte, abgestreifte Gewand über den rechten Arm herab. Zur Seite werden ihm Garben gegeben. Auf einem runden Basament in der Villa Albani ist der Sommer als Göttin vorgestellt, die mit zwei brennenden, gerade in die Höhe gehaltenen Fackeln dahinflieht, worin denn die Hitze der Jahreszeit allegorisirt erscheint. In einem Grabmal ausser Rom, wo die Figuren der Jahreszeiten von Gyps waren, trug der Sommer ein Kleeblatt. Winckelmann schlägt den Künstlern vor, dass zur Allegorisirung des Sommers, besonders aber des Augustinonats, ein Adler dienen könnte, der seine Jungen zum Fliegen anführt, denn der Adler lege zu Frühlingsanfang, brüte dreissig Tage und habe erst im sechsten Monat nach der Ausbrütung flugfähige und den Raub selbst zu suchen geeignete Junge. Heinrich Meyer dagegen glaubt, dass der Künstler jedenfalls besser thue, wenn er die deutlichere Allegorie eines mit Aehren bekränzten Genius wähle. Bemerkenswerth ist die Personification des Sommers auf einer 1842 in dem Weller Tourdan (Arondissement Vienne) gefundenen antiken Vase, deren schön gearbeitete Basreliefs die Jahreszeiten in Gestalt von Frauen darstellen. Hier reitet die *Aestas* auf einem niedergekauerten Stiere; übrigens hat sie das gewöhnliche Emblem der Garben.

Aesthetik. — Unter Aesthetik (vom griech. *αἰσθησις* abgeleitet, was Empfindung, Gefühl, sinnliche Vorstellung und die sie begründenden Vermögen bezeichnet) versteht man die Wissenschaft vom Schönen und von dessen verschiedensten Darstellungsarten. Ihr Zweck ist, die Beurtheilung oder Kritik des Schönen auf ein Vernunftprincip zurückzuführen. Alexander Baumgarten zu Halle ward um die Mitte des vor. Jahrhunderts der Begründer der Aesthetik als einer systematischen Wissenschaft des Schönen. Indem er das Verwirrende der von einzelnen Kunstwerken und ihrer Wirkung abstrahirten Kunstregeln einsah, suchte er die Kunsttheorie selbst wissenschaftlich zu begründen. Die Ergebnisse einer solchen, behauptete er, müssten allgemein gültig sein; dies seien sie aber nicht, wenn sie sich blos auf Folgerungen oder Autorität gründen. Man müsse daher zu den ersten allgemeinen, aus der Natur des menschlichen Geistes geschöpften Grundsätzen aufsteigen, wofern eine wahre Philosophie des Geschmacks entstehen solle. In der Schönheit bestehe das Wesen der Künste. Die Schönheit selbst aber erschien ihm als sinnlich erkannte Vollkommenheit, sinnlich vollkommene Erkenntniss des sinnlich Vollkommenen. Durch diese Erklärung machte er denn das Schöne blos zu einem Gegenstande der sinnlichen Empfindung, wobei das Wesen desselben ganz übersehen wurde. Das Princip der sinnlichen Vollkommenheit (die nach der Hallischen Philosophie nichts anderes war als diejenige Beschaffenheit, in welcher ein Gegenstand seinem Begriffe entspricht, oder deutlicher: die Uebereinstimmung des Mannigfaltigen mit seiner Einheit) ward von Baumgartens Nachfolgern weiter ausgebildet, indem man die Natur des Empfindungsvermögens genauer untersuchte und bald auf physiologischem, bald auf psychologischem Wege das Wesen der ästhetischen Empfindungen erforschte. Kant, der in seiner Kritik der Urtheilskraft die Grundzüge zu einer sogenannten Geschmackslehre entwarf, wollte darin die Gesetze untersuchen, nach welchen der Verstand bei der Beurtheilung dessen verfähre, was durch sich selbst gefällt. Die Kantianer suchten daher die Aesthetik zu einer Wissenschaft von den Gründen des ästhetischen Wohlgefallens auszubilden. Aber besonders gegen die formale Bestimmung der Schönheit, als der Zweckmässigkeit eines Gegenstands ohne Vorstellung eines Zwecks, sträubte sich der höhere Kunstsinn und die lebendigere Anschauung des Schönen, die bei Kant nicht zu finden war. Schiller, auf den die Kantischen Ansichten sehr anregend gewirkt hatten, stellte ein haltbareres Princip auf, indem er das Schöne als die Ineinsbildung des Vernünftigen und Sinnlichen fasste, welche Vereinigung erst das rechte Wirkliche sei, so dass er also die Schönheit nicht allein auf dem Anschauenden, sondern auch auf dem Angeschauten und dem Inhalte desselben beruhen liess. Schelling, der die Kantsche Geschmackslehre wegen ihrer Fruchtlosigkeit für die Kunst eine kunstleere

Kunstlehre genannt hat, setzte die Aufgabe der Aesthetik darin, das mannigfaltige Schöne namentlich in den verschiedenen Künsten als Darstellung der einen Idee des Schönen systematisch zu entwickeln, mochte sich aber leider zur vollen Ausführung einer solchen Aesthetik nicht entschliessen. In der Annahme, dass das Schöne als eine Darstellung des Absoluten, oder als das Absolute, das sich auch in der Schönheit und im Geiste des Künstlers in eigenthümlicher Gestaltung wiederfinde, stimmte Hegel mit Schelling im Ganzen überein, und hier ist bemerkenswerth, dass keine der Schriften des grossen Berliner Philosophen verhältnissmässig mit solcher Klarheit geschrieben ist, als eben die Aesthetik, die aus seinen nachgelassenen Papieren 1835 durch Hotho publicirt ward. Von der Kunstschönheit sagt Hegel: sie sei die aus dem Geiste geborne und wiedergeborene Schönheit; um so viel nun der Geist mit seinen Productionen höher stehe als die Natur und ihre Erscheinungen, um so viel sei auch das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur. Ist das Universum vergleichungsweise als ein Kunstwerk des Schönen zu betrachten, wie darf und kann der Mensch das Kunstschöne, gestützt auf die schwache Autorität des *ipse feci*, unbedingt über das Naturschöne erheben? Gegen solche Ueberordnung spricht schon die Unmöglichkeit, den Gegensatz zwischen beiden in Gedanken bis zur absoluten Trennung durchzuführen und in solcher festzuhalten. Eine reine Naturschönheit, durch und durch abgelöst von dem menschlichen Geiste, ausschliessend in sich selbst bestehend, ist ein Unding, liegt über die Grenzen aller möglichen Wahrnehmung hinaus. Soll die Naturschönheit für uns etwas Fassliches, überhaupt etwas Wesenhaftes sein, so muss sie sich in unserm Bewusstsein irgendwie vermenschlichen, und vermöge der Thätigkeit des Geistes eine Gestalt annehmen, die ihm und ihr selbst, kurz dem Momente gegenseitiger Bedingung gemäss ist. Sonach wird auch die Naturschönheit uranfänglich im Geiste empfangen und im Fortgange eines glücklichen Prozesses aus geboren. Es ist kein Grund und keine Befugniss da, die Prärogative des Geistes lediglich auf die Kunstschönheit zu beziehen. Muss scharfe, richtige, erschöpfende Wahrnehmung nicht jeder Kunstschöpfung vorangehen, soll anders in ihr der Geist lebendiger Schönheit wohnen? Schliesst nicht das Auffinden, Zusammenstellen, Verschmelzen des Naturschönen von Seite des Betrachtenden oder Geniessenden ebenfalls den Keim einer künstlerischen Thätigkeit in sich, wie gross auch der Abstand zwischen ihr und der Schöpferkraft des Genius sein mag? Und wenn die Kunst für vollendet gilt, wenn sie in rechter Weise den Schein des Natürlichen wiedergiebt: wie lässt sich zwischen beiden in der Theorie eine schroffe Schranke ziehen? Dass das wahre Schöne nicht ausschliessend in der Kunst gesucht werden kann, zeigt am allerdeutlichsten der Umstand, dass ohne die Vorherrschaft der Natur der Ursprung der bildenden Kunst und jeder andern ganz unerklärlich bliebe. Die Idee gehört nur insofern dem Geiste des Künstlers an, als sie im äussern Gegenstande liegt, und zur Begründung der Aesthetik bleibt kein anderes Heil als in der Annahme übrig, dass zwischen dem äussern Dinge und dem Kunstgeiste, der sich desselben für die Darstellung der Idee wahrhaft bemächtigen will, ursprünglich eine gegenseitige Angemessenheit oder Uebereinstimmung, eine natürliche Begegnung stattfindet. — Unter Hegelschem Einflusse, aber dennoch mit selbstständiger Eigenthümlichkeit, stellte Chr. H. Weiss eine Aesthetik (1830) auf, wonach die ästhetische Idee die Wirklichkeit der logischen Idee ist; die gedachte Idee sei nämlich das Moment in der angeschauten Idee (Schönheit), so dass die Schönheit einerseits durch die Wirklichkeit, andererseits durch den Gedanken gebildet werde. Um auf die Herbartsche Philosophie zu kommen, so sucht diese das Wesen des Schönen weder, wie die ältern Schulen, psychologisch in gewissen Gemüthszuständen, noch metaphysisch im Absoluten und dessen Offenbarungen. Nach Herbart hat die Aesthetik nur klar und bestimmt nachzuweisen, was als schön unbedingtes Gefallen erregt. Zur Bestimmung des Schönen aber sei der Leitsatz festzuhalten, dass die Schönheit nirgends als vereinzelt Element, sondern stets als Glied eines Verhältnisses sich darstelle. So vielfach diese möglichen Verhältnisse, ja die Classen dieser Verhältnisse seien (z. B. für das musikalisch, das poetisch, das plastisch Schöne), so mannigfach seien die Elemente des Schönen, deren Verbindung zu grösserm Ganzen erst zum Begriffe des Kunstwerks führe, bei dessen Auffassung das Schöne aus vielen Quellen zugleich auf uns einströme und uns in eine Begeisterung versetze, welche die vereinzelt Elemente des Schönen niemals bewirken könnten. Daher glaubt Herbart, dass es eine zur gründlichen Erforschung des Schönen völlig nutzlose Abstraction sei, wenn man dem allgemeinen Begriff der Schönheit, der angeblich Einen Idee derselben, die Festsetzung aller dessen hintennach stelle, was zunächst in seiner Art ein rein ästhetisches Wohlgefallen beansprucht. — „Die rechte Aesthetik wird nur einst von einem, der Dichter und Philosoph zugleich zu sein vermag, geschrieben werden, er wird eine angewandte

für den Philosophen und eine angewandtere für den Künstler geben.“ Noch ist kein Philosoph - Poet erstanden, der diese Prophezeiung Jean Pauls in Erfüllung gebracht hätte. Schelling, auf welchen die Erwartung wohl ein Auge geworfen, hat statt einer Aesthetik nur ästhetische Confessionen gegeben, die wir zuerst in seinem vor 40 Jahren erschienenen System des transcendentalen Idealismus, bedeutungsvoller jedoch in seiner allbewunderten Rede „über das Verhältniss der bildenden Kunst zur Natur“ entwickelt finden. Dieses letztere Document des vielleicht einzigen Philosophen unserer Zeit, der sich zu wahrhaft lebendiger Anschauung des Schönen erhob, ist von ästhetischer Seite unschätzbar. — Das Weitere im Art. „Kunstphilosophie.“

Aesthetisch. — In der gewöhnlichen Rede ist dieses Beiwort ein solcher Spielball geworden, dass man dabel alles mögliche Gute denken kann. Bald gebraucht man es für schön, geschmackvoll, bald für poetisch, künstlerisch, bald selbst für sittlich. — Aesthetisch sind die Ideen in der Kunst, sofern sie auf richtiger Erkenntniss des reinen Schönen oder auf glücklicher Findung desselben durch das Gefühl beruhen. Wenn man von unästhetischen Ideen spricht, so sind diese in der Regel, aber nicht immer, auch unschöne oder unpoetische, wobei man oft den Nebenbegriff des Unsittlichen verbindet. Ein Aesthetiker glaubt selbst das Hässliche, das zwischen dem Begriffe der Schönheit als solcher und zwischen dem des Ideals mitteninliege, für ästhetisch erklären zu müssen, wenn es sich, wie zum Beispiel im Komischen, wieder zum Schönen selbst zurückbeugt. So manche Bambocciade von Niederländern und Italienern z. B. würde unästhetisch sein, wenn nicht in dieser und jener der Humor das Hässliche mit dem Schönen versöhnte und jenes dadurch wieder für die Aesthetik gerettet wäre.

Aestler (oder Aestyer, Astyer, wie man sie ebenfalls schreibt) waren nach Tacitus Bericht die Küstenbewohner des fernsten germanischen Osten. Ihren Sitten und ihrem Tracht nach sollen sie suevisch (also deutsch) gewesen sein, aber ihrer Sprache nach an die Britannier erinnert haben. Sie waren emsig in der Bebauung des Bodens, verehrten die Göttermutter und trugen Bilder von wilden Ebern, wenn sie vor dem Feinde erschienen. Diesen Bildern trauten sie grosse Schutzkraft zu; übrigens gebrauchten sie im Kampfe meist Knüttel oder hölzerne Keulen, während Eisenwaffen bei ihnen nur spärlich im Gebrauch waren. Sie waren fleissige Bernsteinsammler und möglicherweise aller Wahrscheinlichkeit nach, wenn nicht die alten Preussen selbst, so doch die Urbewohner des eigentlichen Preussens gewesen sein. Zu Ende des 10. Jahrhunderts verschwindet der Name dieses sarmatisch - slawischen Stammes, und an der Stelle des Aestler treten die Preussen als Bewohner der Ostküste auf.

Aestig, oder „astig“, bezeichnet den Gegensatz von „astfrei, astlos.“ Da beim Bauen die Mitbenutzung von astigen Brettern nicht vermeidbar ist, so sucht man sich wenigstens beim Lieferanten des Holzes in soweit sicher zu stellen, dass man die Aeste nur bis zu einer gewissen Grösse annimmt. Werden Bretter an einander geleimt, so ist zu sorgen, dass kein Ast an die Fuge komme, weil die astigen Stellen keine Verbindung halten. Bretter aber mit sogenannten losen oder faulen Aesten bleiben natürlich ganz ausser Spiele.

Aestrich; s. Estrich.

Aesymnetes, Beiname des Bacchus, unter dem man ihn zu Aroe und Paträ verehrte. Zu Aroe in Achaja hatte man in uralter Zeit der Artemis Triklaria, wegen einer in ihrem Tempel begangenen Unzucht, alljährlich den schönsten Knaben und das schönste Mädchen zum Sühnopfer gebracht; aber das Orakel, nach dessen Spruch man diese Opfer brachte, hatte auch die Endschaft derselben verkündigt, im Fall ein fremder König einen fremden Gott herbeführen würde. Nun geschah es, dass bei der Theilung der trojanischen Beute dem Eurypylus eine Kiste zufiel, worin ein von Vulkan gemachtes und dem Dardanus geschenktes Bild des Bacchus („Aesymnetes“ genannt) verschlossen war, das Aeneas oder Cassandra absichtlich zurückgelassen, weil sie wussten, dass das Bild den Besitzer unglücklich mache. Als nun Eurypylus das Bild in der Kiste erblickte, ward er wahnsinnig, und als er sich beim delphischen Orakel wegen Heilung seines Wahnsinns befragte, that dieses den Spruch, dass er da, wo er Menschen ein fremdartiges Opfer bringen sähe, die Kiste weihen und sich niederlassen sollte. Nun kam er eben nach Aroe zur Zeit, wo man der Artemis die Menschenopfer darbringen wollte, und als er sich hier von seinem Wahnsinn befreit fühlte, gedachte er des Orakels, und auch die Einwohner gedachten des ihrigen, indem sie den fremden König mit dem fremden Götzenbild sahen und freudig über ihre Befreiung vom Menschenopfer dem Bacchus Aesymnetes ein Fest stifteten.

Aeternitas. — Die Personification der Ewigkeit auf römischen Münzen erscheint bald als sitzende, bald als stehende Figur; man sieht sie auch auf einem Wagen,

welchen Elephanten oder Löwen ziehen. Zu Attributen hat sie entweder die Zeichen von Sonne und Mond, oder eine sich in sich selber zurückschlingende Schlange; auch kommt die *Aeternitas* vor, wie sie in Händen eine Kugel hält, auf welcher ein Phönix sitzt. Diese letztere Allegorie ist unstreitig die schönste. — Ein Basrelief an dem (im vatikanischen Museo aufbewahrten) Fussgestelle von der Granitsäule des Antoninus Pius zeigt den Genius der Ewigkeit, wie er auf seinen Fittigen das vergötterte Kaiserpaar, Antoninus Pius und Faustina die ältere, zum Himmel trägt. Hier wird die *Aeternitas* durch Weltkugel und Schlange bezeichnet.

Aethalides (gr. M.), Sohn des Merkur und der Eupolemia, der Tochter des Myrmidon, war der Herold der Argonauten und hatte von seinem Vater, dem Götterboten, ein Gedächtniss erhalten, dem nichts entfiel und das auch im Hades noch gleichblieb, da er das Privilegium genoss, nach Belieben in der Ober- und Unterwelt zu verweilen. Seine Seele ging nach mehreren Wanderungen in den Körper des Pythagoras über und war sich der ihr verbliebenen Gabe zufolge aller der verschiedenen Wanderungen bewusst.

Aethalion (gr. M.) hiess einer jener Schiffer von Tyrus, die bei der Landung auf Naxos den kleinen Bacchus entführen wollten, von diesem aber sämmtlich mit Ausnahme des frommen Steurers in Delphine verwandelt wurden.

Aether (alte M.) ward vom Chaos und der Caligo erzeugt, deren Kinder auch der Erebus, der Tag und die Nacht waren. Aether aber verband sich mit dem Tage, um die Erde, den Himmel und das Meer hervorzubringen, worauf er mit seiner Tochter Erde die Giganten und Titanen, die personificirten Laster, erzeugte. — Hesiod lässt den Aether durch Erebus und die Nacht geboren werden, die beide Kinder des Chaos sind. Indem man später den Aether als Himmelsraum dachte, ward er zum Wohnsitz der Götter. Zeus erscheint demzufolge als Herr des Aethers, ja als der Aether selbst, indem er als allbefruchtender Gott mit der Erde in Ehe tritt.

Aethorio, Tochter des Sonnengottes und Klymenens, der Schwester Phaëthons, ward mit ihrer Schwester in Folge ihrer endlosen Wehklagen über den Todessturz des Bruders in Fichten verwandelt, von welchen das Electrum (die zu Harz gewordenen Zähnen der Schwestern) abfloss.

Aetherier; mit diesem Namen bezeichneten die Griechen das Aethiopenvolk, weil sie dasselbe in fabelhafter Ferne wohnend und wegen der Unerreichbarkeit als göttlich und unsträflich sich dachten. Als Phidias seine Nemesis mit der Schale in der Hand bildete, gab er dieser Schale äthiopische Männer zur Verzierung, womit er eben auf die Aetherier als ein unsträfliches, schon von Homer untadelhaft genanntes Volk anspielte.

Aetherios, Baumeister unter dem byzantinischen Kaiser Anastasius I., erbaute um 500 n. Chr. den Palast Chalibis zu Konstantinopel und errichtete die Mauer vom Meere bis Selimbria.

Aetherisch hat bald die Bedeutung von himmlisch, englisch, geistig, bald auch von lustig und zart. Aetherische Wesen denkt man sich mit den feinsten und leichtesten, aus Licht und Luft gewebten Körpern; die Elfen in unsern vaterländischen Mythen sind recht eigentlich solche Wesen. Auch die Engel denkt man sich von ätherischer Natur; doch stellen sich diese, gegen die zerfließenden Elfen gehalten, völlig plastisch heraus, indem wir sie zwar als über der Menschheit stehend mit vollkommener Bildung und von himmlischem Gepräge, aber doch noch mit einem Rest von irdischer Schwere behaftet denken, so dass wir sie eigentlich erst durch die Beigabe von Flügeln zu ätherischen Wesen erheben. Daher kann die Sculptur wohl Engel darstellen, nie aber Elfen, welche letztern nur (wie Eduard Steinbrücks bewunderbares Elfenstück nach Tieck ein Beispiel giebt) allein durch die Mittel des Malers zur Vorstellung gebracht werden können.

Aetherius, ein Beiname, den zuweilen der olympische Jupiter als Beherrscher des Aethers (Himmels) führt.

Aethilla (gr. M.) war des Priamos Schwester und gerieth bei Ilions Fall in die Hände des Protesilaos. Sie veranlasste diesen, die Stadt Scione zu gründen, indess sie, als Protesilaos mit seiner Schiffsmannschaft auf der Halbinsel Pallene landete, das Wasser einzunehmen, mittlerweile die Schiffe ansteckte und so Alle sammt und sonders zu bleiben zwang.

Aethion hiess der Seher und Gefährte des Phineus, der auf der Hochzeit des Perseus und der Andromeda erschlagen ward. Phineus nämlich hatte sich mit um die Hand der Schönen beworben und überfiel mit Aethion den Perseus am Beilager, wobei er dem Helfershelfer mit dem Leben büsste. — Aethion hiess auch der Sohn einer Nymphe vom Helikon, der beim Zuge der Sieben gegen Theben umkam, und ebenso

das Ross des Euneus (des Sohns von Jason und der Hypsipyle), das auf demselben Zuge fiel.

Aethiopais, der Glühende, griechischer Beiname des Bacchus (Dionysos).

Aethiopien. — Die Belehrungen der Alten über die geographische Lage des einst Aethiopia oder Jopia genannten Landes besagen im Allgemeinen, dass man es im weitesten Sinne als das fernste Südland betrachtete, aber in engerer Bedeutung darunter das Land oberhalb Aegyptens verstand. Vom arabischen Meerbusen begrenzt und bis zur Küste des indischen Meeres reichend, war Aethiopien jener afrikanische Ländercomplex, der sich heut in die Benennungen Nubien, Abyssinien, Habesch, Adel und Ajan theilt. In der Bibel trägt Aethiopien den Namen Kusch, wo es das glückliche Arabien oder doch das Küstenland des rothen Meeres vorstellt. Jopia war der eigentliche Name des von Sidon bis zum rothen Meer und östlich bis Babylonien und Persien sich erstreckenden Landes; am längsten hieß der südliche Theil der phönizischen Küste (von Jaffa bis Aegypten) Aethiopien, wo die Hauptstadt Joppe noch deutlich an den ersten Landesnamen Jopia erinnert. Die Benennung Aethiopia rührt offenbar von den Griechen; bekennen sie doch, dass in ihrer Sprache der Aethiops einen sonnengebräunten Menschen bedeute, und nannten sie doch auch alle übrigen Völker von stark ins Dunkle fallender oder völlig schwarzer Farbe „Aethiopen.“ Laut der *Hist. nat.* des jüngern Plinius hieß das gesammte äthiopische Volk erst das ätherische, darauf das atlantische und endlich nach Vulkans Sohne, dem Aethiops, das äthiopische. Herodot trennt die Aethiopen als Südvölker von den nördlich der Wüste lebenden Libyern, und theilt sie in östliche schlichthaarige und in westliche wollhaarige ein, wodurch er also die Westäthiopen als Negervölker charakterisirt. Indess die Negeräthiopen auf der tiefsten Stufe menschlicher Bildung verblieben, waren die Länder der östlichen Aethiopen am obern Nil, das jetzige Nubien und namentlich Meroë, uralte Cultursitze. Die Völker Ostäthiopiens sind bei Herodot die Makrobier, die Ichthyophagen und die Troglodyten, wozu die Automolen kommen, die aus Aegypten hier einwanderten. Auch nomadische Araberstämme wanderten ein, die späterhin an den Nilufern von Philä bis Meroë erscheinen. Spätere Autoren fügen zu den von Herodot genannten Völkern die Nubier, Blemmyer, Megabaren und Sembriten. Was nun den ostäthiopischen Menschenschlag betrifft, so scheint er nicht besonders verschieden von der Race der nachbarlichen Aegypter gewesen zu sein. Wenn die Aegypter (wie Aristoteles andeutet und durch die Figuren der isischen Tafel bezeugt wird) die Knie ein wenig einwärts gegen einander, Beine und Füße hingegen auswärts, oder von einander ab, gebogen hatten: so war derselbe Fehler in der Bildung den alten Aethiopen eigen und ist noch heutzutage an den Epigonen dieses Stammes sehr häufig bemerklich. Auffallend dargestellt ist dieser Bildungsfehler an der wohlgearbeiteten Statue eines nackten äthiopischen Knaben von weißem Marmor im *Museo Pio-Clementino*. Eine äthiopische Eigenheit ist die eingebogene Nase, die auch an den ägyptischen Figuren, aber nicht allgemein, vorkommt. Aber nicht blos in den Formen, auch in der Farbe waren die Aethiopen den angrenzenden Aegyptern ähnlich. Diese Ostäthiopen, die sich zum Theil mit den Oberägyptern identificiren lassen, müssen ein kerngesunder Schlag gewesen sein; sie behielten die Zähne bis ins 100ste Jahr, das sie sehr gewöhnlich erreichten, und bei ihren Mumien ist derselbe Fall wie bei den ägyptischen, dass diesen meist kein Zahn fehlt, ja keiner einmal angefressen erscheint. Hier sei bemerkt, dass die Aethiopen es waren, die den Aegyptern (welche letztern Diodor geradezu eine Colonie der Aethiopen nennt) das Beispiel der Heilighaltung und sorgfältigsten Bewahrung der Leichname gaben, wie denn auch wohl die ägyptische Sitte, die Gestalt der Verstorbenen auf deren Körper zu malen und die Köpfe auf den Mumien genau nach der Aehnlichkeit der Verblichenen zu machen, eine ursprünglich äthiopische sein mochte. Jedenfalls lernten die Aegypter die Zurichtung der Leichen von den Aethiopen, wenn jene dabei auch künstlerisch mehr thaten. — Das Land von Syene bis Meroë (der schon zur Römerzeit verfallenen Hauptstadt von Ostäthiopen) beweist durch eine Menge noch heute sprechender Denkmale, welche hohe Culturblüthe in grauester Vorzeit hier Fuss fasste, und der Geschichtsvater Herodot bezieht sich wohl zunächst auf Ostäthiopen, wenn er von dem fernsten der Länder spricht, dass es Gold in Menge, Elfenbein, Ebenholz und sonst noch allerlei Holzarten, und die grössten, schönsten und langlebendsten Männer hervorbringe. (Der köstlichen und wohlriechenden Salben wegen, die der griechische Handel aus den Aethiopenländern bezog, stellte Phidias auch äthiopische Männer auf jenem Salbengefäße vor, das seine berühmte Nemesis oder richtiger Venus in der Rechten hielt, denn nur für Venus war dies Gefäß ein schickliches Attribut, an welchem die Verzierung mit Männern der Salbenländer so zweckmässig als sinnreich erschien.) Dass aber bei den Aethiopen die Kunst, selbst bis zur feinsten Plastik, ge-

trieben wurde, bezeugen schon die alten Autoren, wenn sie sagen, dass die Aethiopen die frühesten Edelsteinschneider waren und dass äthiopische Künstler Siegel in Stein arbeiteten, die sie mit einem andern harten Steine schnitten. — Das Reich Meroë war es, welches durch seine Blüthe sich einen selbstständigen Namen in der Reihe der Aethiopenländer errang und an Aegypten, zwar selten politisch, aber durch übereinstimmende Sitte, Religion, Kunst und Nationalität überhaupt anschloss. Eine politische Einheit mit Aegypten fand nur unter Sesostris (1500 v. Chr.) und Sabakon (800 v. Chr.) statt. Ueber die Population der Insel Meroë zur Zeit der Oberherrschaft der Aethiopen giebt Plinius der Jüngere einen merkwürdigen Bericht, indem er nach der Vorausschickung, dass damals die Insel sehr berühmt gewesen, die Bemerkung fügt: sie habe 250,000 Mann und 400,000 Künstler (*artifices*) ernähren können. Von diesem Inselreiche in Ober-Nubien, das schon vor Herodot seine Blüthenperiode gehabt hatte, empfing wahrscheinlich Aegypten erst den Samen der Civilisation. Nach Diodor von Sicilien, welcher Theben besuchte und dort mit ägyptischen und äthiopischen Priestern verkehrte, galten die Aethiopen für die ältesten Menschen und für Autochthonen. Die thebaischen Priester selbst erklärten Aegypten für eine äthiopische Colonie, daher seien auch die meisten ägyptischen Sitten äthiopisch, z. B. die göttliche Verehrung der Könige, und die grosse Sorgfalt, die man auf die Bestattung der Todten verwende. Noch mehr beweisend ist aber, was Diodor von der Schriftkenntniss berichtet; er sagt nämlich: die demotische oder profane Schrift lerne Jedermann in Aegypten, aber die hieratische Schrift verstanden allein die ägyptischen Priester, und zwar vermöge geheimer Tradition, während in Aethiopien diese heilige Schrift im allgemeinen Gebrauche sei. Da nun die Hieroglyphen den Aethiopen ganz geläufig waren, so musste sich diese Schrift auch aus der Sprache des Volks entwickelt haben; wurden aber die schon ausgebildeten Hieroglyphen durch äthiopische Colonien nach Aegypten verpflanzt, so konnten sie hier nicht vom ganzen Volke, sondern nur von einer in ihr Verständniss eingeweihten Classe verstanden werden. Dass Aethiopien der Ursitz der ägyptischen Cultur gewesen, dies machen auch noch andere Umstände höchst wahrscheinlich. Meroë war der Hauptsitz des Ammondienstes, mit welchem sich Orakel verbanden, und gleichzeitig war es auch Mittelpunkt des Karavanenhandels, den Aethiopien einst mit Nordafrika und Aegypten, sowie mit dem glücklichen Arabien und selbst mit Indien führte. So vereinten sich hier die mächtigsten Mittel zur Bezähmung der umwohnenden wilden Völker: die Religion, um ihren Aberglauben, der Handel, um ihre sinnlichen Bedürfnisse zu befriedigen. Die Tempel, die von den ausgesandten äthiopischen Colonien gegründet wurden, dienten gleichzeitig zu Haltpunkten für die Karavanen, und wechselsweise war es der Handel, der diesen Tempeln Schätze zuführte. Die Meroë zunächst gelegene Colonie war die beim Berge Berkal, wo zwei, dem Ammon und Osiris geweihte Tempel sammt einer ungeheuern Pyramidengruppe sich befinden. Eine zweite Colonie von Meroë war Ammonium in der libyschen Wüste, das nicht nur einen Tempel und Orakel hatte, sondern auch einen kleinen Staat mit herrschender Priesterkaste bildete. Die bedeutsamste Colonie aber war Theben, wo die Kunst des Mutterlands Meroë zu ihrer höchsten Vollendung gebracht und mit der Religion über das übrige Aegypten verbreitet wurde. Das Sinnbild des Verfahrens, wie der Ammondienst den Nil entlang verbreitet ward, sehen wir noch in den Sanctuarien der Tempel auf zahlreichen Darstellungen, wo das prachtvoll geschmückte Orakelschiff entweder steht oder in Procession umhergetragen wird. — Was die in Ober-Nubien und Abyssinien sich findenden, noch sehr bedeutenden Ruinengruppen betrifft, so zeigen diese natürlich den sogenannten ägyptischen Styl, meist jedoch in einer späteren Ausartung. Diese Bauwerke rühren theils von ägyptischen Herrschern, theils aus viel späterer Zeit her. Die Sculpturwerke gleichen in Form und Farbe der Körper ganz den ägyptischen. Eigenthümlichen Charakter tragen aber die Obeliskten in Habesch, die ohne alle Hieroglyphen sind und beinahe als reines Product äthiopischer Kunst gelten dürfen.

Aethiopische Mönche und Nonnen. — Im 4. Jahrh. entstand in Aethiopien (Abyssinien) eine Sorte von Mönchen, die sich Nachfolger des heil. Anton nannten, über verschiedene Regeln annahmen. Sie fasten sämmtlich sehr streng und legen sich oft in Einöden und Höhlen die härteste Busse auf. Sie essen keine Eier und sind nicht von Fett und Käse. Um ihren abgeschornen Kopf tragen sie ein Lederband von zwei Fingern Breite; es läuft unterm Kinne weg, wird auf der Stirn geknüpft und hängt in zwei Zipfeln über die Schultern herab. Ihr Gewand, braungelb oder völlig weiss, gleicht einem Sacke, wobei Mantel und Kapuze fehlen.

Aethiops, ein Sohn Vulkans, von welchem, wie Plinius' Naturgeschichte besagt, Aethiopien den Namen bekam. Aethiops ward auch Zeus auf der Insel Chios beige-

nannt, und denselben Namen trägt ein Sonnenross, dem die Alten das Reifen der Früchte zuschrieben.

Aethlios (gr. M.), Sohn des Zeus und der Prologenia, der Tochter Deukalions. Er vermählte sich mit Kalyke, einer Tochter des Aeolus, mit der er den Endymion zeugte.

Aethon, der „Feurige“, hiess des Tantalus Vater, und denselben Namen nahm auch Odysseus an, als dieser auf Ithaka nicht erkannt werden wollte. Aethon hiess ferner ein Sonnenross, sowie ein Ross der Eos, des Pluto und Hektor. Auch das Ross des Pallas hiess so, das seinen gefallenen Herrn beweinte. So lautet gleichfalls der Name oder das Epitheton des Adlers, der dem Prometheus das Herz abfrass.

Aethra (gr. M.) war die Tochter des Königs Pittheus von Trözene, der die Städte Anthea und Hypera seinem Staate einverleibte. Pausanias erzählt, dass Bellerophon nach Trözene gekommen sei und um Aethra geworben habe, doch sei der Werber noch vor der Hochzeit nach Korinth verbannt worden. Darauf kam Aegeus, um sich wegen eines Orakelspruchs den Rath des Pittheus zu holen, während er in der That nur die Jungfrauschaft von dessen Tochter mitnahm. Die Sage will wissen, dass der Vater sie ihm übergab, um sich gastfreundlich zu zeigen. Aber siehe, in derselben Nacht erschien auch Poseidon bei ihr; daher es, als Aethra den Theseus gebar, sehr zweifelhaft blieb, wer Vater ihres Sohnes sei. Doch wusste sich der alte Pittheus zu helfen, indem er in der klugen Berechnung, dass Poseidon von den Trözenern besonders verehrt werde, die Sage verbreitete, dass Neptun der Vater seines Tochtersohns Theseus sei. Man erzählt auch, dass einst Aethra, im Traume von der Pallas dazu aufgefordert, auf die ihrem Vater gehörende Insel Sphäria gegangen sei, um dem Wagenlenker des Pelops, dem Sphärus, Todtenopfer zu bringen. Da habe ihr im dortigen Pallastempel Poseidon beigewohnt, worauf sie der Ehre wegen, die ihr von diesem Wassergott widerfuhr, einen Tempel der Pallas Apaturia (*Minerva fallax*) gründete und die Anordnung traf, dass die Jungfrauen des ganzen trözenischen Gebiets vor ihrer Vermählung ihre Gürtel der Pallas weihen mussten. Später, als von ihrem Sohne Theseus die Helena entführt, aber von deren Brüdern Castor und Pollux befreit worden war, ward Aethra in Athen von den Tyndariden geraubt, nach Lakädon geführt und von da nach Troja gebracht, wo sie als Sklavin der Helena dienen musste. Nach Troja's Eroberung kam sie ins griechische Lager, ward dort erkannt und durch ihren Sohn Demophon von Agamemnon zurückgefordert, der diesem Verlangen nach Helena's Einwilligung entsprach. — Eins der vortrefflichsten Vasenbilder, das nach einer etruskischen Vase des *Museo Gregoriano* in den Werken des archäologischen Instituts publicirt ist, stellt Poseidon dar, wie er die Aethra verfolgt. Ihr Raub durch die Tyndariden (Castor und Pollux) und ihre trojanische Gefangenschaft war oft ein Stoff auch der hellenischen Kunst, wie die Darstellung am sogenannten Kasten des Cypselus und das einst in Delphi aufgestellte Gemälde des Polygnot (wo Demophon, Aethra's Sohn, dargestellt wird, wie er auf Befreiung der Mutter sinnt) die Beweise mit liefern. — Eine andere Aethra war des Oceanus Tochter, mit welcher Atlas zwölf Töchter, die Hyaden, und den Hyas erzeugte.

Aethrion, *impluvium*. — Die gewöhnlichen Wohnungen der Alten waren (wie man aus den herkulanischen und pompejanischen Entdeckungen weiss) meist quadratisch gebaut, so dass sie einen innern Hof (*cortile*) einschlossen, um den herum die Zimmer liefen; in diesem Hofe aber war oben ein breiter Vorsprung von Brettern gemacht, um unter demselben vor der Traufe bedeckt zu gehen, sowie denn auch, nach Vitruv zu schliessen, im alten Rom die Traufen an den meisten Häusern von Brettern gewesen sein müssen; ein solcher Hof hies nun *impluvium*, oder griechisch Aethrion, auch Hypaethrion (d. h. unter freiem Himmel). Ein vornehmerer Ausdruck dafür war: *aula* (αὐλή).

Aethrios, der Aetherische, Beiname des Zeus, den er bei den Griechen vom heitern Himmel als seiner Wohnung führte. So hatten auch die Römer ihren *Jupiter aetherius*.

Aethyia, ein Beiname der Pallas, den sie zu Megara führte. Er bedeutet einen Taucher und ward der Göttin gegeben, weil sie die Schifffahrt erfunden und den Menschen gelehrt haben sollte, gleich Tauchern das Meer zu durchsegeln.

Action, hellenischer Maler, blühte (nach Lucian zu schliessen) in Hadrians und der Antoninen Zeitalter. Er stellte in einem reizenden Gemälde Alexanders Vermählung mit der Roxane dar. Lucian, der es nicht genug preisen kann, erzählt, dass Action in Folge dieses Hochzeitbildes, das bei den olympischen Spielen zur Schau kam, selbst Hochzeit machte, weil einer von den Hellanodiken oder Preisrichtern, Proxenos, das Gemälde so belohnenswerth fand, dass er seine Tochter dem Maler vermählte. Das Bild zeigte Alexander und Roxane, wie Erosen mit ihnen und des Königs

Waffen beschäftigt waren. Da Lucian den Aetion mit Apelles, Parrhasius und Euphranor zusammenstellt und Cicero ihn neben Apelles, Nikomach und Protopogenes nennt, so könnte der Künstler wohl schon in Alexanders d. Gr. Zeit gelebt haben, obgleich der erstgenannte Autor bei Erzählung des Falls, dass für die gemalte Hochzeit der Künstler eine wirkliche bekommen habe, sich so ausdrückt, als sei dies erst zu seiner Zeit geschehen. — Von einem Steinschneider Aetion, aus unbestimmter Zeit, ist eine Gemme übrig, die den Hermes darstellt. Vielleicht ist er mit dem Plastiker Aetion (Eetion) von Amphipolis, der, von Theokrit und Kallimachus erwähnt, ins 3. Jahrhundert vor Chr. zu setzen ist, eine und dieselbe Person.

Aetna (gr. M.), eine sicilische Nymphe, Tochter des Uranos und der Gaea (des Himmels und der Erde), nach welcher der gleichnamige Berg seinen Namen empfing. Auch trug der Sohn des hundertarmigen Aegeon, den die Götter Briareus nannten, den Namen Aetna. Diesen wählten Ceres und Vulkan zum Schiedsrichter, als sie um den Besitz der Insel stritten. Nach Theokrit war obige Nymphe Schiedsrichterin. Man bemerkt wohl, dass beide mythische Figuren nur eine Personification des Berges bedeuten.

Aetna, jener feuerspielende Berg Siciliens, der jetzt Monte Gibello (Hochgebirg) genannt wird, figurirt in den alten Mythen als eine Bergmasse, die durch Jupiter auf den Giganten Typhon oder auf den Enkelados geschleudert ward, daher einer dieser Giganten unter dem Vulkane begraben liegt und der Berg von den auf ihn geschleuderten Blitzen noch immer raucht. Nach anderer, poetischerer Mythe steigt der Rauch aus der Esse des Bergs, weil im Innern die Schmiedewerkstatt Vulkans und seiner Cyklopen ist. Strabo lässt den Berg nur von den Cyklopen umwohnt sein. Hesiod, Pindar, Virgil, Silius Italicus und Claudian sind die berühmtesten Dichter, die der Aetna zu Schilderungen entflammte. Uebrigens ist noch ein eigenes Gedicht auf den Aetna aus dem Alterthum übrig, welches Lucilius, der Freund des Seneca, schrieb. Dieser auf der östlichen Spitze Siciliens und unmittelbar vom Gestade 11,000 Fuss hoch aufsteigende freie Bergkegel, dessen Schatten gleich einem Sonnenzeiger sich über die Insel erstreckt, war mit seinen ungeheuern, in unaufhörlicher Gährung begriffenen Feuerkräften den Alten ein Gegenstand nicht nur des Staunens, sondern oft auch der Forschung, wie denn bekanntlich Empedokles selbst das Opfer der letztern ward. (Die vom Berg wieder ausgespienen ehernen Pantoffeln des Philosophen sollen die einzigen Verkünder von dessen tragischem Ende gewesen sein.) Dass in den ältesten Zeiten der Aetnagipfel ein höherer war und bei jeder bedeutenden Eruption um ein Stück zusammensank, deutet schon Seneca an, wenn er sagt, dass die Schiffer ihn früher in weiterer Ferne erblickten. Am meisten stimmt Strabo's Beschreibung vom Aetna, wie der Berg damals sich darstellte, mit den heutigen Schilderungen des Monte Gibello zusammen. Strabo nennt ihn am Fusse bewaldet und fruchtbar, die Spitze kahl und mit Asche (im Winter mit Schnee) bedeckt, und in Folge der Veränderungen, denen er durch das Feuer in seinem Innern unterworfen sei, bald mehrere, bald nur Eine Oeffnung zeigend. Von damaligen Besteigern erzählt Strabo, dass sie oben eine Ebene von 20 Stadien Umfang fanden, die ringsum ein Aschenwall umschloss; inmitten dieser Ebene aber stieg ein aschgrauer Hügel auf, über welchem bei Windstille eine unbewegliche, Nachts leuchtende Rauchsäule von etwa 200 Fuss Höhe emporstieg. Der Krater aber sei unzugänglich, fügt Strabo bei. Der Aetna warf seine Asche oft nach Catana, und die Alten geben Bericht von elf sehr heftigen Ausbrüchen und Lavagliessungen, die alle noch in die Zeit vor Christus fallen. Im spätern Alterthum verlor sich der Aetna ruhiger und erinnerte zu Orosius Zeit nur noch durch seinen Rauch seine revolutionäre Gesinnung. Im Mittelalter dagegen (in den Jahren 1169 und 1234) brach wiederum seine vulkanische Natur in grosser Heftigkeit aus, ebenso 1537, entsetzlichsten aber im J. 1669, wobei der Gipfel in drei Theile sich spaltete und Orte mit 700 Kirchen und 90,000 Menschen untergingen. Die letzten Haupteruptionen geschahen 1693, 1818 und 1832. Der Aetna hat am Fuss einen Umfang von 60 Meilen und zerfällt in drei Regionen; die untere (*Piemontese*) ist fruchtbar und viel angebaut, die mittlere (*Nemorosa*) zeigt den sogenannten *Bosco di Paterno*, einen aus Kastanien, Steineichen und Pinien bestehenden dicken Wald, die dritte endlich (*Nevosa* oder *Discoperta*) ist die Schneeregion, welche Asche und Lava unter Schnee, ja selbst Eislagen unter verhärteten Lavaströmen aufzeigt. Hier erhebt sich der hohe steile Aschenkegel des grossen Kraters, wo aus dem Innern des Kraters eine hohe graue Felsenspitze emporsteigt. Steine in die Tiefe geworfen hört man erst nach etlichen Secunden unter dumpfem Brausen wie in Wasser niederschlagen. Man besteigt den Aetna am besten in den Sommermonaten bei Mondlicht und kommt in der Regel den Weg von Catana aus. Gelangt man bei Aufgang der Sonne auf den Rand des Kraters, so hat man hier das unvergleichliche Schauspiel, sie über

den kalabrischen Gebirgen hervortreten und die ganze Ostküste Siciliens und Meer von ihr vergoldet zu sehen. In der Ferne bemerkt man den Golf von Ta zu Füßen Catania, Augusta, Syrakus, Taormina und die Umgegend Messina's, wärts aber hat man die Ansicht von ganz Sicilien und von dem darüber hingeleit riesigen Schattenfinger des Aetna. Zieht sich der Blick auf den Berg selbst zu so sind es die vielen Krater und Lavazüge, die in den untern Regionen über Wä und Gärten hervortreten. Der Monte Rosso ist der Name des Hauptkraters unter vierzig Kratern, die der Aetna oder Mongibello jetzt aufweist. — Nahe unter Aetnagipfel, unter dem eine halbe Stunde im Umfang haltenden Krater, finden noch die Reste eines sehr alten Thurmes, den die Neuern dem Empedokles zu *torre del Filosofo* nennen, weil ihn die Sage von jenem in Sicilien gebornen Griechen erbauen lässt. Einige halten das alte Gemäuer für einen Vulkantempel, während Andere darin die Ueberbleibsel eines normännischen Wartthums sehen. Dort ist die 1811 von Lord Forbes und seinem Bruder erbaute *Casa inglese* befindlich (eine Hütte von 3 Abtheilungen) sowohl zum Schutz der Reisenden als für die wissenschaftliche Beobachtung des Vulkans dient, und von der es noch $1\frac{1}{2}$ Stunde bis Höhe des Kraters ist. — Kein Gegenstand der erhabnen Natur ist wohl für die künstlerische Darstellung häufiger benutzt worden als der Aetna und sein feuerspeiender Bruder Vesuv. Von der Unzahl der gemalten Veduten und gestochnen Prospective welchen der Aetna erscheint, hier absehend, gedenken wir nur des schönen Bildes vom dänischen Maler Th. Kloss (Mitglied der Kopenhagener Akademie), das den Ausblick von Messina aus bei Sonnenaufgang darstellt und besonders durch seine harmonische Farbengebung den Beifall der Kritiker auf der Kopenhagener Ausstellung 1843 erhalten hat. Der Morgendämmer ruht noch auf Meer und Ebene, indess der schneebedeckte Gipfel schon von der Sonne sich röthet. Durch einen leichten bläulichen Ton ist die frische Kühle des Morgens angedeutet.

Aetnäus; bei Virgil der Zuname Vulkans, weil dieser mit den Cyklopen im Feuer arbeitete; bei Pindar auch Beiname des Zeus, weil letzterer den Feuerberg auf dem die Giganten schleuderte oder weil er aus dem Aetna seine Blitze bezog. Da Jupiter seinen Tempel auf dem Aetna hatte, so mag sich der Beiname Aetnäus zunächst durch das Heiligthum veranlasst haben.

Aetola (gr. M.), die Speerwerferin, ein Beiname der Artemis, weil diese in ihrem Tempel zu Naupaktos mit erhobnem Arme und geschwungnem Speer abgebildet ist.

Aetolia, als Personification der Landschaft Aetolien in Altgriechenland, wird auf zwei Münzen dargestellt gefunden. Die eine ist eine Silbermünze des ätolischen Königs, und zeigt auf dem Revers die Göttin Aetolia mit energischem Blick, den Kopf mit der Kausia bedeckt, den Chiton nach Amazonenart aufgeschürzt und von der rechten Schulter herabgelassen. Die Chlamys um ihren linken Arm gewickelt, trägt sie auf eroberten Schilden, worunter man einen von der macedonischen Form kennt. Der Avers dieser Bundesmünze zeigt das Haupt eines jugendlichen Herkules. Die zweite Silbermünze von Aetolien, die wir mit der Figur der Aetolia kennen, zeigt auf ihrem Revers die Letztere ebenfalls auf Schilden sitzend, mit der Kausia auf dem Kopfe, das Gewand aber unter den Brüsten geschürzt, in der vorgestreckten Rechten eine kleine Figur (Victorie?) haltend, und vor den Füßen die mit Fackel und Bogen voranschreitende Artemis-Laphria habend, welche die ätolische Landschaft vorstellt und in kleinem Massstabe (jedoch weit grösser als die Figur auf der Aetolia) gebildet ist. Gedachte Münze befindet sich im britischen Museum.

Aetolien. Diese griechische Landschaft empfing ihren Namen von Aetolus (Bruder des Königs Epeus von Elis), der lange vor dem trojanischen Kriege hier eine Ansiedelung machte und dessen Söhne Kalydon und Pleuron die gleichnamigen Hauptstädte und dadurch ein doppeltes Reich begründeten. Das ältere Aetolien schloß sich westlich durch den Achelous von Akarnanien und reichte bis zum wilden Gebirge Lykormas oder Euänos, dem jetzigen Fida'ris, der aus dem Oeta (nach Anderen dem Pindus) kam. Oestlich grenzte es an Lokris, Phocis und Doris, nördlich an Thessalien und Epirus und südlich an den korinthischen Meerbusen. Die spätern Eroberer (unter dem Namen Aetolia Epiktetos, Neuäetolien, begriffen) erweiterten es durch die Halbinsel mopylä, Heraklea und einen grossen Theil Thessaliens, sowie durch Dorien und die Küste von Naupaktus und Eupalion. Im Norden, auf der thessalischen Seite, lag die rauhe Oeta; der Korax (jetzt Koraka) an der lokrischen Grenze war der höchste Berg des Landes; ein anderes raubes Felsgebirge, der Arakynthos, jetzt Zigos, durchzieht das Innere des Landes. Von den Landseen sind besonders die Lysimachia (erst in der Neuzeit genannt) und der Trichonis zu nennen, die in unmittelbarem Zusammenhange stehen. Nach Herodot's Bericht waren in der Urzeit die ätolischen Waldgebirge ausser

Eber und anderes Wild selbst von Löwen bevölkert. Noch erzählt die Mythe von Herkules und seinem bei Kalydon erlegten Eber, der darum der kalydonische heisst. Die bedeutenden Weideplätze waren ein Tummelplatz der herrlichsten Pferde. Was die Population betrifft, so stammte der herrschende griechische Theil der Aetolier aus Elis, der bei der Einwanderung, durch Aeolier und Pelasger verstärkt, die Ureinwohner (Kureten, Leleger und Hyanten) theils verdrängt, theils in sich aufgenommen hatte. Mehrere andere ungriechische, halb oder ganz barbarische Stämme zählten sich den Aetoliern zu, wie nordwestlich am Achelous die Agräer, die Aperantier, ferner die Ophier mit den Bomiern und Kalliensern um das Oetagebirge und namentlich nördlich am Euänos, die Apodoten und Eurytaner (gleichfalls in den nördlichen und nordwestlichen Gebirgen), von welchen letztern Thukydides sagt, dass sie das Fleisch roh genossen und eine den griechischen Aetoliern ganz fremde Sprache besaßen. Um die Zeit des trojanischen Kriegs stand das früher in Kalydon und Pleuron getheilte Aetolien unter Einem Herrscher, dem Thoas. Der letzte ätolische König war Oxylos, der beim Einzug der Dorer im Peloponnes Elis eroberte. Nach dieser Zeit traten die Städte Chalkis, Halisarma, Kalydon, Makynia, Molykria, Naupaktus, Pleuron, Pylene und Therma mit mehreren Völkerschaften Mittelgriechenlands zu dem ätolischen Bunde zusammen, dessen Versammlung das Panätolion hiess und zu Therma stattfand. Die Bundesversammlung wählte den Feldherrn (Strategos) auf ein Jahr, dem ein Vorsitzender, ein Befehlshaber der Reiterei (Hipparchos), ein Staatsschreiber (Grammateus Demosios) und mehrere Ephoren beigegeben waren. Den engern Staatsrath bildeten die Apokleti. Politische Bedeutung bekam der ätolische Bund erst zur Zeit des peloponnesischen Kriegs, wo er sich für Sparta erklärte. Nachdem die Athener unter Demosthenes vergebens in Aetolien einzubrechen versucht hatten, musste es später einem mächtigen Feinde, den Macedoniern, zur Beute fallen. Doch kaum war Alexander d. Gr. nach Persien abmarschirt, so jagten die Aetolier seinen Vizekönig von dannen; nach Alexanders Tode aber schlossen sie mit Athen ein förmliches Bündniss gegen Macedonien. Zwar in offenem Felde besiegt, blieben sie doch unbesiegt in ihren Gebirgen. Hierauf griffen sie zu mehreren Malen ihren alten, zu Macedonien haltenden Feind, die Akarnanier, an, bis sie endlich den grössten Theil Akarnaniens in ihre Hand bekamen, während das übrige Stück ihr Bundesgenosse Pyrrhus von Epirus erhielt. Bald aber musste Aetolien, von den Macedoniern gedrängt, seine Eroberung wieder herausgeben, und konnte dieselbe auch durch das Bündniss nicht rückerobern, das es auf Skopas' Rath mit den gegen Macedonien auftretenden Römern schloss. Zwar wurden die Macedonier 197 v. Chr. bei Kynoskephalä hauptsächlich durch die Aetolier geschlagen, aber die Letztern priesen ihre That so laut, dass die neidisch gewordenen Römer die Hoffnungen der Aetolier auf Akarnanien leer ausgehen liessen. Jetzt, wo die Aetolier merkten, dass man auf römischer Seite ihre Unterdrückung im Schilde führe, lösten sie das römische Bündniss und traten zu Antiochus von Syrien, dessen Besiegung durch die Römer aber auch sie ins Verderben brachte. Indem sie es in letzter Noth mit Perseus von Macedonien hielten, mussten sie trotz ihrer verzweifelten Gegenwehr im Jahre 189 v. Chr. durch den Consul Fulvius Nobilior ihre Unterwerfung erfahren und dieses Schicksal mit Macedonien theilen. Vierzig Jahre später schlugen die Römer als nunmehrige Herren über ganz Griechenland die ätolische Landschaft zur Provinz Achaja. Von dieser Periode an datirt der gänzliche Verfall der ätolischen Städte und der Landesname verlor sich in der kommenden Geschichte. Das einstige Aetolien wird jetzt von Ibanesen oder Arnauten (den mit Griechen und Slaven vermischten Nachkommen der alten Illyrier) bewohnt und bildet nun, seit Griechenland wieder selbstständig oder vielmehr königlich geworden, ein illyrisches Gouvernement in Vereinigung mit dem Intergouvernement Trichonia. Die wichtigsten Städte des heutigen Aetoliens sind Missolonghi und Lepanto. — Von Künstlern und Kunstschulen Aetoliens in der classisch-griechischen Zeit wissen die Autoren nichts zu erzählen; wohl aber müssen die alten ätolischen Städte voll von Kunstschätzen gewesen sein, da der Consul Fulvius gegen 300 bronzene und über 200 marmorne Statuen als Siegesbeute aus Aetolien aufnahm und in seinem Triumphzuge zu Rom aufführte. Der einzige Künstler, der aus Aetolien genannt wird, kam zur augusteischen Zeit nach Italien und führte unter dem Namen Marcus Ludius Helotas. Plinius sagt, Ludius habe zuerst die liebliche Wandmalerei eingeführt und das Bürgerrecht von Ardea bekommen, wo er den Januspempel (wie es scheint, al fresco) malte. Nur in einigen Münzen sind noch Zeichen von ätolischer Kunst übrig. Sie stammen vielleicht aus der Zeit des Pyrrhus, sind von guter Arbeit und weisen bald den Kopf eines Merkurs und einen Eber, bald den Apollkopf und einen an den Speer sich lehrenden Krieger auf. Vergl. übrigens den Art. „Aetolia.“

Aetolus, der mythische Stammvater der Aetolier, war der Sohn des Endymion und der Nymphe Naïs, so dass er väterlicher Seits von Zeus abstammte. Aetolus musste mit seinen Brüdern Epeus und Päon auf Vaters Befehl einen Wettkampf um die Herrschaft in Elis halten, wobei Epeus sich die Nachfolge ersiegte. Doch Epeus verstarb ohne Nachkommenschaft, worauf Aetolus die Herrschaft antrat. Indess musste dieser, weil er bei Leichenspielen (Andere sagen, beim Wagenrennen in den olympischen Spielen) den Apis — Sohn des Jason — getödtet hatte, vor der Rache von Apis' Söhnen aus dem Peloponnes entweichen, oder er wurde, wie Strabo will, durch den Salmoneus, König der Epeer, verjagt. Da wanderte Aetolus in die Gegend des Achelous (des jetzigen Flusses Aspropotamos), in das Land der Kureten, durch deren Verdrängung er hier eine neue Herrschaft sich gründete. Mit seiner Gattin Pronoe, des Phoebus Tochter, zeugte er den Pleuron und Kalydon, welche die gleichnamigen Städte erbauten und mit diesen zwei gesonderte Herrschaften in Aetolien schufen. Von Pleuron rühmte sich die berühmte Klytämnestra abzustammen. — Ein anderer Aetolus war Sohn des Oxylus. Er starb sehr jung, und da ein Orakelspruch bestimmte, dass er weder in noch ausser der Stadt begraben werden sollte, so errichteten ihm seine Aeltern das Grabmal unter dem Thore, das von Elis nach Olympia führte. Man brachte ihm noch in später Zeit ein jährliches Todtenopfer zu Olympia.

Aetoma, **Aetos**, bedeutete bei den Griechen den Giebel an den Tempeln, deren Dach mit der Decke ein Dreieck bildete. Privatwohnungen durften in der Regel keinen Giebel haben, dennoch waren nicht alle Privatgebäude platt und ohne Giebel, wie ein Philolog behauptet hat; das zeigt sich auf alten Gemälden und auf sehr vielen erhobnen Bildwerken. Die griechische Benennung des Giebels wird gewöhnlich weit hergeholt, und man will in dessen dreieckiger Gestalt die Aehnlichkeit eines Adlers mit ausgebreiteten Flügeln finden. Wohl mag man anfangs einen Adler an die Gipfel der Tempel gesetzt haben, weil die ältesten dem Zeus geweiht waren, so dass daher die Benennung entsprang. Beger nimmt den Ursprung des Worts vom Adler an, den man auf den Giebel oder in das Giebelfeld stellte, wovon sich Beispiele in beiderlei Art, besonders auf Münzen finden. — Wenn die Alten vom Giebel auf dem Palaste Cäsars sprechen, der ihm als besondere Auszeichnung vom Senate gestattet und als eine Vorbedeutung seiner künftigen Apotheose angesehen ward (bekanntlich sah Cäsars Gemahlin im Traume des Akroterion herabfallen), so ist das nicht von einem blossen Giebel, sondern von erhobner Bildhauerarbeit oder auch von ganzen Figuren an demselben, wie an den Tempeln waren, zu verstehen. Pompejus hatte den Giebel seines Hauses mit Schiffsnäbeln ausgeziert, weshalb es eine sogenannte *rostrata domus* war. — Bei den Griechen war es Regel, die Giebelfelder der Tempel mit Bildwerken zu zieren, und zwar haben die Bildwerke vom Parthenon und vom Pallastempel auf Aegina gezeigt, dass man dazu nicht Basreliefs, sondern runde Statuen gebrauchte.

Aetzbild heisst jede eingetätzte Zeichnung auf Kupfer und Stahl, auf Glas, Topas und Bergkrystall, auf Knochen und Elfenbein, auf Kalkstein, Alabaster und Marmor, auf Perlmutter, Bernstein u. s. w.

Aetzdruck heisst der erste Abdruck (Probedruck) einer geätzten Platte.

Aetzen. — Das Aetzen (*etching*) ist diejenige Operation, bei welcher man auf der Oberfläche eines Körpers, durch theilweise Behandlung derselben mit einem flüssigen oder dampfförmigen Auflösungsmittel, beliebige, meist nicht sehr bedeutende Vertiefungen hervorbringt. Das angewandte Auflösungsmittel nennt man, sofern es flüssig ist, Aetzwasser. Es besteht in der Regel aus einer verdünnten Säure, indem Metalle und kalkerdige Substanzen es namentlich sind, auf die das Aetzen angewandt wird. Zum Schutz derjenigen Theile der Oberfläche, die nicht vertieft, also nicht durch das Aetzwasser angegriffen werden sollen, ist eine dem letztern widerstehende Decke nöthig, die in einigen Fällen Wachs, auf den erwärmten Körper dünn aufgetragen, oder ein bald trocknender Firniss sein kann, gewöhnlich aber aus einer Mischung von Harzen (dem sogenannten Aetzgrunde, s. d. Art.) besteht. Nur in wenigen Fällen wird das Verfahren anwendbar, das bei flüchtigem Betracht als das einfachste erscheint, nämlich die vor dem Aetzwasser zu sichernden Stellen allein mit dem schützenden Ueberzuge zu versehen. Vielmehr geht man fast ohne Ausnahme so zu Werke, dass man die ganze Fläche überzieht und dann die dem Aetzwasser auszusetzenden Theile wieder entblösst, weil zumal feine Zeichnungen mit scharfen und reinen Umrissen, oder solche, die bloss aus schmalen Linien bestehen, nur auf diesem Wege ausgeführt werden können. Die Beseltigung des Aetzgrundes an den zu ätzenden Stellen heisst das Radiren, was durch Ritzen mit einer feinen Stahlspitze, der Radirnadel, oder bei breiteren Theilen durch Wegschaben mit einer kleinen spitzigen Messerklinge geschieht. Das Aetzen auf Kupfer wird unter allen Arten

des Aetzens am allgemeinsten angewandt; es dient zu Herstellung von Kupferplatten für den Abdruck, und wird nicht nur selbst auf verschiedene Art ausgeführt, sondern oft auch mit andern Manieren des Kupferstichs, besonders mit der Grabstichelarbeit, combinirt. Man unterscheidet drei ganz eigenthümliche Arten, Zeichnungen zum Abdruck auf Kupfer zu ätzen, nämlich das Radiren, was die eigentliche Aetzkunst ist, die Aquatinta und die erhabene Manier (die sogenannte Ektypographie). Bei den ersten zwei Methoden wird das, was sich abdrucken soll, in die Tiefe geätzt, während umgekehrt bei der dritten Methode der nicht zur Zeichnung gehörige Theil der Oberfläche eingeätzt wird und die Zeichnung selbst als Relief stehen bleibt, wie es zum Abdruck in der Druckerpresse nothwendig ist.

Aetzgrund; engl.: *etching varnish*. — Nach der Bereitungsmethode des Engländer's Lawrence hat man Jungfernwachs und Asphalt, von beiden vier Loth, schwarzes und burgundisches Pech aber, von beiden ein Loth zu nehmen. Man bedient sich eines glasierten neuen irdenen Geschirrs, um das Wachs und Pech darin schmelzen zu lassen; nach und nach thut man den fein gestaubten Asphalt hinzu, und lässt alles so lange über Feuer gelind aufkochen, bis man an den davon genommenen Proben sieht, dass sie nach Kaltwerden brechen, indem man sie zwischen den Fingern ein Paar Mal doppelt herumbiegt. Hierauf wird das Ganze in warmes Wasser geschüttet und darin zu Kugeln geformt, in welcher Gestalt man dann den Aetzgrund besitzt. Zu beobachten ist, dass man fortwährend bei der Zusammenschmelzung umrühre; auch ist eine harzverkohlende übermässige Gluth zu verhüten. Zur Sommerzeit darf man dem Aetzgrund mehr Härte geben, wo man ihm zu dem Zwecke noch mehr Asphalt beigiebt oder mehr kochen lässt. — Soll ein solcher Aetzgrund zum Ueberzug von Kupferplatten dienen, so muss die Platte, damit sie besser zu halten, an einer Ecke fest in einem Feilkloben eingespannt werden; man bringt sie dann über gelinder Kohlenfeuer, und nachdem man sie mit einer taffetumschlagenen Aetzgrundkugel in geraden Zügen bestrichen, wobei der Aetzgrund durch den Taffet schwitzend ans Kupfer sich anhängt, sucht man durch Betupfen mit einem taffetumschlagenen Baumwollensöckchen den Ueberzug ordentlich zu vertheilen. Dann beginnt man, um dem Aetzgrund alles Durchsichtige zu benehmen und jenen dem Stecher hinderlichen Schimmer vom hervorscheinenden Metall hinwegzubringen, das Beräuchern der Platte über einem angezündeten Stück Kien oder über einer Wachsstockflamme. — Zur Zubereitung des Florentiner Aetzgrundes gebraucht man klaren Leinölfirnis. Man setzt diesem, nach der Erhitzung in glasiertem irdenen Geschirr, auf umrührendem Wege eine ähnliche Quantität von gestaubtem Mastix zu; ist die Mischung ordentlich untereinandergeschmolzen, so filtrirt man dieselbe mittelst feiner Leinwand in eine Flasche. In der Anwendung muss solcher Aetzgrund auf die warme Kupferplatte mit dem Pinsel gebracht, ganz gehörig mit dem baumwollenen Tupfer vertheilt und endlich getrocknet werden, wobei die Platte, bis der Firnis keinen Rauch mehr giebt, überm Feuer bleibt. Dieses Aetzgrundes bediente sich der grosse Jean Callot.

Aetzkunst. — Die eigentliche Aetzkunst, das Radiren, beruht auf folgendem Verfahren. Wenn die glattgeschliffene und polirte Platte durch Abreiben mit nasser geschlemmter Kreide vom Fett befreit, mit Wasser abgespült und mit reiner Leinwand abgetrocknet ist, trägt man den Aetzgrund, der ihre Oberfläche in einer sehr dünnen und gleichförmigen Lage überziehen muss, auf die Platte auf. Die zu radirende Zeichnung gehörig auf die Platte zu bringen, hat man nun mehrere Verfahrensarten, von welchen eine der gewöhnlichsten die ist, dass man die grundirte Kupferplatte mit in schwachem Leimwasser eingerührtem Bleiweiss dünn bestreicht, die Zeichnung auf durchsichtigem Papiere copirt, letzteres auf der Kehrseite mit gepulvertem Röthel einreibt, diese gefärbte Seite des Blatts auf die weisse Fläche des Aetzgrundes legt und nun Zug für Zug mit einer stumpfen Stahlnadel unter mässigem Aufdrücken nachfährt. Nach dem Abnehmen des Papiers erscheint die Zeichnung roth und macht sich deutlich auf dem Bleiweissanstriche sichtbar; man kann sie nun radiren, indem man die Linien mit der scharfspitzigen Radirnadel durch den Aetzgrund bis auf das blanke Kupfer einritzet. Ist die Radirung vollendet, so geht man zum Aetzen über, indem man die Platte ringsum mit einem etwa zollhohen Rande von Klebwachs (aus gelbem Wachs und Terpentin zusammengeschmolzen) einfasst, das Aetzwasser etwa $\frac{1}{2}$ Zoll hoch aufschüttet und so lange als nöthig wirken lässt, dann dasselbe abgiesst, die Platte mit reinem Wasser sorgfältig spült, trocknet und den Aetzgrund durch Waschen mit Terpentinöl beseitigt. Als Aetzwasser auf Kupfer kann reines und mit Wasser verdünntes Scheidewasser gebraucht werden, was die eigne Erscheinung darbietet, dass es sich selber unterm Gebrauche verbessert, indem die schon einmal zum Aetzen verwandte und somit kupferhaltig gewordene Flüssigkeit beim neuen Gebrauche zwar langsamer, aber reiner ätzt. Darum zieht

man es meistens auch vor, gleich von vorn herein sich das Aetzwasser kupferhaltig herzustellen. Zu diesem Zwecke löst man in Scheidewasser so viel Kupfer auf, als es aufnehmen kann, vermischt dann diese Flüssigkeit mit einer dem Drittheil des Volumens entsprechenden, gesättigten Auflösung von Salmiak in Essig, giesst die Mischung auf die Kupferplatte und verschärft den Aufguss, je nachdem es nöthig, durch vorsichtiges Hinzutröpfeln von Scheidewasser. (Callot und Piranesi bedienten sich eines Aetzwassers von acht Theilen Weinessig, vier Theilen Grünspan, vier Theilen Kochsalz und eben so viel Theilen Salmiak, einem Theile Alaun und sechzehn Theilen Wasser.) Während der Aetzung muss fast ohne Unterbrechung das Aetzwasser auf der Platte mit einer weichen Schreibfederfahne langsam geführt oder bewegt werden, damit es gleichmässiger wirkt und die entstehenden Glasbläschen in den radirten Strichen nicht lange hängen bleiben. Die Vollendung des Aetzens erkennt man durch Untersuchung einiger in einer Ecke der Platte radirter und mitgeätzter Probestriche. Häufig wird es nöthig, verschiedene Theile einer Zeichnung ungleich stark zu ätzen. In diesem Falle unterbricht man das Aetzen durch Abglessen des Aetzwassers, sobald die zartesten Theile ihre Vollendung erlangt haben, bedeckt diese Theile mit einem die weitere Einwirkung der Säure verhindernden Firniss (dem Deckfirniss, einer dicken Auflösung von Aetzgrund in Terpentinöl), fährt dann im Aetzen fort und repetirt das Verfahren, falls noch mehr Abstufungen oder Töne der Aetzung verlangt werden. — Was die Aquatintamethode, die erhabne Manier und das Stahlätzen betrifft, so verweisen wir auf die besondern Artikel hierüber. — Auf Messing und Silber ätzt man wie auf Kupfer mit verdünntem Scheidewasser, auf Gold aber mit wasserverdünntem Königswasser. Diese selten vorkommenden Aetzungen werden nicht zum Abdrucke, sondern nur zu Verzierungen angewandt, oder um dem Grabstichel vorzuarbeiten. — Auf Glas kann blos die Flusssäure zum Aetzmittel dienen. Man überzieht die Glasplatte mit Aetzgrund, radirt in diesen die erforderliche Zeichnung oder Schrift, und giesst dann entweder tropfbare Flusssäure darauf, oder man trägt einen Brei von feingepulvertem Flussspath und concentrirter Schwefelsäure auf, oder setzt auch die Platte in einem hölzernen bleigefütterten Kasten den Dämpfen der Flusssäure aus, die von dem eben erwähnten Brei sich entwickeln. Die mit flüssiger Säure gemachten Aetzungen fallen glänzend, die vom Dampf erzeugten dagegen matt aus. Mattgeschliffene Fensterscheiben mit vertieften und minder matt erscheinenden Zeichnungen kann man dadurch bereiten, dass man zuerst mit dem Brei von Schwefelsäure und Flussspath ätzt, dann mit einem flachen Stück Sandstein die ganze Tafel mattschleift, wobei die vertiefte Zeichnung unangegriffen bleibt. — Auf Achat, Bergkrystall, Chalcidon, Jaspis etc., überhaupt auf kieselerdigen Steinen, wird, wie auf Glas, mit Flusssäure geätzt. Sehr gut eignen sich die kalkigen Steine, namentlich der lithographische Stein, der Marmor etc. zum Aetzen, bei welchen man das stark mit Wasser verdünnte reine Scheidewasser anwendet. Man kann beliebig tiefe oder hohe Zeichnungen ätzen, je nachdem entweder die ganze Steinfläche mit Aetzgrund überzogen und dann radirt, oder umgekehrt die Zeichnung mit flüssigem, d. h. in Terpentinöl aufgelöstem Aetzgrunde aufgemalt wird. Auf beide Arten lassen sich Verzierungen nach Belieben hervorbringen. Mit einigen Abänderungen im Verfahren wird das Steinätzen auch zum Behufe des Drucks angewandt, worüber das Weitere der Art. „Lithographie“ besagt.

Aetzwiege, auch Aetzbrett genannt, ist ein den Kupferstechern nöthiges Werkzeug mit wiegenförmig gebogenen Füßen, worauf die radirte, mit Scheidewasser befeuchtete Platte gewiegt wird.

Aeussero Mauern. So nennt man die Umfassungsmauern eines Gebäudes, also die an einer Seite der freien Luft ausgesetzt sind, im Gegensatz zu den „innern“, die das Gebäude in die verschiedenen Räume theilen.

Aeusseres Polygon; darunter versteht man die Seite des äusseren Polygons einer Festung, die in dem Abstände der Bollwerksspitzen oder Tenailenspitzen besteht.

Aez, die Amme des Zeus, die auf Rhea's Befehl von einem goldnen Hunde bewacht ward. Der Name dieser nachher unter die Sterne versetzten Amme bedeutet Ziege.

Aexte. — Ein Bündel Aexte zum Attribut erhält die Figur der Potentia (Macht), sofern sie Handhaberin einer summarisch verfahrenen Gerechtigkeit ist. So stellte unter andern Pietro Berretini die Herrschergewalt dar. Der Künstler kann dieses immer den Nebengriff der Gewaltthätigkeit tragende Symbol der Justiz übenden Macht nur dann anwenden, wenn es die Herrschaft in roher Zeit darzustellen gilt.

Aezanis, eine alte Stadt Phrygiens am Flusse Rhyndakus, die zur Römerzeit einige Bedeutung hatte und deren Name noch auf Münzen sich findet.

Affect (von dem lateinischen *afficere*), jede schnelle und vorübergehende Aufwallung des Gemüths zum Unterschiede von der Leidenschaft, welche dem Gemüthe

inwohnt und ausdauert. Treffend sagt Kant: Der Affect wirkt wie ein Wasser, welches den Damm durchbricht, die Leidenschaft wie ein Strom, der sich immer tiefer eingräbt; der Affect wirkt auf die Gesundheit wie ein Schlagfluss, die Leidenschaft wie die Schwindsucht oder Auszehrung; der Affect ist wie ein Rausch, den man ausschläft, obgleich Kopfschmerz darauf folgt; die Leidenschaft ist wie ein anhaltender Wahnsinn, an dem der Arzt lange heilen muss. Affecte sind ehrlich und offen, Leidenschaften hinterlistig und versteckt etc. — Die Affecte und die verschiedenen Grade der Affecte darzustellen, ist eine Hauptanforderung an den Künstler. Er muss daher vorzugsweise dieselben mit ihren Aeusserungen zum Gegenstand seiner Studien machen. Doch das Studium allein, wenn sich mit demselben nicht eine richtige Auffassungsgabe und kunst- und naturgerechte Ausführung vereint, wird dem Künstler noch wenig nützen. Es wird ihm wohl hinreichend Stoff bieten, aber in der Form wird er dennoch fehlen.

Affencultus. — Die Affen galten bei mehreren alten Völkern für heilig, ja wurden sogar göttlich verehrt, z. B. zu Nomos in Aegypten. Auch in Arabien herrschte der Affendienst, sowie in dem Theile des innern Afrika's, den die Karthager beherrschten. In Indien ist der Affe noch heute ein göttliches Thier, das von den Braminen mit ehrerbietiger Ceremonie gefüttert wird. In den Tempeln des Wischnu sollen ganze Scharen unterhalten werden. Die indische Mythe erzählt von einem Affenheere, das unter dem Obersten Hanuwat eine Felsenbrücke, die sogenannte Adamsbrücke, über die See gebaut haben soll. In den ägyptischen Tempeln wurde der Kynokephalos, eine Art von Pavian, unterhalten; diese Affensorte war dem Anubis heilig, und die Priester bedienten sich derselben, um die Phasen des Mondes daran wahrzunehmen; man hatte nämlich gefunden, dass mit dem Neumond stets Menstruation und Blindheit bei diesen Thieren eintrat, weshalb man auch den Neumond hieroglyphisch durch einen aufrecht stehenden Pavian bezeichnete. Der Priesterstand selber bezeichnete sich hieroglyphisch durch dieses Thier, weil der Affe keine Fische frass und der Pflaue keine essen durfte; auch war der Affe die resp. Hieroglyphe für die Welt, weil er, gleich dieser, aus 72 Theilen bestehen sollte.

Affenstatue. — Auf dem Kapitole, im Palast der Conservatoren, steht die roh gearbeitete Basaltfigur, welche einen grossen sitzenden Affen vorstellt, dessen vordere Füsse auf den Knien der hintern Füsse ruhen, und von welcher der Kopf verloren gegangen ist. Man staunt, auf der Base dieser Figur (auf der rechten Seite) die griechische Inschrift zu finden: *Φιδίας και Αμμονιος ἀμφοτεροι Φιδίου ἐποιουν* (d. h. Phidias und Ammonius, Söhne des Phidias, haben es gemacht). Dieses dem Scheine nach verächtliche Werk erregte besonders auch die Aufmerksamkeit Winckelmann's, der es für zweifellos antik hielt und für eines der ausserordentlichsten Denkmale aus der Verfallzeit der Antike erklärte. Fea nahm es ebenfalls für ausgemacht antik, und Kenner alter Steinschriften traten aus dem Grunde bei, weil die Buchstabenform der Inschrift und das darin zweimal vorkommende Sigma in Gestalt des C auf keine Fälschung rathen lasse. Uebrigens hielt Fea die Frage für unnütz: wie der Name zweier griechischen Bildhauer, und noch dazu der Söhne eines grossen Meisters, mit einem (sowohl der Figur als der Arbeit nach) ihrer unwürdigen Werke zu reimen sei? „Bekanntlich“, sagt er, „wurden die Affen in Aegypten verehrt; vielleicht haben Phidias und Ammonius dies Denkmal in Alexandria oder in einer andern Stadt dieses Reichs, wo Griechen wohnten, für diese oder auch selbst für eingeborne Aegypter gearbeitet. Dass auch die dort wohnenden Griechen den ägyptischen Gottheiten huldigten, erzählt Sextus Empirikus.“ Fea nimmt den Stein nicht für Basalt, sondern für eine Art *marmo Cipollino*, und meldet, dass es dem Abate Marini gelungen sei, den Theil der lateinischen Inschrift auf der rechten Seite der Base zu lesen. Die Lapidarschrift ergab Folgendes: ... *OS...ILLIA NON...SACR...SEPT. QVINTILLO ET PRISCO COS..* Hieraus ward ersichtlich, dass der geschwänzte Affe ein im J. 159 n. Chr. zum Weihgeschenk bestimmtes Götzenbild gewesen sei und also in die Zeit gehöre, wo Antoninus Pius über das römische Reich herrschte und der ägyptische Cultus zu Rom sehr begünstigt war. Die griechischen Meister, erklärt Marini, hätten sich offenbar dem ägyptischen Geschmack gefügt und ihren eignen verläugnet; solche nachgeahmte Bilder wären aber wahrscheinlich schon vor der Kaiserzeit, wo der ägyptische Cultus Begünstigung fand, bei den Römern eingeführt gewesen.

Afghanistan (vom Flusse Kabul auch Kabulistan genannt) ist jener nordöstliche Theil des Hochlandes von Iran, der im Osten von Lahore und Hindostan, im Süden von Beludschistan, im Westen von Persien, nördlich aber von Balkh und Badakschan begrenzt wird. Dieser Landstrich Hochasiens, unter paradisischer Zone gelegen, wies vor den neuern Kriegen eine Bevölkerung von 14 Millionen auf, wovon 4,300,000 auf den Hauptstamm der Afghanen kamen. Das Afghanenvolk, jetzt kaum 3 Mill.

stark, leitet seinen Ursprung den Mythen zufolge von einem Sohne des Noah ab, nämlich von Afghan, dem Japhet der Bibel, dessen Nachkommen einst aus den Hochlanden des Hindu-Kuh und Paropamisus herabkamen und sich in die zwei grossen Geschlechter der Gildschih und Duranib theilten. Diese unterwarfen sich die Urbewohner des nachmaligen Afghanistans, die Tadschiks und Hindkis; die Tadschiks blieben seitdem eine dienende Classe, die aber dadurch, dass der gesammte Ackerbau auf ihrer Hand beruht, immer einen der wichtigsten Theile von Afghanistans Bevölkerung bildet. Uebrigens haben sich die verschiedensten orientalischen Stämme friedlich oder erzwungen den Eintritt in Afghanistan verschafft, so dass allmählig dies Land der Tummelplatz der buntesten Völker geworden ist. Die Afghanen selbst sind ein kräftiger Menschenschlag, mit stark ausgeprägter, wenn auch nicht schöner Physiognomie, in welcher sich Ernst, Gradheit und Ueberlegung aussprechen. Das Volk ist mässig und heitern Sinnes, dabei glüht es für seine Ehre, für Vaterland und Nationalität. Der Einzelne nimmt keine Beleidigung hin, ohne sie gründlich zu rächen. Sie sind in ihren Sitten patriarchalisch, und üben eine Gastfreundschaft ohne Grenzen. Der, wenn es seine Freiheit zu verfechten gilt, äusserst kampfmuthige Afghane ist treu in der Freundschaft, innig in der Liebe, und macht dadurch eine Ausnahme von den übrigen Orientalen, dass das Weib bei ihm in der grössten Achtung steht. Da in ihrer Sprache, dem Puschtuh, viele hebräische Wurzeln sich finden, so scheint die Sage nicht Unrecht zu haben, die sie für Nachkommen Japhets erklärt. Der Religion nach sind sie Moslemen, die aber neben dem Koran noch die Sunna (eine besondere Offenbarung) anerkennen. Sie heissen daher Sunniten und sind den Persern, als Schiliten, sowie den Selkhs, als reinen Delsten, besonders gram. Das Klima Afghanistans ist ein ächt continentales, wenn auch nicht überall gleichmässig. Die Oasen der südlichen Sandwüste zeigen die Dattelpalme, und in den östlichen Thälern deuten das Zuckerrohr und die Baumwolle noch auf indische Natur hin, während die 8—9000 Fuss hohen Terrassen von Kabul und Ghisni von einem rauhen, mit Schneestürmen begleiteten Winter heimgesucht werden, wenn auch der Sommer hier heiss genug ist, um den herrlichsten Wein zu reifen. In den Gebirgsgegenden gedeihen Wein, Aprikosen, Aepfel und Pflaumen zwischen üppigen Feldern europäischen Getreides, neben der vielangebauten Tabakpflanze, neben den herrlichsten Tulpen und köstlichen Kräutern, und während man hier den Rhabarber und die Asa fétida findet, haben dagegen die wasserreichen Thäler ihre Orangen und Granaten und duftendsten Rosenwälder. Bäre, Wölfe und Füchse durchstreifen die rauhern Gebirge, während in den paradiesischen Thälern Tiger, Löwe und Leopard, Hyäne und Schakal erscheinen, Pferde, Rinder und Schafe ihre prächtigsten Weiden haben, und das Kameel durch die Wüste zieht. — Das Reich theilt sich nach den verschiedenen Stämmen in ebenso viele Khanate, doch sind sämmtliche Khane nur Paschas des Beherrschers von Kabul. Erst seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts ist von einem eigentlichen Afghanenreiche die Rede, indem Achmed Schah es war, der 1747 nach Schah Nadirs Tode die Aufstände in Persien sich zu nutze machte, um Afghanistan von der persischen Oberhoheit loszureissen. Achmed Schah setzte sich nun in die unumschränkte Herrschaft des selbstständig gemachten Afghanenreichs und stiftete die Dynastie der Duranib oder Abdalli. Er machte Kandahar zur Hauptstadt, riss die nachbarlichen Provinzen und Städte Ghasni, Pischauer, Balkh, Kabul, Lahore, Beludschistan und Multan an sich und bereicherte sich mit ungeheuren Schätzen auf den sechs, 1757—67 gegen Indien unternommenen Feldzügen, wo er die Mahratten in der Hauptschlacht bei Paniput unfern Delhi schlug und Dschewan Bucht auf den Thron des Grossmoguls hob. Nach Schah Achmeds Tode (1773) folgte Timur Schah, sein Sohn, welcher Kabul zur Residenz und Hauptstadt Afghanistans machte. Unter diesem friedfertigen Herrscher machten sich die Beludschen und die Selkhs (welchen letztern Namen die Bewohner von Lahore tragen) wieder selbstständig und frei. Timur Schah (1793 gest.) hinterliess das Reich seinem ältesten Sohne Humayun; dieser ward aber von dem zweiten, Zeman, geblendet, welchen zur Belohnung wieder der dritte (Mahmud) blendete, welche tragische Komödie ihren Schluss durch den jüngsten (Schudschah) erhielt, der den dritten zwar nicht blendete, aber vertrieb. Letzteres geschah 1804; doch schon 1809 gewann Mahmud den Thron wieder, als er Schudschah bei Nimla geschlagen. Diesen Sieg aber verdankte Ersterer dem Fathi Khan, dem weisen Grosswessir seines Vaters. Doch fiel derselbe in Ungnade bei Mahmud, und als Fathi Khan hierauf ein Heer gesammelt und sich unabhängig gemacht hatte, fiel er endlich unter der Hand eines von Mahmud gedungenen Mörders. Dies geschah 1818. Im folgenden Jahre, wo der Herrscher von Lahore, Rundschi Singh, Kaschmir eroberte, nachdem er schon früher Attok und Multan von Afghanistan abgerissen, musste Mahmud sich das rechte Indusufer als Grenze dictiren lassen und nach wenigen Jahren, in Folge

der Aufwiegelungen des Volks durch die Rache brütenden Söhne seines ermordeten alten Bundesgenossen, überhaupt abtreten. Die Duranihmonarchie löste sich 1829 nach dem Tode des schon 1823 entthronten Mahmud völlig auf, und mit Ausschluss der Herrschaft von Herat, die sein Sohn Kamran behielt, kam Afghanistan in die Hände der Barekzi (Barukschi), der drei Brüder des Fathi Khan. Zwar ward der jüngste der Duranih, Eyub, wenigstens zum Scheine Schah, indem er ins Lager Assim Khans (des ältesten Barekzi) kam und sich von diesem in kriechendster Demuth die Herrschaft erbettelte, aber der Regierende blieb Assim Khan, welcher mit Vergnügen dem Eyub den leeren Schahltitel und das Recht, sein Bild auf Münzen setzen zu lassen, beließ. Assim Khan, der beständig mit Rundschi Singh sich herumkriegte, starb 1833, worauf seine Brüder um die Herrschaft in Streit geriethen und den Eyub vertrieben. Sie theilten sich endlich in den Besitz Afghanistans, indem Kohun Dil sich in Kandahar, Dost Muhammed in Kabul, und Sultan Muhammed in Peschauer festsetzte. Als Haupt der Brüder machte sich Dost Muhammed geltend, der zwar den kleineren, aber reichsten der drei Bezirke von Afghanistan beherrschte und eine Militärmacht von 18,000 Mann besass. Dost Muhammed, der fortwährend im Kampfe mit Lahore gelegen, erhielt 1838 durch den Generalgouverneur des brittischen Indien, Lord Auckland, eine Kriegserklärung unter dem Vorwande, dass er den Rundschi Singh als Allirten der Engländer unrechtmässig bekämpft, die Indusschiffahrt gehemmt und die Ruhe von Indien gestört habe. Da sich Schah Schudschah von Herat, der sich in Folge persischer Einfälle unter brittischen Schutz gestellt hatte, als rechtmässiger Prätendent der afghanischen Krone empfahl, so ernannten die Britten ihren Schützling 1838 in feierlicher Proclamation zu Ludiana zum König von Kabul. Um ihren Zweck zu erreichen, richteten sie die Expedition nach Kandahar, mussten aber auf dem Wege dahin erst gegen das hinderliche Sind operiren, das sie auch richtig zu einer tributbaren Provinz von Britisch-Indien machten. Erst im Frühjahr 1839 konnten sie, nach unsäglichen Beschwerden des Gebirgsmarsches, das von Kohun Dil ohne Schwertschlag geräumte Kandahar besetzen und die Inthronisation des Schah Schudschah vornehmen. Hierauf richtete sich die Expedition gen Kabul, wo Dost Muhammed, der sich vertheidigen wollte, von seinem Heere verlassen ward. Nun hielt Schah Schudschah (eskortirt von Sir J. Keane, dem Gesandten Mac-Naghten, dem Generalstabe und einigen Corps der brittischen Truppen) seinen Einzug in Kabul, wobei des nach den Hindukuh-Gegenden geflüchteten Dost Muhammed Sohn, Heyder Khan, als Gefangener figurirte. In Kandahar ward Alexander Burnes als brittischer Resident eingesetzt, und als die Ruhe Afghanistans hergestellt war, trat Ende 1839 das Hauptcorps den Rückmarsch an, indem nur zu Dschellalabad eine brittische Truppenabtheilung von 3000 M. zu des Schahs Verfügung zurückblieb. Dost Muhammed, der in die Hände des Khans von Bukkara gerathen war, entfloh diesem und sammelte sich ein Heer gegen die Britten, das aber im September 1840 bei Bamian und in Kurzem noch einmal bei Purwur geschlagen ward. Jetzt suchte Dost Muhammed bei Mac-Naghten, dem brittischen Gesandten in Kabul, Schutz. Dieser wies ihm Ludiana, nachher aber Kurnul zum Aufenthalte an. Indess erhoben sich die östlichen Gebirgsvölker Afghanistans, an deren Spitze der gewaltige Stamm der Gildschih stand. Sie besaßigten dermassen die indische Verkehrsstrasse (die sogenannte Königsstrasse, der die vier afghanischen Hauptplätze: Kabul, Ghasni, Kandahar und Herat, ihren Glanz verdanken) und selbst die nächste Umgebung Kabuls, dass ihnen die Britten den Frieden für die Karavanen förmlich abkaufen mussten. Als ihnen aber Mac-Naghten im October 1841 weniger schickte, als sie sich im Vertrage mit ihm bedungen, war das Signal zum afghanischen Freiheitskampfe gegeben. General Sale schlug sich nur mit Mühe und Noth, unter Anfällen von allen Seiten, bis nach Dschellalabad durch, und Schah Schudschah konnte mit den englischen Truppen unter General Elphinstone kaum die Festung Bala-Hissar und die verschanzten Lager erreichen, da auch schon Kabul (Nov. 1842) in vollem Aufruhr stand. Gleich bei Beginn des Aufstandes ward der brittische Resident, Alexander Burnes, das Opfer einer afghanischen Freikugel. Eine Menge Offiziere fielen und die Lage der Britten in Kabul ward um so gefährlicher, da die Truppen in Ghasni und Kandahar eingeschlossen und bei tiefem Schnee verhindert waren, angriffsweise irgend einen Fortschritt zu machen, und jede Unterhandlung mit den empörten Afghanen, an deren Spitze jetzt Akber Khan (Dost Muhammeds Sohn) stand, durchaus resultatlos blieb. Ja Mac-Naghten, der Gesandte selbst, ward bei Gelegenheit einer solchen Unterhandlung mit Akber Khan (Ende December) von diesem ermordet, indem letzterer den Abgesandten mit derselben Pistole erschoss, die er einige Stunden vorher von ihm erhalten hatte. Die Afghanen, in ihrer mohammedanischen Wuth, beraubten den Leichnam aller seiner Glieder, hieben ihn in Stücke und stellten ihn so nachher auf dem öffentlichen Kaufplatz zur Schau aus.

Bekannt ist der die stolzen Britten so demüthigende Vertrag, den Mac-Naghten's Nachfolger, Major Pottinger, endlich erlangte, wonach die Truppen von Kabul freien Abzug erhielten, aber Gelsseln zurücklassen und sich darein ergeben mussten, Anfangs Januar 1842 beim Rückmarsch nach Dschellalabad von Akber Khan eskortirt zu werden. Ungeachtet des Vertrags war die Armee aber beim Eintritt in die Gebirgspässe so unaufhörlichen Attacken ausgesetzt, dass in Folge des höllischen Marsches das Bild ihrer Aufreibung so vollständig als möglich ward. — Wie sich die Britten bei ihrem Abzug aus Afghanistan zu rächen suchten, ersieht man aus der Depesche des Generals Pollock vom 13. Oct. 1842, worin es heisst: „Ehe ich Kabul verliess, habe ich mittels Schlesspulvers den grossen Basar daselbst, Tschahartschattah (oder Tschartschuk, d. h. öffentlicher Kaufplatz), zerstört, der in den Zeiten des Orangs (der „Zierde des Thrones“) 1658 — 1707 von Ali Merdan Khan, dem berühmten General des Padischahs von Delhi, erbaut wurde; es war dies der besuchteste Ort Kabuls und berühmt als der grosse Marktplatz dieses Theils Mittelasiens. Die Ueberreste des ermordeten Gesandten waren hier der öffentlichen Beschimpfung preisgegeben; ich glaube durch die Zerstörung des Basars den Afghanen zu zeigen, dass der einem brittischen Gesandten widerfahrne Schimpf nicht ungerochen bleibe. Zwei Moscheen, die eine an einem Ende des Basars und die andere nahe bei unserm Standquartier, welche mit europäischen Gegenständen geschmückt und die fränkischen Moscheen genannt wurden, um das Andenken an die Ereignisse des vorigen Jahres zu erhalten, sind gleichfalls zerstört worden.“ — Das Kunstinteresse, was Afghanistan bietet, beschränkt sich auf eine Reihe von Monumenten, die noch an der alten Königsstrasse (die sich von Indien aus durch Kabulistan nach Persien zieht) gefunden werden und deren Entstehung in die Zeit fällt, wo hier seit dem Sturze der macedonisch-baktrischen Herrschaft (136 vor Chr.) bis ins 7. Jahrh. n. Chr. mächtige buddhistische Reiche blühten. Die Hauptgruppen dieser Denkmäler aus der indischen Periode findet man in den Bezirken von Peschauer, Dschellalabad, Kabul, Begram, bis Bamian hin. Die Monumente tragen im Ganzen einen stereotypen Charakter; es sind thurmartige, 50 — 80 Fuss hohe Bauten, die über einem cylindrischen, gewöhnlich ringsum mit Pilasterwerk geschmückten Untersatze einen hohen kuppelartigen Oberbau tragen. Karl Schnaase glaubt diese den Buddhisten eigenthümlichen und mit den ägyptischen Pyramiden vergleichbaren Bauwerke in mancher Beziehung als Uebergangsformen von den Felsentempeln zu freien Bauten betrachten zu können. In Indien selbst, wo der Buddhismus noch Volksreligion ist, heissen sie Dagop's, worunter man Körper verbergende Behälter versteht und worin Reliquien von Buddha oder von heilig gehaltenen Priestern und Königen beigesetzt wurden. In Kabulistan dagegen bezeichnet man sie mit dem Namen Tope, der aus dem sanscritischen Stupa (d. h. Thurm oder Grabhügel) entstanden ist. Man hat bis jetzt über 100 solcher Tope's untersucht, die keineswegs hohle Gewölbe, sondern durch und durch solide, ausgefüllte Massen sind. Ausgrabungen, die man in diesen Thürmen gemacht, ergaben, dass sie im Innern eine Reihe von kleinen gemauerten viereckigen Kammern enthalten, eine über der andern in senkrechter Richtung, so dass sie zusammen eine brunnenartige Vertiefung, einzeln aber mehrere Etagen bilden, die jedoch von aussen nicht sichtbar sind. Im Innern jeder Kammer fand man eine verschlossene metallene Büchse vor, worin bald eine zähe braune Flüssigkeit, wahrscheinlich von vermoderten vegetabilischen und animalischen Substanzen, bald aber auch Münzen, Edelsteine und Ringe entdeckt wurden. In den Münzen erkannte man theils römische aus der letzten Zeit der Republik, theils spätere Sassanidenmünzen. In dieselbe Periode, in der die Tope's entstanden, gehören die Tempel des Buddha zu Bamian, die Alexander Burnes in seinen Reisen als einfache Höhlenbaue beschreibt. An der Felswand von Bamian finden sich noch ein Paar höchst kolossale Sculpturen, die bedeutend gelitten haben, jedoch so viel erkennen lassen, dass ihre ursprüngliche Arbeit nur von roher Beschaffenheit war. Es sind stehende, aus Nischen in erhabenem Relief hervortretende Figuren, wovon die eine 120 Fuss Höhe hat. Die Gewandung dieser ungeheuren Relieffiguren war aus einem Gyps-Stucco aufgelegt. Die Nischen waren mit Malereien und zwar mit buddhistischen Darstellungen ausgeziert, was noch dürftige Ueberbleibsel davon bezeugen. — Das vom Capt. Willis zu London publicirte Werk in Grossfolio: „*Character and costumes of Afghanistan*,“ das dem Besieger von Ghisni, Lord Keane, gewidmet und mit 26 von Haghe trefflich lithographirten Platten illustirt ist, bietet in seinem letzten Blatte die interessante Darstellung eines der merkwürdigsten neuern afghanischen Bauwerke. Dies sind die berühmten Thore von Summath. Sie messen 14 Fuss Höhe und etwa 9 Fuss in der Breite, und bestehen aus einzelnen Feldern, die zusammengesetzt und durch starke Leisten verbunden sind. Die Verzierungen auf den einzelnen Feldern sind sehr geschmackvoll, und um das Ganze läuft wiederum eine Ver-

zierung. Die kufische Inschrift über dem Thore bezieht sich auf die Wegnahme desselben durch Mahmud von Ghisni. Uebrigens bringt das Willis'sche Prachtwerk (das sich als einen der interessantesten Beiträge zur Kenntniss des jetzt von den Britten aufgegebenen Landes herausstellt) die Darstellung noch anderer Afghanenbauten: den herrlichen Palast von Kandahar, das Fort Khelat i Ghildsch, Sultan Mahmuds Grab bei Ghisni, das Kastell Zohak i Marah etc.

Afra, die Heilige, war der Legende nach eines cyprischen Königs Tochter, die mit ihrer Mutter und ihren Brüdern in die Hände der Römer fiel und nach der Colonie *Augusta Vindelicorum* (Augsburg) gebracht ward. Hier soll Afra mit ihrer Mutter und dreien Mädchen ein öffentliches Freudenhaus unterhalten, später sich aber zum Christenthume bekehrt haben. Unter Kaiser Diocletian ward sie im J. 304 verbrannt oder im Reisholze erstickt, für welches Martyrium sie siebenhundert Jahre später (1064) unter die Heiligen versetzt ward. Der Tag der heiligen Jungfrau von Augsburg ist der 25. August. Die Darstellungen zeigen sie an einen Baum oder an eine Säule gebunden und mit Flammen umgeben. Zweihundert Jahre nach ihrer Canonisation ward zu Meissen auf ihren Namen ein Kloster gestiftet, weshalb die an dessen Stelle getretene Fürstenschule den Namen *Schola Afrana* (Schule zu St. Afra) führt. Auch der Meissner Dom wird noch gelegentlich Dom von St. Afra genannt. — Eine ältere Märtyrerin dieses Namens ward zu Brixia (Brescia) 133 nach Chr. enthauptet. Die St. Afra-Kirche in Brescia enthält das Martyrium der Heiligen von Paul Veronese.

Africa. — Dieser Erdtheil, den die Griechen unter der Bezeichnung Libyen verstanden, hat seinen Namen von den Römern erhalten. Letztere theilten es in Aegypten, Aethiopien, Libyen, in das eigentliche Afrika, in Numidien und Mauretanien ein, worunter die *Africa propria* als römische Provinz das ganze vorherige Gebiet von Karthago nebst dem Lande zwischen den beiden Syrten umfasste. Nach der Geographie der Griechen, die lange Zeit nur zwei Erdtheile annahmen, ward Libyen bald zu Europa, bald zu Asien geschlagen, doch hatte schon Pindar in einer seiner Hymnen es als einen dritten, selbstständigen Theil der Welt bezeichnet. Bereits in den ältesten Zeiten bildeten sich Karavanenstrassen dahin, doch blieb der merkantilische Verkehr mit Afrika, dessen Hauptgegenstände Gold, Salz und vorzüglich Sklaven waren, ohne Einfluss auf eine tiefere Kenntniss des Erdtheils. Durch Kauffahrer von Tyrus, die vom arabischen Meerbusen ausfuhren und durch die Säulen des Herkules rückkehrten, fand die erste Umschiffung Afrika's statt. Die Phönizier begnügten sich nicht, mit Afrika in Handel zu treten, sie machten auch eine Ansiedlung daselbst, die sie *Karthad-hadtha* (Neustadt) nannten und wodurch sie den Grund zu jenem bedeutenden Handelsstaate legten, der nachmals unter dem bekannten Namen Karthago selbst eine grosse politische Rolle gespielt hat. Später (614 vor Chr.) siedelten sich Griechen in Afrika an, welche das 80 Stadien vom Mittelmeer entfernte Kyrene (das heutige Grennch) gründeten. Herodot, der selbst die nördlichen Theile bereiste, giebt die erste bestimmte Nachricht von Afrika. Die Bewohner theilt er in Eingeborne (Libyer und Aethiopen) und in Eingewanderte (Phönizier und Griechen). Zu den Aethiopen gehörten besonders die Makrobier und die nördlich von der Zimstküste (Kinnamomopheros) wohnenden Ichthyophagen und Troglodyten. Die herodotische Eintheilung Afrika's in das bewohnte, am Mittelmeer gelegene, in das thierreiche und in das wüste Libyen entspricht noch den heutigen Landstrichen der Berberel, des Belad al Dscherid (des südlich vom Atlas gelegenen, reich mit wilden Thieren bevölkerten Dattellandes, das in der spätern Griechen- und Römerzeit Gätulien hiess) und der sich quer durch Afrika hindurchziehenden, mehrere Oasen aufweisenden Wüste Sahara. Zur Zeit der Ptolemäerherrschaft in Aegypten ward Afrika mehrmals umschifft, namentlich von Eudoxus aus Cyzicus (125 v. Chr.). Am berühmtesten ist aber die Entdeckungsreise des Karthagers Hanno, die bereits 510 vor Chr. gemacht ward. Die Karthager, die damals in ihrer blühendsten Periode standen, beschlossen an der libyschen Westküste libyphönizische Colonien anzulegen. Hanno (der Vater Hamilcars, des punischen Feldherrn in Sicilien) steuerte daher mit sechzig Schiffen, auf welchen zusammen sich zwanzigtausend Menschen befanden, durch die Meerenge bei den Säulen des Herkules und gründete die erste Ansiedlung unter dem Namen Thymiaterium (zwischen Larache und Marmora). Hierauf stiftete er dem Poseidon aus Dankbarkeit für die glückliche Fahrt einen Tempel auf dem Vorgebirge Solöis (Kap Blanco bei Azimur) und geht später, nachdem er noch mehrere Colonien gegründet, nach dem Lixusstrom, dem heutigen Tensist. Hier erfuhr er bei freundlichem Verkehre mit den nomadischen Hirten, dass dieser Strom aus einem Hochlande voll reissender Thiere herkomme, wo abscheuliche Aethiopen und sonderbar gestaltete Menschen, die Troglodyten, wohnten. Die letzte Ansiedlung liess Hanno auf der kleinen Insel Cerne (bei Cruz) zurück. Auf der Weiterreise machte er die Bekanntschaft eines von

Krokodillen und Flusspferden bevölkerten Hauptstromes (des Senegal), und hinstenernd an dem mit duftenden Bäumen gesegneten Lande, wo die äthiopischen Bewohner sich gegenseitig durch Feuerzeichen die Kunde von den annahenden Fremden brachten und vor diesen wie schüchternes Wild ausrissen, erreichte er mit seinen Gefährten das Abendhorn (das jetzige Capo verde), fuhr an einem hohen Berge (der Götterwagen genannt) vorüber, kam an einen Busen (die Mündung des Gambia) und endlich an das Südhorn (das heutige Capo Roxo), wo das zottige Geschlecht der Gorillen (der Orang-Utans) entdeckt ward. Mangel an Proviant veranlasste hier Hanno zur Umkehr, nachdem er etwa bis zum 12. Grade der nördlichen Breite gedrungen. — Durch die Kriege der Römer in Afrika gewann nur die Kenntniss der von ihnen unterworfenen Nordküste; die Eroberer drangen im Binnenlande vielleicht bis zum Niger (Djolliba) vor, doch hat sich ihre Kunde kaum über Numidiens Grenze hinaus erstreckt, während sie über Südafrika völlig im Nebel blieben. Sallust, der Geschichtschreiber des Kriegs mit Jugurtha, weiss von den südlichen Gegenden nur, dass über die Numidier hinaus die Gätuler theils in Hütten wohnen, theils wild umherschweifen, dass hinter diesen die Aethiopen wohnen und dann Gegenden folgen sollen, die der Sonnenbrand versengt. Aber Sallust sprach nur nach, was er in den Schriften des Puniers Hiempsal gefunden. Merkwürdig ist, dass die spätern Geographen der Alten den Seeweg südlich um Afrika, den schon 600 vor Chr. phönizische Seeleute auf Befehl des ägyptischen Königs Necho machten und wozu dieselben über zwei Jahre brauchten, für eine Fabel erklären. Ueberhaupt sind die Geographen der Alten über Afrika so ungewiss, dass es für uns ziemlich nutzlos ist, ihre widersprechenden Angaben zu hören. In geschichtlicher Hinsicht erwähnen wir, dass Kaiser Constantin der Grosse die römischen Besitzungen in Afrika in sechs Provinzen (*Africa propria proconsularis*, das vormalige karthagische Gebiet, wo der Proconsul als Gouverneur des römischen Afrika's seinen Sitz hatte; *Numidia*, *Byzacium*, *Tripolis*, *Mauretania Tingitana* und *Mauretania Caesariensis*) eintheilte, und dass ihm zu Ehren die Stadt Cirta, die nach ihrer Zerstörung durch Alexander neu aufgebaut worden war, Constantina genannt wurde. Es ist das heutige Constantineh in dem nunmehr französische Provinz gewordenen Algier (Algerien). Als im Jahre 396 n. Chr. sich aus dem Römerreiche ein ost- und weströmisches Kaiserthum bildete, wurden die afrikanischen Provinzen so vertheilt, dass der östliche Theil bis zur grossen Syrte mit Einschluss Aegyptens zum morgenländischen, das übrige Afrika aber zum abendländischen Kaiserreiche geschlagen ward. In den Jahren 429—439 eroberten die Vandalen unter Genserich die Nordküste von Tanger bis Tripoli, wo sie eine Herrschaft begründeten, die aber hundert Jahre später durch Belisar für das oströmische Reich zurückerobert ward. Im 7. Jahrhundert n. Chr. treten endlich die Araber in Afrika auf. Sie eroberten 670 fast die ganze Berberel und brachten 680, wo sie Karthago (das heutige Algier) einnahmen, die Herrschaft der griechischen Kaiser in Afrika zum völligen Sturz. Nach der sehr langen Herrschaft der Araber, die sich über Aegypten, Algier, Tripolis, Tunis, Fez und Marokko erstreckte, kam Afrika 1517 in die Hände der Türken. Erst im 15. Jahrh. gelang es, eine gründlichere Kenntniss von Afrika zu erhalten, wozu ausser den Venetianern vorzüglich die Portugiesen beitrugen, die bei Vertreibung der Mauren aus ihrem Vaterlande dieselben bis nach Afrika hinein verfolgten. Heinrich der Seefahrer, Infant von Portugal, leitete die Entdeckungsreise, auf der 1462 das gefürchtete Kap-Non umsegelt ward; nach dem Tode dieses Prinzen aber ergriff Diaz den Plan und hatte nach 22jähriger Fahrt (von 1462—88) das obere und untere Guinea entdeckt und auch das Kap der guten Hoffnung gefunden. Die Umschiffung Afrika's geschah erst 1497 durch Vasco da Gama. Die ostafrikanischen Küsten wurden besonders durch den Portugiesen Covilham beschifft, der zuerst Habesch (Abyssinien) bereiste und sich in Gondar niederliess. Ins 16. Jahrh. fällt die Wanderung des Leo Africanus durch die Berberel und Sahara bis Abyssinien, und die nordafrikanische Reise eines Deutschen, des Rauwolf. Die Expedition Stephans da Gama, der die Türkenflotte bei Suez zerstörte, geschah 1540. Um die Quellen des Nil zu entdecken, durchreiste er im folgenden Jahre ganz Habesch. Mit 1553 beginnen die Fahrten der Britten nach Guinea; Thomas Windham, John Lock und Townson, Rutler, Backer, David Carlet und Hawkins, und der berühmte Walter Raleigh waren es, die nach einander in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. jenes Schätze versprechende Land aufsuchten. Uebrigens war 1551 eine Handelsexpedition unter Th. Windham nach Marokko gegangen. Zwischen 1570—1600 fallen noch die Züge der Portugiesen nach dem goldreichen Monomotapa, jenem mächtigen Reiche bei der Zambeseküste, das durch Francisco Barreto für die Europäer erschlossen ward. Im Anfang des 17. Jahrhunderts machten Jobson und Tompson im Interesse des brittischen Handels die Forschungsreise nach Timbuctu, während die Franzosen eine Colonie an den Senegal schickten

und eine Menge Entdeckungszüge in das Innere von Africa machten. Im Jahre 1664 nahmen die Britten das Cap - Coast in Besitz, und 1683 fand sogar eine preussische Expedition nach Africa statt, die unter v. Gröben nach dem oberen Guinea ging und jene nachmals an Holland gekommene und jetzt eingegangene Colonie Friedrichsburg gründete. Sehr zahlreich waren die Reisen nach Africa im 18. Jahrh. 1736 drang der dänische Schiffscapitän Norden bis zu den Nilkatarakten vor, dem 1761 Karsten Niebuhr folgte, und 1771 ward die Entdeckung der Nilquellen durch James Bruce gemacht. 1788 bildete sich durch Banks eine förmliche „africanische Gesellschaft“ zu London, welche sich für Erforschung des innern Africa's äusserst thätig erwiesen und die noch heute als Stützpunkt Englands in Westafrika wichtige Colonie von Sierra Leone gegründet hat. Nicht unwichtig war auch für die Kenntniss des Erdtheils die Aufsuchung des verunglückten Lapeyrouse, noch bedeutender aber für die Anregung des Interesses dafür die denkwürdige Expedition der Franzosen, die Bonaparte vor Schlusse des vorigen Jahrhunderts nach Aegypten führte. So wurde man im anbrechenden 19. Jahrh. immer kühner im Vordringen; 1801 ward Südafrika von Truter und Sommerville besucht; um dieselbe Zeit durchstreifte Salt mit dem Lord Valencia Abyssinien, welche Wanderung von Ersterem 1809 wiederholt wurde und wobei sich eine reiche Ausbeute ergab, die nur durch die noch bedeutendere bei seinen nachmaligen Ausgrabungen in Aegypten (wo er britischer Consul geworden) überboten ward. In die Jahre 1803 — 5 fallen die kühnen marokkanischen Reisen des Spaniers Badia y Leblich, welcher sogar zweimal die Wüste Augat durchzog. 1805 durchforschte unser Seetzen Aegypten und Habesch, dessen fleissige Sammlungen nach Gotha kamen, und 1809 ward Johann Ludwig Burckhardt von der *African Association* ausgesandt, der die bekannten resultatreichen Reisen in Nubien machte. Unter den nachherigen Besuchern Africa's sind besonders zu nennen: della Cella (der 1817 von Tripolis nach Aegypten wanderte), Minutoli (der 1817 — 20 das nordöstliche Africa bereiste und Kordofan mitbesuchte), Eduard Rüppell, Hemperich und Ehrenberg, Capitän Lyon (der zwischen 1818 — 20 mit Ritchie von Tripolis aus die Troglodytenhöhlen der Gharianstämme besuchte und über Murzuk, wo Letzterer starb, bis an die Südgrenze von Fezzan gelangte), Clapperton (1827 zu Akkatu gest.), Gordon Laing (von Tripolis nach Timbuktu), Sir Granville Temple, Ritter Prokesch von Osten, der Britte Washington (Besteiger des Atlas), Douville (zwischen 1828 — 30 Besucher des Congo), die Gebrüder Landers (durch welche man Gewissheit erhalten, dass der Niger oder Djoliba sich zwar erst südlich wendet, aber dann westwärts laufend nach einem ungeheuren Bogen als Quorra in den Meerbusen von Benin mündet), Champollion und Rossellini, der Schweizer Gobat, der Preusse A. v. Katte (der von Habesch aus in das Innere von Africa gedrungen), Mr. Hoskins (1833 in Nubien), Bartholomon (1835 in Angola), Fürst Pückler-Muskau, Schimper (noch zu Tigree in Abyssinien weilend) und Andere mehr. So drang und dringt man von allen Seiten, von Tripolis, Aegypten, Habesch, vom Kap der guten Hoffnung, vom Congo, von der Bai von Benin, von der Gambia und vom Senegal zu dem noch unerschlossnen Binnenland vor, ohne dass ein Zusammenhang zwischen den Hauptlinien der Reisewege stattfindet. — Africa bildet der Gestalt seiner Erdmasse nach ungefähr ein Trapez von mehr als 850 Meilen Grundlinie und 400 M. Höhe, an das sich ein Dreieck von 650 M. Grundlinie und 600 M. Höhe ansetzt, welches letztere im Osten über ersteres hinausreicht. Der gesammte Flächeninhalt des Erdtheils wird mit den Inseln auf 630,000 □ Meilen veranschlagt. Obgleich von lauter Meer umgeben, bietet Africa doch wegen seiner ungegliederten, busen- und buchtenlosen Küstenbildung äusserst wenig Punkte für den Seeverkehr dar, wodurch sich namentlich, wie auch durch den Mangel an schiffbaren Flüssen im Innern, das Verschlussbleiben oder doch die schwere Zugänglichkeit des Kerns dieses Erdtheils erklärt. Etwa zwei Drittel von ganz Africa bestehen aus Hochland, dessen höchste Spitzen der zu 14,000 Fuss aufsteigende Atlas aufweist. Ausser diesem in die Schneeregion ragenden König der Berberei sind der Hochsudan im westlichen und die Alpen von Habesch im östlichen Hochafrika als Höhenzüge hervorzuheben. Dem Hochsudan oder der Kongkette entspringt der Niger und gehört auch der Nil an, der bei Kartoum aus dem theilweis durch Kordofan fliessenden weissen und aus dem durch die abyssinischen Alpen brechenden und Sennaar durchströmenden blauen Nile sich bildet, dann den Atbara aufnimmt und im Bogen durch das nördliche Nubien laufend hier eine Menge Katarakte macht, bis er bei Syene sich in das tiefere Aegypten begiebt. Zu den südlichsten und bedeutendsten africanischen Flüssen gehört der Orangel Fluss, welcher Stellen von 17 — 1800 Fuss Breite hat, aber bei seiner Mündung völlig versandet. Der Senegal, Gambia und Riogrande, die Hauptflüsse von Senegambien, machen bei Durchbrechung des Hochlands eine Menge Katarakte, um sich nachher matt durch die Küstenfläche zu winden. Was den Niger betrifft,

so zieht sich dieser, nachdem er unter zahlreichen Katarakten aus dem Hochsudan bei Bamaku in die Ebene getreten, nordwärts nach Timbuktü zu, macht den erstaunlichen Umweg über Jauri und Baussa, und gelangt durch den Tschadda verstärkt unter der Bezeichnung Quorra zu der Küste von Benin, wo er in vielen Armen ausmündet und somit jenes bei den africanischen Flussmündungen charakteristische Delta bildet. Um auf das vielverschriene africanische Klima zu kommen, so ist Africa allerdings der heisseste aller Erdtheile, da er sich über 500 M. lang in der Aequatorlinie befindet und die compacte, ungegliederte Masse seines Festlands (wovon vier Fünftel unter den Tropen liegen) in wenig Berührung mit der temperirenden See steht. Die Küstenstriche, die Sandwüsten und kahlen Scheitelflächen sind meist sehr starken Temperaturcontrasten unterworfen, während auf den Alpenlandschaften (die 341,000 □ M. vom Gesamtflächeninhalt des Erdtheils einnehmen), nämlich überall auf den Mittelterrassen der Hochländer, ein überaus mildes gesundes Klima herrscht. Die für die Europäer gefährliche Malaria erzeugt sich nur auf flachen und versumpften Küstenstrichen, wo sie sich aus den Morästen der Flussmündungen entwickelt. Diese vergiftende Luftregion reicht nicht höher als 400 Fuss über der Meeresfläche hinauf. In Betreff der Vegetation bietet das tropische Africa zwar nicht den Reichthum des tropischen Amerika's dar, doch ist die africanische Natur reich genug, um selbst eine Reihe von Originalitäten in der Pflanzenwelt aufzuweisen. Wo die Landschaft in Terrassen ansteigt, verliert sich die tropische Natur, an deren Stelle die der gemässigten Zonen mit allen Producten der letztern tritt. Dabei weist Africa die schätzbarsten Hölzer auf, darunter ganz besonders zum Schiffbau geeignete. So erzeugt es die ungeheure Adansonia, den Drachenbaum, das Ebenholz, in bedeutender Menge das Tik-, Pod-, Mahagoni- und Rosenholz, von Farbenhölzern das Kam- und Barholz. Es hat einen Reichthum an den mannigfaltigsten Palmen und Nussbäumen; die Akazie bedeckt ganze Landstrecken, und die Aloe wird in den verschiedensten Arten gefunden. Kaffee, Indigo, Tabak und Baumwolle gedeihen vortrefflich; auch die eingeführten europäischen Gewächse, alle Wein- und Obstsorten, Agrumi, Ananas, Pflaumen, Papaws, Pisang und Zuckerrohr, kommen in den subtropischen Klimagürteln, vornehmlich im südlichen, zum schönsten Gedeihen. Die Durrhirse und das Guineakorn, süsse Bataten, Weizen, Reiss und Mals sind die gepflegtesten Feldfrüchte. Africa erzeugt daneben die mannigfaltigsten Färbekräuter, ferner die köstlichen Gewürze, Igname, Ingwer, Arrowroot, Cassia, Manioka, Senna und Weihrauch. Unter den Harzen ist der Kautschuk sein häufigstes Product. Auch die africanische Thierwelt ist reich bestellt. Zwar hat Africa nur vier eigenthümliche Thierarten: die Giraffe, das Gnu (eine Antilopenart), das Quagga und Zebra, besitzt aber dabel die schönsten Löwen und Tiger neben den herrlichsten Gazellen und Antilopen, welche letztern in Herden von Hunderten herumstreifen, ausserdem Bären, Schakals, Hyänen, Flusspferde und Affen. Die beiderseits legitimen Gegenkönige dieser wilden Thierwelt sind hier aber der Elephant und das Rhinoceros, während das Kameel, dieses Schiff der Wüste, das Haupt für alles geduldige Zahm ist, wozu ausser dem Gnu die Nutzthiere, wie Pferde, Esel, Schafe, Büffel, Rinder und Ziegen, kommen. Den grössten Reichthum entfaltet Africa in seinem Geflügel; Strausse, Papageien und Honigkukuks sind in Scharen vorhanden, die Wachteln und Schwalben überwintern hier; viele aber der heimischen Vögelarten zeichnet ein Prachtgefieder von den seltensten Farbentönen aus. Zu gefürchteten Thieren gehören die Nilkrokodile und die Schlangen in den heissesten Küstenstrichen, ferner die Heuschrecken, die aber ebensowohl eine Landplage als ein Genuss für die Africaner sind. Noch ist des ägyptischen Ibis und des äthiopischen Schweins zu gedenken. Das Mineralreich bietet Gold in Menge, daher solche schätzbare Gegenden Africa's vorzugsweise europäischen Besuch erfuhren. Silber findet sich nur wenig, desto mehr aber bietet der Timbuktu-Strich und die Kongokette, der obere Senegal und die Küste von Sierra Leone einen Reichthum an vortrefflichem Eisenerz. — Die Gesamtzahl der Bewohner des Erdtheils wird von Einigen auf 100, von Andern sogar auf 300 Millionen veranschlagt. Da nun berechnet worden ist, dass in dritthalbhundert Jahren gegen 50 Millionen Eingeborne als Sklaven ausgeführt wurden und die Sklavenausfuhr noch fortwährend besteht, so deutet dies allerdings auch auf eine bedeutende Population des Erdtheils hin. Die Africaner scheiden sich den Rassen nach in Neger oder Aethiopen und in Kaukasier. Die überwiegende Race ist der Negerstamm, dessen schwarze Hautfarbe und krauses Haar ihn in grellen Abstich von dem kaukasischen Stamme bringt. Auch zeichnen Eigenthümlichkeiten des Knochenbaues am Kopfe und selbst des Nervenbaues den Aethiopen vor allen übrigen Erdbewohnern aus. Die alten Aegypter und jener Theil der Aethiopen, welche einst Meroë innehatten, deuten aber allen Anzeichen zufolge, die uns von ihnen übrig sind, auf einen verlorenen Urstamm hin, der zwischen dem Neger

und Kaukasier mitteninnestand. In den heutigen Kopten will man die Urägypter, und in den Berbern den Stamm der Guanchen, der Urbewohner der canarischen Inselgruppe, wiedererkennen. Die Berbern (Kabylen), Kopten, Mauren, Abyssinier und Nubier stellen sich nur als Spielarten des kankasischen Stammes heraus. Die Araber (Mauren und Beduinen), die den grössten Theil des nördlichen und östlichen Africa's besetzt und sich so zu sagen africanisirt haben, bilden den Hauptschlag der asiatischen Einwanderer in Africa, während hier die Türken nur auf den schwachen Füssen: Tunis und Tripolis stehen. Die Europäer (namentlich Portugiesen, Spanier, Franzosen, Holländer und Britten, die sich auf den Inseln und Küsten von Africa niedergelassen) haben noch keine so bedeutende Einwanderung gemacht, dass sie einen wesentlichen Zusatz zur africanischen Population gegeben hätten. Da die Araber im Norden und bis zum Niger herunter das dominirende Volk sind, so herrscht auch mit dem Muhamedanismus ihre Sprache hier vor; in der Berberel und am Atlas hingegen sind die besondern Berber- und Schellahsprachen mit ihren Mundarten herrschend. Vom Senegal bis zum Niger klingt das Mandingo und an der Wüstküste ein verderbtes Portugiesisch. In Abyssinien wird das Amharische und Tigreeische gesprochen, und auf Sierra Leone ist die schöne Fulasprache im Brauch, die hier in der Sulamundart von einem fast italienischen Klange ist. Ueberhaupt sind es über 70 Sprachen, die man bisher in Africa vorgefunden. — Den Religionen nach theilen sich die Africaner in Fetischisten, Muhamedaner und Christen. Der Fetischismus der Neger verlangt bei einigen Stämmen derselben noch Menschenopfer; der Islam hat sich mit den Arabern und Türken eingefunden und macht bedeutenden Fortschritt unter der äthiopischen Race; das Christenthum endlich ist Religion der Nubier, der Kopten in Aegypten und der abyssinischen Tigreer und Amharer. — Staatlich theilt sich Africa in die elf Reiche: Abyssinien (Habesch), Aschanti, Barka, Bornu, Darfur, Guinea, Marokko, Senegambien, Sennaar, Sudan (nebst der Sahara) und Tunis, wozu als zwölftes das innere und östliche Africa ohne besondern staatlichen Titel kommt, und in eine Menge von Europäern besetzter Theile, worunter das Cap der guten Hoffnung, Sierra Leone, St. Helena, Ascension (die Himmelfahrtsinsel) und die Sechellen den Britten, Algier den Franzosen, die Azoren, Angola und Mozambique den Portugiesen, die canarischen Inseln den Spaniern, Tripolis und Aegypten den Türken gehören. Nur wenige der zu Africa zählenden Inseln (Madagaskar z. B.) haben noch ihre africanischen Herrscher.

Betrachten wir nun Africa nach der Geographie der Kunst, so bieten sich allerdings bedeutende Punkte auf diesem Erdtheile dar, welche uns ein sehr hohes Kunstinteresse abfordern. Aber dies Interesse gilt nur längst verklungenen Zeiten, es ist ein kunsthistorisches, das uns Reiche und Völker darbieten, die vor langen Jahrhunderten, ja Jahrtausenden, ihre Blüthe hatten und zum Theil selbst dem Namen nach aus der Reihe der Völker getreten sind. Zuerst ist des Sitzes der Aegypter, des Nils und seiner in stummer Einsamkeit dastehenden Monumente, seiner Tempel und Paläste mit zahllosen Bildwerken zu gedenken. Die Pracht dieser Denkmäler übertrifft glänzendste die Ruinen des „hundertthorigen“ Thebens in Oberägypten sind) spricht zu uns, wie ein Gedicht ohne Worte, von der Frömmigkeit und Weisheit, von den zartesten Gefühlen ihrer Erbauer; und wir können sagen, sie spricht nicht unverständlich, es tritt uns ein lebendiges Bild des Volkes entgegen, im Ganzen wenigstens, wenn auch im Einzelnen noch Vieles dunkel bleibt. Wir verweisen hierbei auf die Artikel „Aegypten; Aegypt. Baustyl; Aegypt. Plastik und Malerei.“ Zweitens kommt hier das einstige Inselreich Meroë in Obernubien mit seiner, der ägyptischen verwandten, monumentalen Kunst in Betracht. Die aus jener Zeit noch heute im Oberen Nubien vorhandenen Denkmäler scheiden sich in Grabmonumente und Tempelanlagen, wovon die ersteren sich als Pyramiden von verhältnissmässig kleiner Gestalt herausstellen. Diese Pyramiden, deren grösste nicht über 80 Fuss Höhe haben, stehen in zahlreichen Gruppen beisammen, wovon die bedeutendsten in der Gegend des heutigen Assur gefunden werden. Auch weiter nördlich, an der Stelle des alten Napata, dem heutigen Merawe, kommen solche Pyramidengruppen in grosser Anzahl vor. Ueber ihr Verhältniss zu den ägyptischen Bauten dieser Art vergl. den besondern Art. „Pyramiden.“ Tempelanlagen, den grösseren ägyptischen ähnlich, finden sich auch zu Merawe, zu Naga (südlich von Assur) und in dem südlich von Naga liegenden Meroë; sie sind sämmtlich, sowie die Vorhallen der Pyramiden, mit Sculpturen bedeckt. Einen dritten Punkt für die Kunstgeschichte bietet das östlich von Meroë gelegene Axum, die einstige Hauptstadt des auxumitischen Reiches in Aethiopien, welches im 1. oder vielleicht schon im 2. Jahrh. vor Chr. in seine Blüthe gelangte. Durch das beim jetzigen Arkika (dem alten Adule, der Hafenstadt von Axum) am arabischen Meerbusen aufgefundene sogenannte *Monumentum Adulitanum*, sowie durch die von Sak in Axum selbst entdeckte Inschrift hat sich herausgestellt, dass dieses

Reich sich nicht nur über das heutige Habesch und die angrenzenden Gebiete an Westseite des arabischen Meerbusens, sondern auch über das Gebiet der Hor und Sabäi in Arabien erstreckte. Ein Plan von Axum, nach Salt, findet sich in Ersch und Gruber'schen Encykl. B. V. Die Monumente von Axum bestehen vornehmlich in einer grossen Menge von Obeliskten, wovon jedoch nur einer von Granit Fuss hoch, vollständig erhalten ist. Diese Monolithen sind freier als die ägyptischen, auch nicht mit Hieroglyphen versehen, sondern dafür nur mit Verzierungen geschmückt. Bemerkenswerth ist, dass in Meroë dagegen die Obeliskform gar nicht zum Vorschein kommt. Was das heutige Abyssinien betrifft, mit Ausnahme des Küstenstrichs der Samhara und des Landes Adel ein festes altchristliches Glaubens ist, so ist hier von Kunstfleisse fast gar kein Zeugnis zu geben; denn obgleich die Abyssinier viele Kirchen haben, so datiren doch ihre ältesten, die in Felsen gehauenen, noch aus der grauesten Periode der Geschichte, während die spätern und jüngsten meist kleine, runde und kegelförmige Gebäude mit Strohdächern und somit ohne alle Ansprüche auf Kunst sind. Diese Kirchen stehen übrigens gewöhnlich auf Hügeln in der Nähe eines fliessenden Wassers, hier seit den ersten christlichen Zeiten in Gebrauch gebliebenen „Taufe der Erwachsenen“ wegen) und werden oft pittoresk durch ihre Cedernumgebung. Im Sanctuario steht der Altar in Form der alttestamentlichen Bundeslade. Bildsäulen und Basreliefs dulden sie nicht darin, wohl aber viele Gemälde. Die Kleidung der äthiopischen Abyssinier, um dies hier beiläufig zu erwähnen, besteht in einer Toga von weissen Baumwollenzeuge, womit der Körper umschlagen wird. — Ein vierter Punkt, der in die Kunstgeschichte von Africa zu ziehen. Der Grieche Battus leitete nämlich vor Chr. eine Auswanderung nach der Nordküste Africa's und legte hier 80 Stadien vom Meere auf einem tafelförmigen Plateau jenes Cyrene an, das der Landschaft den Namen Cyrenaica gab. Die Stadt selbst erhielt ihren Namen von der Quelle Kyr (Apollonquelle); sie war mit vielen Tempeln geschmückt, worunter ein Apollontempel sich auszeichnete, zu welchem schon Battus eine gepflasterte Strasse führen liess. Durch den bedeutenden Handel zu Reichthum gekommen, entwickelte es sich ein Luxus, mit dem sich auch die Sittenverderbniss einfand. Nachdem Cyrenaica unter den Ptolemäern nach der Zahl der fünf Hauptstädte: Kyrene, Apollonia, Berenice, Arsinoe (Teuchira) und Berenice, *Pentapolis Libyae* hiess) zu den römischen Provinzen geschlagen worden, trug Kyrene auch, wenigstens unter den Kaisern der flavischen Familie (Vespasian und Titus), den Namen *Flavia*, der noch auf Inschriften erscheint. Die vielfachen Ueberreste dieser berühmten Colonie, die im 7. nach Chr. durch die Sarazenen völlig vernichtet ward, sind leider noch nicht genau untersucht und gesammelt. — Die älteste Asiatenansiedlung in Africa, das von Phöniziern gegründete Karthago, führt uns auf eine fünfte, der Geschichte der Menschheit angehörnde Stelle des Erdtheils. Der älteste Theil Karthago's war die Byrsa, deren Name Byrsa wahrscheinlich aus dem hebräischen Bozra (d. i. Burg) herging; da aber Byrsa den Griechen die Rindshaut bedeutete, so bildete die griechische Phantasie die bekannte Sage von der Dido aus. Auf dem höchsten Punkte der Byrsa (deren Umfang 2 Millionen betrug) war über 60 Stufen Karthago's reichster und bester Tempel, der des Aeskulap, erbaut. Von dem Marktplatze, der in der Nähe des Kriegshafens lag, führten drei, mit sechsstöckigen, eng angeschlossenen Häusern besetzte Hauptstrassen nach der Byrsa. Nahe am Markte stand der Apollontempel, dessen vergoldete Bildsäule sich in einem goldenen Behälter von 1000 Talenten Gewicht befand. Die innern Wände des Tempels hatten einen Ueberzug von Goldplatten. Ausserdem war Karthago durch seinen grossartigen Hafenbau ausgezeichnet. Die beiden Seehäfen lagen an einer nur etwa 300 Fuss breiten Landzunge, die vom Isthmus von Karthago zwischen dem Meere und dem tunesischen See auslief. Sie waren durch eine doppelte Mauer getrennt, doch konnte man von dem einen in den andern gelangen. Die Einfahrt des äussern oder Kauffahrtelhafens von der See her war mit Ketten geschlossen. Der innere oder der Kriegshafen hiess Kothon, und zwar nach einer Insel in seiner Mitte hoch emporragenden Insel dieses Namens. Auf letzterer waren die Häuser und rings um sie her die Stellen für 220 Kriegsschiffe. Um den inneren Hafen lief eine ionische Säulenstellung, deren Form möglicher Weise eine Nachahmung der griechischen Architectur, vielleicht aber auch eine eigenthümliche war, da, wie man aus mehreren Andeutungen mit Bestimmtheit schliesst, die ionisch-griechische Säulenordnung ihrem Principe nach aus Asien her stammt. Das alte Karthago, nach Strabo's Bericht zu Anfang des dritten punischen Kriegs 700,000 Menschen zu zählen haben soll, wurde bekanntlich durch den römischen Feldherrn Scipio zerstört, dessen Siegsglück in Africa ihm den Beinamen *Africanus* erwarb. Kaiser A

bauete nahe an der Stelle des alten ein neues Karthago auf, das bis zur Einnahme durch die Vandalen die grösste Stadt Africa's und überhaupt eine der bedeutsamsten Städte des römischen Reichs war. Im Mittelalter verschleppte man die Marmortrümmer des 647 n. Chr. zum zweiten Male und zwar durch Hassan (Feldherrn des Kalifen Abdel Melek) zerstörten Karthago's nach allen Seiten, selbst nach Italien, daher die weite Strecke, über welche die alte Stadt sich ausbreitete, nur noch einzelne und unregelmässige, wenn auch mitunter kolossale Ueberreste aufweist. (Vergl. den Art. Karthago.) — Durch die im Mittelalter in Africa auftretenden Araber blühte auf mehreren Punkten, in Algier (Al - Dschesair), in Tunis (auf dem alten karthagischen Gebiete) und im marokkanischen Reiche, die edle maurische Kunst, von welcher (namentlich in Fez) noch mehrere wohlerhaltene herrliche Bauwerke neben einer Menge geringerer Reste getroffen werden. Indess hat, was die Mauren in Africa geschaffen, bei weitem nicht die Untersuchung erfahren können, die wir bequemer an ihren vorzüglichsten Denkmalen, die sie uns bei ihrem Besuch in Europa selbst hinterliessen, veranstalten konnten. Die Mauren in den Städten der Berberel sind übrigens heute die einzigen unter den festen Bewohnern von Africa, bei welchen Kunstfleiss anzutreffen ist.

Africa wird, personificirt, durch einen Elephanten bezeichnet, den man an seiner Seite sieht. In den Zimmern von Versailles ist es als eine Mohrin dargestellt, die bis an den Gürtel nackt ist. Sie reitet auf einem Elephanten und hält einen Sonnenschirm über den Kopf. Die Haare sind schwarz und kraus, zwei Perlen hängen in ihren Ohren und schöne Armspangen schmücken die Arme. Die Figur der Africa erscheint übrigens auf einem pompejanischen Gemälde (im Museo Borbonico) neben der vom hinweggekehrten Aeneas verlassenen Dido. Häufig wird ihr eine Elephantenhaut und ein Skorpion attribuiert. Abgesehen von der weiblichen Figur, deren Haupt mit dem Felle des Kopfs eines Elephanten bedeckt ist, vertritt der Skorpion geradezu die Africa selbst, wie er denn auf die Schilde der römisch - africanischen Legionen und auf verschiedene Münzen gesetzt wurde. So erscheinen Skorpionen auf Feldzeichen der dritten cyrenaischen Legion, ferner auf der bekannten, in den Palast Albani gekommenen Inschrift des Admetus, welcher Centurio dieser Legion war, sowie, um von Münzen ein Beispiel zu geben, auf der unter August von L. Aquilius Florus geprägten Münze zum Gedächtnisse des C. Aquil. Florus, des Grossvaters von jenem, der im Jahre der Stadt Rom 494 einen Sieg über die Karthager erfocht.

Africana. Diesen Beinamen empfing Ceres in Africa, wo sie enthaltsame Wittwen, welche nicht mehr heirathen wollten, zu Priesterinnen hatte.

Africanischer Röthel (*rubrica Africana*), ägyptischer Röthel, war in der Malerei der Alten ein sehr häufig angewandter Farbenkörper, der zum Malen auf dem ägyptischen Stuck für den tauglichsten galt, weil er besonders gut anzog. Die *Rubrica Africana*, die nach Plinius in den Eisenbergwerken erzeugt wurde, ist unstreitig die einzige Abänderung des ockrigen Thoneisensteins, welche wir rothe Kreide (Röthel) nennen. Vitruv sagt, dass die beste *Rubrica* ausser zu Sinope im Pontus, in Aegypten und auf den Balearen sich finde. Herodot deutet ebenfalls diese Farbe an, wenn er sagt, dass die Aethiopen, wenn sie ins Treffen gehen wollten, die eine Hälfte ihres Körpers mit Gyps, die andere mit Miltos roth anstrichen. Uebrigens ist diese *Rubrica* öfter mit Zinnober (*Minium* und *Miltos*) verwechselt worden.

Africanus, Beiname zweier römischer Feldherren aus dem berühmten Geschlecht der Corneller. S. d. Art. Scipionen. Die Statue eines *Scipio Africanus*, aus Travertin, steht im Berliner Museum. Sie ist aus der Sammlung des Cardinals, Fürsten von Polignac, erworben.

Afteralabaster nennt man den harten, undurchsichtigen Alabaster.

Afterklauen heissen beim Rindvieh, bei Schweinen, Hunden u. s. w. die hornartigen Auswüchse (Klauen, Schalen), die sich an der äussern Seite der Hinterfüsse über den Hufen finden.

Aftermuskeln (Anatomie). — Unter Aftermuskeln versteht man den grossen, mittleren und kleinen Gesässmuskel. Ersterer (*musculus glutaeus maximus* genannt) bedeckt die ganze Fläche des Hüft- und Kreuzbeines und bildet das Gesäss mit. Er entspringt an der hintern Fläche des Heiligen- und Kuckukbeines und heftet sich an die hintere Linie hinten am Oberschenkelbeine. Er streckt den Oberschenkel rückwärts, kann ihn auch etwas abziehen und die untere Portion ein wenig nach aussen rollen; übrigens gehört es zu seiner Function, den Rumpf auf dem Kopfe des Oberschenkels nach vorn zu drehen. Der mittlere und kleine Gesässmuskel (*m. glutaeus medius et minimus*), die beiden Muskeln der zweiten und dritten Schicht, werden vom grossen verdeckt und nur der obere Theil des mittlern ist in der ersten Schicht

sichtbar. Der mittlere Gesässmuskel streckt den Oberschenkel, zieht ihn ab und rollt ihn nach innen, während der kleine ihn nach aussen streckt und zieht.

Agalma. Dies griechische Wort bedeutet eigentlich alles, was einem Freude gewährt. Da nun Statuen den Alten für die erfreulichsten Zierden an Tempeln und Palästen galten, so nannten sie jede Bildsäule ein Agalma. Erst bezeichnete man auszeichnungsweise nur die Götterstatuen so, doch trug sich der Titel bald auch auf Heroen- und Heroinnenbilder über. Dem Stoffe nach konnten die Agalmata aus Holz, Thon, Gyps, Marmor, Elfenbein, Gold oder sonstigem Metall bestehen. Es versteht sich, dass sie einen rohen unbearbeiteten Stein niemals Agalma nannten, weil dies die feste Bedeutung von Bild gewonnen hatte. Ueber die Agalmata auf den öffentlichen Plätzen (Märkten) der griechischen Städte vergl. den Art. Agora.

Agamodes, Sohn des Königs Erginos von Orchomene, blühte nebst seinem gleichberühmten Bruder Trophonios als Baumeister in der 58. Olympiade. Mit diesem gemeinschaftlich erbaute er das goldne Schatzhaus des Königs Augias zu Elis, nach andern Berichten das des Gyrius in Böotien, um es dann zu bestehlen (ächt griechisch!); übrigens schufen sie das Ruhgemach des Amphitruo, den Holztempel des Poseidon zu Mantinea, sowie das geschichtlich hervorragendste Gebäu des delphischen Tempels. Die griechische Fabel sagt, dass ihn Apollo dafür mit dem Tode beschenkt habe.

Agamemnon (gr. M.), nach Apollodor der Sohn des Plisthenes und Enkel des Atreus, Königs von Mykene, nach Homer und Euripides aber Sohn des Atreus selbst, von dem er daher, gleich dem Bruder Menelaos, den Beinamen des „Atriden“ führt. Agamemnon war der Enkel des Pelops und Urenkel des Tantalus; als seine Mutter wird Aërope genannt. In Folge der Vertreibung des Thyestes (der nach der Ermordung des Atreus durch Aegisthus das Reich in Besitz genommen) ward Agamemnon Herr von Mykene, und stand, nachdem er Sikyon erobert, als einer der mächtigsten Herrscher in Griechenland da. Er hatte die Klytämnestra, Tochter des spartischen Königs Tyndareus, zur Gemahlin, und zeugte mit ihr die Iphigenia (Iphianassa), die Chrysothemis und Laodike, sowie den Orestes. Als Helena, die Gemahlin seines Bruders Menelaos, durch Paris entführt wurde, zog Agamemnon mit jenem in Griechenland, um dessen Fürsten zum Rachezug gegen Troja zu entflammen. In dem beim Könige Diomedes in Argos zusammengetretenen Fürstenrathe ward Agamemnon zum Oberfeldherrn bestimmt. Das delphische Orakel hatte ihm schon früher gesagt, dass die Achäer Troja besiegen würden, wenn sich die Tapfersten derselben entzweien. Als nun Agamemnon nach Aulis kam, wo die gemeinsame Flotte zur Abfahrt sich sammelte, und er der Opferung unter einem Baume belohnte, geschah das Wunderbare, dass ein Drache unterm Baume hervorbrach und ein darauf befindliches Vogelnest, aus acht Jungen und der Mutter bestehend, verschlang, woraus der Seher Kalchas die Deutung nahm, dass die Achäer neun Jahre lang Troja belagern und es erst im zehnten erobern würden. Andere sagen, Agamemnon habe in Aulis eine der Artemis heilige Hirschkuh erlegt und sich gerühmt, dass die Göttin selber nicht besser treffen könne. Artemis sandte daher die Pest in das Heer und verhinderte die Abfahrt der Achäer, indem sie völlige Windstille eintreten liess. Inzwischen verkündeten die Seher, dass Agamemnon nur durch Opferung seiner Tochter Iphigenia die Göttin versöhnen könne. Man holte nun Iphigenien mit dem Vorgeben ins Lager, dass Achill sie zur Braut wünsche; als man aber zu ihrer Opferung schritt, stand plötzlich statt ihrer eine Hirschkuh da, indem sie im Moment durch die Göttin nach Tauris entrückt wurde. Die versöhnte Artemis sandte jetzt den verbündeten Griechen den schönsten Wind, mit welchem sie denn endlich vor Troja anlangten. Während der langwierigen Belagerung erschien hier Agamemnon als einer der edelsten Helden und als ein wahrhaft königlicher Herrscher. Im 10. Jahre der Belagerung geschah es, dass Agamemnon die Chryseis, Tochter des Priesters Chryses, als Beute gewann und sie trotzdem, dass ihr Vater Lösegeld geben wollte, nicht wieder zurückgab. Da übernahm Apollo die Vermittlerrolle, und indem er eine Pest in das Heer der Achäer schickte, zwang er endlich den Agamemnon zur Herausgabe des Kleinods. Indess verlangte Agamemnon zu seiner Entschädigung die Briseis, welche dem Achill zugefallen war. Zwar gab Achill seine Schöne heraus, aber darüber entspann sich auch der grosse Groll zwischen beiden Helden, der nun Achills völlige Theilnahmlosigkeit am Kampfe zur Folge hatte. Thetis, die Mutter Achills, suchte jetzt Zeus zu bestimmen, ihren beleidigten Sohn zu rächen, und wirklich erschien Zeus dem Agamemnon im Traum und befahl diesem, die Achäer zur Schlacht zu führen. Agamemnon, um deshalb sein Heer auf die Probe zu stellen, schlägt plötzlich den Heimzug vor, wozu sich auch die Scharen bereits anschicken wollen, als sie zum Glück noch Odysseus umstimmt, so dass Alles zur Schlacht sich rüstet. Indess kommt es statt zum Treffen zum blossen

Zweikampf, in welchem Paris und Menelaos unter Agamemnons und Priamos' Zustimmung die beiden Heere repräsentiren. Vom Ausgange dieses Einzelkampfes sollte es abhängen, ob die Achäer ihre Helena wiederzuerhalten oder den Rückzug anzutreten hätten. Obgleich nun der Repräsentant des Troerheers besiegt ward, erhielten die Achäer doch das im Vertrage Versprochene nicht, da Pandarus auf Antrieb der Pallas die Erfüllung hintertrieb. Jetzt hält Agamemnon grosse Heerschau und entflammt durch Lob und durch Tadel seine Scharen zur Schlacht, in welcher er eigenhändig den Adrast, Elatus und Hodrus erlegt. Hektor fordert darauf die Tapfersten der Achäer zum Zweikampf heraus, wozu sogleich Agamemnon selber hervortritt. Indess wird geloost, und Agamemnon muss seine Rolle an Ajax den Telamonier abtreten, welcher den Zweikampf so glücklich besteht, dass der im Nacken verwundete Hektor um Frieden bittet. Nach einem Waffenstillstande, wo die Heere der Ruhe pflegen und ihre Gefallenen beerdigen, entbrennt der Kampf wieder, doch schlägt er für die Achäer so übel aus, dass der Oberfeldherr Agamemnon alle Hoffnung aufgebend den Helmzug anrät. Dagegen aber erheben sich die übrigen Häupter der Achäer, worauf Agamemnon diese zu einem Rathe versammelt und in dessen Folge die Scharen von Neuem ins Treffen führt. Agamemnon erlegt eine Menge Troer, wird aber von Hoon verwundet und gezwungen, sich ins Lager zurückzuziehen. Da dringt Hektor siegreich vor und Agamemnon verliert abermals den Kopf, indem er sich zu Rückzug und Flucht bereitet; doch geht er, nachdem ihm Diomedes mit den stärksten Worten Moral gelesen und ihm obendrein Neptun in Greisengestalt den nöthigen Muth eingeblasen, gottvertrauend ins Treffen zurück. Da die Achäerschiffe in Gefahr kamen, so erlaubte der immer noch unthätig bleibende Achill seinem Liebling Patroklos, mit ins Gefecht zu gehen, indem er ihm dazu seine eigne Rüstung lieh. Aber Patroklos fiel durch Hektor, und die Achäer hatten Noth, den Leichnam des Lieblings Achills den Troern abzuerobern. Dies hatte aber die Versöhnung Achills mit Agamemnon und die erneuerte Theilnahme des Erstem am Kampfe zur Folge. Als die glänzenden Leichenspiele zu Ehren des Patroklos stattfanden, empfing Agamemnon den Preis im Wurfspießwerfen, und als Troja erobert ward, erhielt er einen noch schönern in der Cassandra, die seine ersehnteste Beute war. Mit dieser kehrte er, nachdem er mehrmals verschlagen worden, in die Heimath zurück und ward hier Vater des Pelops und Teledamus, wurde aber sammt seinen Gefährten und der Cassandra durch Aegisth, den Verführer der Klytämnestra, bei einem Gastmahl ermordet. Er ward, wie Homer sagt, gleich dem Stier an der Krippe getödtet, d. h. mit dem Bissen im Munde. — Aeschylus erzählt dagegen, Agamemnon sei im Bade durch Klytämnestra, die ein Netz über ihn warf, aus Eifersucht gegen Cassandra gemordet worden. Nach Euripides ward ihm ein zugenähtes Kleid oder Sack über den Kopf gezogen, als er nach dem Bade sich wieder ankleiden wollte, wobei Klytämnestra ihm mit einer Axt die Stirn einschlug und Aegisth ihm mit dem Dolche den Gnadensloss gab. Nach Sophokles und Euripides beruhen die Motive des Mords in der Erbitterung, welche Klytämnestra gegen ihren Gemahl seit der Opferung Iphigeniens im Herzen trug. Nach Pindar war Amyklä in Lakonien der Ort dieser grausen Handlung, wogegen Pausanias von Agamemnons Grabmal in Mykene spricht und des Streites zwischen diesen Städten gedenkt, wonach beide das Grab des Helden besitzen wollten. — War Agamemnon auch nicht dem Achilles gleich an ritterlichem Muth, so schildert ihn doch das homerische Epos als einen der wackersten Achäer, über welchen Priamus (Iliade, 3. Ges., V. 166) in die Worte ausbricht:

Noch hat nie mein Auge so stattlichen Helden gesehen,

Noch so würdebegabten; fürwahr ein König erscheint er!

Seine Heldenhaftigkeit, die er unbeschadet einiger Züge von verzweifelter Kleinmuth offenbart hatte, machte den Agamemnon zu einem der ersten Heroen des Hellenenvolks, das ihm zahllose Bildsäulen (namentlich zu Amyklä, Olympia etc.) setzte und ihn selber zum Gott erhob, indem es ihn zum Zeus Agamemnon machte. Den Harnisch des Oberfeldherrn und Völkerfürsten beschreibt Homer (Iliade, 11. Ges., V. 19—40). Sein Königsstab ist ein Werk des Hephästos und ursprünglich für Zeus gemacht, der dies Scepter dem Pelops verlieh, von welchem es an Atreus, an Thyestes und endlich an Agamemnon kam. Diesen Scepterstab fanden einst die Chäronen auf der Grenze zwischen ihrem und dem Gebiete der phozensischen Panopeer, und da Haufen Goldes dabeilagen, schenkten sie dieses den Panopeern, während sie nur den Scepter behielten. Sie erwiesen demselben göttliche Ehre und brachten dem Stabe täglich Opfer von allerlei Fleisch, welcher Cultus durch Jahrhunderte fort-dauerte. Indess hatten sie keinen eignen Tempel dafür erbaut, sondern der Priester bewahrte das vergötterte Scepter in seinem Hause, wo auch die tägliche Opferung stattfand. — Für die antike Kunst gab Agamemnon ein häufiges Motiv ab. Wir wissen

aus Pausanias, dass Agamemnons Kampf mit Koon auf dem Kasten des Kypselos dargestellt war und dass man in der Lesche zu Delphi ein Gemälde von Polygnot sah, wo die beiden Atriden, Agamemnon und Menelaos, gehelmt erschienen, letzterer aber mit einem Schilde, worauf jener beim Opfer zu Aulis als Wunderzeichen erschienene Drache vorgestellt war. Philostratus beschreibt ein Gemälde, welches das tragische Ende Agamemnons auf dem von Aegisth gegebenen Gastmahle behandelte. Auf jenem Bilde waren alle Gäste vom Weine trunken und vom Schlaf überfallen vorgestellt, unter welchen man einen sah, der auf dem Rücken lag, als Agamemnon mitten unter Weibern und Jünglingen starb. Im Palast Barberini fand Winckelmann eine ähnliche Darstellung, die er als vortrefflich gearbeitetes Relief an einem sehr gut erhaltenen Sarkophage beschreibt. Hier ist die Handlung bei Nacht gedacht, was die Fackeln in dem Marmor andeuten. Die Hauptfigur der Composition ist vom Stuhle herabgesunken, wobei sich der eine Fuss in ein Tuch verwickelt hat. Die beiden Personen, die über den hingesenkenen Agamemnon herfallen, und wovon die eine ein Schwert hat, die andere aber das gedachte Tuch aufhebt, sollen Aegisth und ein Gehülfe sein, sowie auch der dritte, der mit dem blossen Schwert in der Rechten und der Scheide in der Linken herbeieilt, als wäre er durch den Lärm plötzlich aufgeschreckt, einen Mitverschwornen bedeutet. Das Relief einer Begräbnissurne (im *Museo Capitolino*), aus der letzten Zeit der Antike, stellt den Streit zwischen Agamemnon und Achill über die Chryseis dar, wobei man bemerkt, dass der Degen des Erstem statt des gewöhnlichen Knopfs einen Widderkopf hat. Die 1656 bei Avignon in der Rhone gefundene antike Schale von Silber (im Antikenkabinet der Pariser Bibliothek), sonst der Schild des Scipio genannt und nach H. Meyer dem Styl der getriebenen Figuren zufolge eine Arbeit aus den Zeiten des sinkenden Geschmacks, giebt die Vorstellung von der Rückgabe der Briseis an Achill und Agamemnons Versöhnung mit demselben. Auf einem etruskischen Spiegel findet sich die Darstellung, wie Agamemnon und Menelaos von Helena, bei welcher Paris eingekehrt ist, Abschied nehmen. Endlich ist das kunstgeschichtlich interessante Relief von Samothrake zu nennen, wo Agamemnon nebst Talhybios und Epeios mit Namensbeischrift vorgestellt ist, welche Sculptur sich in der Gallerie des Louvre befindet.

Aganippe (gr. M.), Tochter des Flussgottes Tekmessus am Helikon in Böotien, war die Nymphe der gleichnamigen Quelle daselbst, welche Jeden, der aus ihr trank, zum Poeten begeisterte. Aganippiden heissen die Musen, weil ihnen Aganippe als Quell der Begeisterung geheiligt war, und das Beiwort *Aganippis* führt Hippokrene, weil diese Quelle die Schwester der Aganippe war und dieselbe Zauberkraft übte. Uebrigens trug den Namen Aganippe die Gemahlin des Königs Akrisios, deren Tochter Danaë war.

Agape ist das griechische Wort für die Liebesmahle der ersten Christen. Die Agapen, bei welchen Arm und Reich brüderlich zusammensass, waren religiöse Mahlzeiten, die anfangs eine reine Nachahmung des letzten Mahles Christi mit seinen Jüngern vorstellten. Diese Brudermahle hatten aber ihr Vorbild schon in den heiligen Mahlen der Juden, welche unter Vorsitz des Familienhaupts gehalten wurden. So erinnert auch noch das Nachtmahl, das Christus mit seinen Jüngern hielt, an jene alt-herkömmlichen heiligen Mahlzeiten seines Volks. Als die Christen sich mehrten und sie ihre Abendmahle nicht mehr in Privathäusern, sondern an öffentlichen geweihten Versammlungsorten feierten, wurden die Agapen durch ihre Bischöfe und Presbyter geleitet. Vor der Mahlzeit fand das Händewaschen statt, dann kam das Gebet. Man las Abschnitte aus der Bibel vor, beantwortete Fragen darüber, theilte die junge Kirche betreffende Nachrichten und Briefe mit und stimmte zuweilen auch Hymnen an. Beim Schluss der Agape sammelte man Opfergeld für Wittwen, Waisen und Arme ein, betete und schied unter Umarmungen und Küssen. Dieser Abschiedskuss hiess der Liebes- oder Friedenskuss. Der Verfolgungen halber, denen sich die ältesten Christen ausgesetzt sahen, feierte man die Agapen erst an versteckten Orten (oft in Höhlen und Klüften) und auch nur bei Nachtzeit; in der Regel wurden sie Sonntags gehalten. Nachher verlegte man sie in die Kirchen, als aber hier Missbräuche bei den heiligen Mahlversammlungen aufkamen, hielt man sie aussen vor der Kirche oder in deren Nähe ab. Gewöhnlich verbanden sich die Agapen mit dem Abendmahle, das in den ersten Zeiten vor, später aber nach der Agape begangen ward, weil es nüchtern genossen werden sollte. Es müssen arge Missbräuche sich nach und nach bei den Agapen eingeschlichen haben, da sie schon im 4. Jahrhundert auf zwei Concilien verboten und erst später mit Mühe unterdrückt wurden. Die sogenannten *Agapae natalitiae* wurden an den Sterbetagen der Märtyrer feierlich auf deren Gräbern gehalten, auch waren *Agapae funerales* im Brauch, die etwa in unsern noch auf dem Lande üblichen Leichenmahlen (Leichenessen), wenn auch nur schwach, wieder-

erkannt werden können. Uebrigens gab es *Agapae connubiales*, d. h. Hochzeits-Agapen, die nachmals in der lieben Christenheit zu blossen Hochzeitsschmäusen herabsanken, wobei das religiöse Moment ziemlich ganz in den Hintergrund getreten ist. Die heutigen Griechen haben noch den alten Agapen ähnliche Versammlungen bei Begräbnissen und andern Anlässen. Völlig im Style der ersten christlichen Zeiten haben sich die Agapen bei den Abyssinern erhalten, deren Kirche mit der koptischen einerlei Lehrbegriff hat. Die Christen in Habesch halten nämlich die Agapen noch mit dem Abendmahl verbunden, zu dem sie Keinen zulassen, der nicht 25 Jahre zählt. Sonst haben nur unsre Brüdergemeinden im wahren Sinne der Agapen ihre Liebesmahl, die eine Stunde vor jedem Abendmahlsgenusse und sonst an Festtagen gehalten werden und wobei die Gemeindeglieder unter Beten und Singen Thee und Backwerk genossen. Bei ihren Versammlungen findet auch der Friedenskuss statt, den jeder Theilnehmer zum Zeichen des Liebesbundes der Gemeinde seinem Nachbar giebt. — Das Gemälde eines uralten Grabmals (aus der Katakomben des heil. Marcellinus und Petrus *ad duas Lauros*, auf der *Via Labicana* zu Rom) giebt noch die Darstellung einer Agape oder heiligen Mahlzeit der ersten Christen. Diese Malerei, um das 2. Jahrh. zu setzen, wird von Bottari in der „*Roma subterranea*, T. II.“ beschrieben, wo sich derselbe weitläufig über die Form der Spelsesäle der Alten, über ihre Tische und andere Geräthschaften, womit sie besetzt waren, auslässt. Das in künstlerischer Beziehung ganz bedeutungslose Bild kann, für wen es historisches Interesse hat, bei Agincourt auf Tafel VI. der Malereien nachgesehen werden.

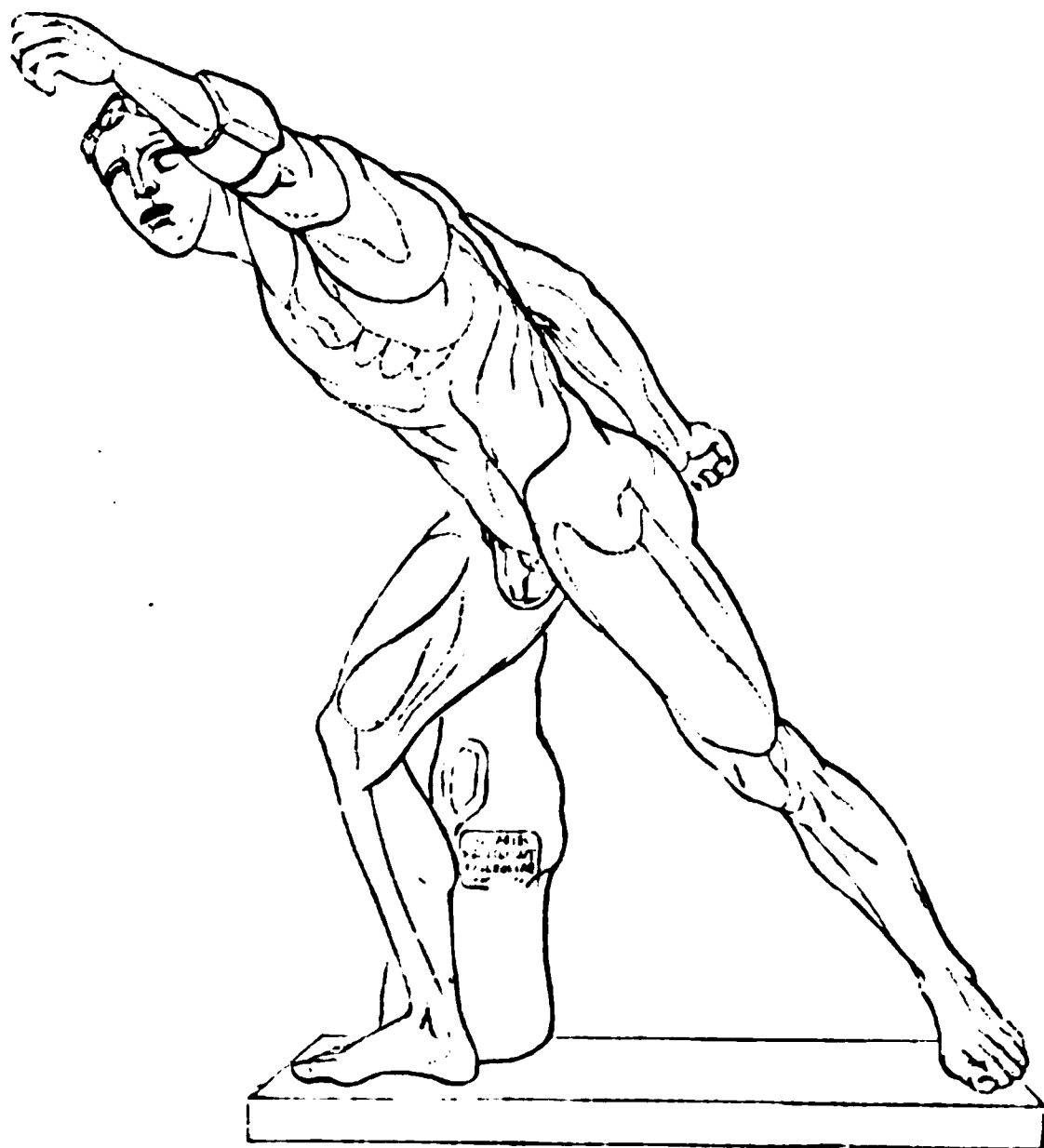
Agapenor, des Anklös Sohn, König zu Tegea, war einer der Freier um Helena und schiffte sich mit sechzig arkadischen Schiffen nach Troja über. Auf der Heimkehr ward er nach Cypern verschlagen. In Folge dieser Schicksalswendung legte er Paphos an und ward Erbauer des paphischen Venustempels. Er starb auf Paphos. Manche haben ihn geradezu zu einem Baumeister gestempelt.

Agapitus, Sanct, im Jahre 270 zu Tode geröstet, wird verkehrt über der Flamme hängend gebildet.

Agar, Jacques d', ward 1640 in Paris geboren und bildete sich zu einem glücklichen Porträtisten. Er wanderte, reiselustig wie er war, nach dem Norden und fand beim Dänenkönige Christian V. eine so günstige Aufnahme, dass dieser den lustig eingewanderten Maler sogar zum Titularkammerherrn machte. Selbst Christians Thronfolger, Friedrich IV., protegirte ihn ausserordentlich; da brach aber die alte Wanderlust Agar's wieder hervor und er steuerte gen England. Hier soll er erstaunlich viel geschaffen und 1723 verstorben sein.

Agasias von Ephesus, des Dositheos Sohn, heisst der Meister des sogenannten borghesischen Fechters, jener classischen Statue, die sich wahrscheinlich einst unter den von Nero aus Griechenland entführten Statuen befand, da sie gleich dem belvedereischen Apoll in den Ruinen des alten Antium entdeckt ward und dieses der Geburtsort Nero's ist, auf dessen Ausschmückung dieser kunsträuberische Kaiser (der allein aus dem Apolltempel zu Delphi 500 erzene Bildsäulen wegnahm) ausserordentlich viel verwandte. Das Meisterstück des Bildhauers Agasias, jetzt im Pariser Museum befindlich (früher in der Villa Borghese und daher benannt), ist zugleich das einzige Werk, das wir von diesem Künstler kennen, hat aber eine solche Menge Auslegungen seiner Bedeutung erfahren, dass es hier wohl nothwendig ist, nur der hauptsächlichsten zu gedenken. Der bekannte Maler und Archäolog Antoine Esprit Gibelin suchte in I. Thelle der *Mémoires de l'Institut* darzuthun, dass diese Statue einen Ballspieler darstelle; eine Deutung, die von dem Alterthumsforscher Aloys Hirt acceptirt ward. Mongez suchte in gewissem Sinne den „Fechter“ zu retten, indem er glaubte in der Statue einen Athleten, der sich im Boxen übe, ausgedrückt zu finden; während Fa darin einen Pankratiasten, Ennio Visconti einen gegen den höher stehenden Feind sich wehrenden Heroen, Lessing einen Chabrias und Karl August Böttiger einen mit der rossgetragenen Amazone kämpfenden Theseus erkennt. Die jüngste gewichtige Meinung ist die von Friedrich Thiersch, der in der Statue einen Achilles erblickt, wie dieser gegen Penthesilea ankämpft. Thiersch that auch den, schon halb von Böttiger gethanen Ausspruch, dass die Statue wohl Fragment einer Amazonengruppe und zwar ein Schmuckrest des mit einer Menge Amazonendarstellungen geschmückten Tempels der ephesischen Artemis sei (s. Abbild. S. 170). — Die Meinung Visconti's, die man auch die Winckelmann'sche nennen kann, hat das Meiste für sich; die treffliche Statue stellt jedenfalls einen Heros an, der im Kampfe gegen einen Reiter zu denken ist. Was die Inschrift dieses nur durch eine Unsitte der römischen Antiquare mit dem Titel „borghesischer Fechter“ belegten Denkmals betrifft, so lautet dieselbe: *ΑΓΑΣΙΑΣ ΑΝΙΣΤΟΤΕΛΕΣΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ*. Hierbei ist zu bemerken, dass die dorische Form des Namens *Agasias* gleichbedeutend mit der ionischen *Hegestias* (Hegesias) ist. Dem

Kunststyle nach glaubt Christian Walz, dass Agasias' Werk in die des Grossen zu setzen sei. Winckelmann hält das Werk nach der



darschrift, Bildhauern: Statue zum Stamme er: älteste und auf welcher eines helle findet. Er: teres Urtheil gendem aus dieser Statu nach der W tur genom scheinlich: zügen erhe nicht eine Diskobolus geglaubt h ganze Stell dieser Anst die Augen wärts gerf Arm ist in und man s ben die Ha Schilde, d halten hat etwas, das schleudert wahren. M Statue mit

für die Vorstellung eines Kriegers halten, der sich bei der Belage besonders verdient gemacht und sein Leben gegen die Belagerten hatte.“ Wie Heinrich Meyer annimmt, lässt sich mit diesem berü Aufhören des grossen, strengen, und das allmällige Eintreten, schönen und weichen Geschmacks bezeichnen. Die technische ser Statue, sagt Meyer, darf ausdrucksvoll, männlich und bestimm es waltet besonders der Charakter reiner Wahrheit vor, auch d mehr so drahtartig, wie man, ausser der ludovisischen Juno, an d ten Antiken wahrnimmt; sie lassen indess jene strenge Manier, Styls noch ahnen. Hinsichtlich der freien Leichtigkeit der Bew Meisterstück wohl den Vorzug vor allen noch übrigen Denkm Ein lebenvolleres Bild ist für uns nicht denkbar.

Agasias (Hegesias), gleich dem Vorigen von Ephesus gebürt Menophilos, übte die Bildhauerkunst unter der römischen Ober aus, und ist vielleicht der Hegesias, welchen Quintilian in glei d. h. unter die Vertreter des harten Styls setzt. Plinius nennt a sias reitende Jünglinge (παῖδες κελετίζοντες) zur Verherrlichun Rennpferde (κίλῆς) und die Dioskuren, welche letztere Winck Kolossalstatuen auf dem Campidoglio zu erkennen glaubte.

Agasso. — Dieser in der zweiten Hälfte des vor. Jahrh Künstler hat sich einen dauernden Namen als Pferdemaier e längere Zeit in Paris gearbeitet, begab er sich beim Beginn seine Alpen zurück. Es war hier um 1801, wo er die glückl Märens in Gestalt eines Britten machte. Er porträtierte desse bildniss entzückte den Britten dermassen, dass dieser uns zog. Hier entwarf er mehrere sehr gerühmte Zeichnungen, Pferderennens und das Wettrennen selbst betreffend. Agas lichen tüchtig, starb nicht lange nach seiner Uebersiedlung

Agata maggiore, Kirche zu Ravenna, soll vom Bischo begonnen und 418 vom Erzbischof Peter I. vollendet wo ihres Grundrisses, der ein Oblongum bildet, das seiner B

in drei Theile getheilt und von einem halbkreisförmigen Chorgewölbe, Absis, ssen wird, stellt sich als eine Nachahmung der antiken Basiliken heraus. Es Beispiel der Anwendung dieser Form auf die christlichen Tempel, das um so er ist, als es sich bis auf unsere Zeit völlig unverändert erhalten hat. Die drei schiffe sind mit 20 Marmorsäulen geschmückt.

Agathonyx gehören zu den bekanntesten und häufigsten Edelsteinen, in Bildern griechischer Kunst noch mehr veredelt wurden. Diese beiden diaphanen Arbeiten oder Cameen, während die andern Arten edler Steine zu schnittenen Figuren verwendet wurden. Winckelmann besass einen erhabenen Agathonyx von 1½ Zoll im Durchschnitt, den man in den römischen Katakomben gefunden hatte. Winckelmann sagt: derselbe sei nicht allein wegen der Farbe selbst schätzbar, sondern namentlich wegen der Darstellung, die er auf keiner andern Antike finde. Es zeigte ihm dieselbe den Peleus, wie dieser, verwundet auf der Jagd im Walde zurückgelassen, vom Schlaf übermannt wird, wo die Centauren tödten wollten; und hier ist einer von ihnen im Begriff, einen grossen Stein auf ihn zu werfen. Statt des Chiron, der nach der Fabel den Peleus weckte, thut es hier Psyche, wodurch das beschützte Leben des Schlafers angegriffen wird. Winckelmann muthmasste aus einer Stelle bei Plinius (l. 7. c. 53), dass die Römer zu dieser Arbeit Vergrößerungsgläser gebraucht hätten. Es ist aber wahrscheinlicher, dass ihnen eigentliche Vergrößerungsgläser unbekannt waren, denn schrieben sie sich nach Seneca (*quaest. nat. l. 1, c. 6*) bei solchen Arbeiten der *pila*, einer gläsernen, mit klarem Wasser gefüllten Kugel, welche sie zwischen das Auge und die zu erhellenden oder zu vergrößernden Gegenstände stellten. Solcher Kugeln bedienten sich ja noch heute einige Handwerker (z. B. die Schuhmacher). Uebrigens pflegten die alten Steinschneider, wenn ihre Augen durch Anstrengung blüdet waren, dieselben auf einen Smaragd zu richten und damit zu stärken, bis das sanfte Grün müde Augen erquickte. — Im Museo Piombino sieht man eine Camee, die eine Nymphe aus einem Agathonyx geschnitten, etwa ½ Palme hoch, nach Winckelmann's Meinung das vielleicht einzige und schönste Stück seiner Art auf der Welt. Carlo Fea soll es indess ein chalcidonartig geädertes Carneol sein.

Agatha, Sancta, erlitt ihr Martyrium im J. 251, wobei sie auf glühenden Kohlen unter Scherben gewälzt wurde. Auf den Darstellungen hat sie Kohlenbecken in der Hand, auch Zange oder Schere. Die Schere deutet auf das Abschneiden ihrer Haare, sowie die Zange auf das Abreißen derselben. Sie starb im Gefängniss. Den Namen gilt sie für die Patronin der Brüste. — Ein Gemälde *in tempera* auf Holz, von Andrea Bologna (14. Jahrh.), stellt Marien mit dem Christkind dar, zu deren Seiten die Heiligen Agatha, St. Agnese, St. Apollonia und St. Catharina befinden. Das 1345 gemalte Bild heisst die Madonna de' denti und ist in der ganz gleich mit dem Bilde in der kleinen Kirche vorm Thore S. Mammolo in Bologna zu sehen.

Agatha, St., Kirche zu Ravenna, ward gleich der dortigen Agnesenkirche von Theodorich (welcher als *Subdiaconus S. Ravennatis ecclesiae et Rector Siciliae* aufgeführt) im 5. Jahrh. erbaut. Der heil. Johannes Angeloptes scheint der Bauherr der Kirche zu sein, noch vorhandenen Basilika zu sein, auch findet sich sein Grabmal in derselben, wo der Sage zufolge vor seinem Tode ein Engel erschien. St. Agatha hat trotz ihrer Restaurationen noch im Allgemeinen den alten Bauplan. Durch die Restaurationen kamen einige Säulenkapitälé in ein abweichendes Verhältniss zu den Pfeilern. Aus den vordern Säulenabtheilungen ward eine besondere Vorhalle gebildet. Die Kirche erlitt schon im Mittelalter eine Veränderung und die Strebebögen am Chor. Die Schiffe wurden gegen die höchst allerthümlichen Wände desselben angefügt. (Vergl. Al. Ferd. v. Quast: Die altchr. Bauwerke von Ravenna etc.)

Agathangelus, ein von neuerer Hand auf eine antike Gemme gesetzter Name. Der Stein, den ein lustiger Römer, um die archäologischen Namenkrämer in Rom zu setzen, mit dem Namen eines neuen Alten beschenkte, ward in einem Kasten des Grabes der Cäcilia Metella gefunden. Es ist einer der schönsten Edelsteine, dessen Feuer einem Rubine gleicht; man fand ihn, in einen Ring gefasst, worin eine Unze wog, mit einem untergelegten Goldblättchen auf, womit die Arbeiter der Regel ihre Edelsteine einfassten. Erster Besitzer des Steins war der Antiquar Abbati, nach dessen Tode man das Kleinod für 200 Scudi an den Grafen von ... verkaufte. Der sogenannte Agathangelus war nachher im Besitz der Tochter des Herzogs von Calabritto zu Neapel. Der Stein trägt das muthmassliche Bild des Sextus Pompejus und gelangte aus den Händen gedachter Herzogin ... des berühmten Landschafters Philipp Hackert, damals in Neapel, nach ... der Carneol an einen der Hackertschen Erben (Hofrath Behrendt in Berlin).

Agatharchos, einer der genantesten Maler des Alterthums, wird für einen Zeitgenossen von Aeschylos gehalten und soll Scenen- und Decorationsmaler gewesen sein. Ja man sagt, dass er durch diesen Dichter zuerst auf die richtigere, perspectivische Bühnendecorationsmalerei hingeleitet worden sei. Nach Andern war ein Agatharch des Zeuxis Zeitgenosse. Von einem Künstler dieses Namens wird erzählt, dass ihn Alkibiades in sein Haus einschloss und nicht eher wieder von dannen liess, bis die ganze Wohnung mit Malereien bedeckt war. Der Zeuxische Zeit- und Kunstgenosse war von der Insel Samos und that sich vorzugsweise in Thierdarstellungen hervor. Er war zudem einer der fruchtbarsten Maler der classischen Zeit, auf dessen ungeheure Productivität auch Salvator Rosa in seiner blitzenden Satire *sulla pittura* Anspielung macht.

Agathomeros, Name eines alten Steinschneiders, auf einer Gemme mit dem Krateshaupie bebildlich. Der Stein kam ins Cabinet der Herzogin von Blacas. (S. Brömer T. I. Taf. 6.)

Agathooles, Sanct, erhält auf den Darstellungen einen glühenden Stachel Eisen, als Zeichen seines Martyriums.

Agathodaemon (gr. M.) bedeutet den guten Genius, im Gegensatz zum *Rakodaemon*, dem bösen Geiste. Man stellte sich beide Dämonen, die als Vertreter des guten und bösen Principis den persischen Ahriman und Ormuz entsprechen, in Menschengestalt oder auch als beflügelte Schlangen vor, welche ungesehen den Sterblichen umschweben, um ihm Gutes oder Böses zu wirken. Einen *Ἀγαθὸς Δαίμων* und einen *Ἀγαθὴ Τύχη* (dem *Bonus Eventus* und der *Bona Fortuna* bei den Römern entsprechenden) stellte Praxiteles dar. Der Agathodaemon (auch von Euphranor gebildet) ist oft auf antiken Gemmen vorgestellt, und zwar dem Triptolemos und Hermes ähnlich, mit der Patere in der Rechten, Aehren und Mohn in der Linken. Dieselbe Figur führt auf Münzen der Salonina die Beischrift *τὸ ἀγαθὸν Ἐπειών*. Ein *Antinous Agathodaemon* von griechischem Marmor und 7 Fuss Höhe, in Rom erworben, steht unter den Antiken im Berliner Museum.

Agathodaemonen, ägyptische, waren die unschädlichen Schlangen, unter deren Bilde Kneph und Amun erschienen. Jenen Schlangen wurde Heilkraft beigegeben, daher sie als die ersten Lehrer der Asklepiaden betrachtet wurden. Auch die Hunde galten den Aegyptern für Geschöpfe, in die der gute Geist gefahren, und in welchen er intermisierte Wohnung habe. Unter dem Hundsbilde erschien ihnen Anubis.

Agathokles, Tyrann von Syrakus, ward 361 (nach Andern 351) v. Chr. zu Thermae in Sicilien geboren, wohn sein Vater Karkinos, aus Rhegium vertrieben, geflohen war. Dem Vater ward geweissagt, dass sein Sohn grosses Unheil in Karthago und in ganz Sicilien anstiften werde. Dadurch erschreckt, liess Karkinos ihn aussetzen; doch die Mutter rettete und verbarg ihn, bis der Vater seine That bereute, worauf sie den siebenjährigen, durch Schönheit und Stärke ausgezeichneten Knaben ins Haus zurückholte. Weil Thermae unter karthagischer Herrschaft stand und der delphische Orakelspruch über den kleinen Agathokles hier bekannt worden war, hielt es der Vater für politisch, nach Syrakus überzusiedeln, wo er unter Timoleon das Bürgerrecht empfing. Der arme Vater konnte hier seinen Sohn nur das Töpferhandwerk erlernen lassen, aber Agathokles machte durch seine Schönheit so allgemeinen Aufsehn, dass sich Damas, ein vornehmer Syrakusaner, des Knaben annahm. Durch diesen Gönner ward der zum Jüngling aufgeblühte Agathokles während eines Krieges gegen Agrigent zum Chilliarchen befördert, und als Damas gestorben, heirathete sich Günstling die Wittve, wodurch denn Agathokles mit einem Schlage einer der reichsten Syrakusaner ward. Obgleich damals die von Timoleon hergestellte Demokratie zu Syrakus bestand, hatte sich doch eine oligarchische Partei gebildet, als deren Häupter Heraklides und Sosistratus dastanden. Diesen war Agathokles ein Gegenstand des bittersten Hasses, weil er durch sein tapferes Benehmen und durch die Kunst, mit dem Volke umzugehen, ausserordentlich populär geworden. Sie wussten ihn nicht vielen andern Missbeliebigen aus Syrakus zu vertreiben, und damit war für Agathokles das Signal zu der kühnen Abenteurerrolle gegeben, die er von nun an in Italien spielte. Nachdem er einen Haufen Verbannter um sich gesammelt, suchte er Kroton zu besetzen. Sein Handstreich missglückte, und er trat nun in den Dienst der Tarentiner, musste aber wegen verdächtigen Benehmens Tarent verlassen. Jetzt rottete er eine Anzahl Missvergnügter zusammen, entsetzte das von Heraklides und Sosistratus belagerte Rhegium, und bemächtigte sich darauf der Stadt Syrakus, wo er seine Verbannung durch den Sturz seiner Verbanner rächte. Indess war sein Anhang, dem durch die verschiedensten Parteien getheilten Staate nicht bedeutend genug, um

Um die Herrschaft zu sichern. Denn als die von den Karthagern unterstützten Emigranten auf Syrakus losbrachen, wählte letzteres den Akestorides von Korinth zum obersten Feldherrn, der den Agathokles aus dem Grunde, dass derselbe nach der Tyrannei strebe, wieder aus dem Staate verbannte. Bald aber hatte sich Agathokles ein so ansehnliches Heer gebildet, dass er Karthagern und Syrakusanern in gleichem Masse fürchterlich wurde, so dass es die Politik der Letztern für gerathen hielt, ihn zu sich zurückzurufen. Sie liessen ihn schwören, die Verfassung treu zu bewahren, und Agathokles machte auch eine Zeitlang die beste Miene eines Verfassungsfreundes. Doch als er sich sicher glaubte und als Mann des Volkes dastand, erzwang er von diesem, dass er zum Feldherrn und Protector des Staatsfriedens ernannt wurde. Jetzt lagen alle Mittel in seiner Hand, wodurch er das Ziel seines Ehrgeizes erreichen konnte. Er schuf sich vor allem ein ihm blind ergebenes Heer und säuberte damit, wie er zum Heile des Staatsfriedens thun zu müssen vorgab, die Stadt von ihren kleinen Tyrannen. Er liess 4000 der angesehensten und reichsten Syrakusaner, darunter 600 vom Rathe, auf jenen Grund hin niedermetzeln; mehr als 6000 Bürger wurden vertrieben und eine Unzahl Weiber und Jungfrauen von seinen Söldnern geschändet, die sich mit dem Pöbel in die Güter der Ermordeten und Verjagten theilten. Hierauf spielte Agathokles eine ganz fromme patriotische Rolle; er machte nach solcher Herstellung des Staatsfriedens Miene, in das Privatleben zurückzutreten, was aber den richtig berechneten Erfolg hatte, dass sein ganzer Anhang, der an den Verbrechen theilhaftig gewesen, ihn bei allen Göttern beschwor, sie nicht dem Verderben durch einen leicht erstehen könnenden Rächer preiszugeben. Daher säumten sie nicht, ihm die Allgewalt zu verschaffen, indem sie ihn plötzlich zum unumschränkten Feldherrn ausriefen. Agathokles trat jetzt die Rolle eines weisen Herrschers an; er war freigebig und leutselig und hielt auf treffliche Staatsverwaltung. Seinen Kriegen gab er Beschäftigung im Innern Siciliens, wo sie eine Menge Ortschaften unterwerfen mussten. Während dem hatten die nach Agrigent geflüchteten Verbannten von Syrakus sowohl Agrigent als Gela und Messene zum Kampf gegen Agathokles aufgestellt. Doch die Agrigentiner hatten sich mit ihren Verbündeten einen Feldherrn aus Sparta geholt, der ihre Sache so schlecht vertrat, dass sie, statt den Kampf fortzusetzen, lieber mit Agathokles Frieden schlossen. Letzteres geschah unter Vermittelung des Karthagers Hamilkar, und der Friedenspact lautete dahin, dass die griechisch-sicilischen Städte, die früher den Karthagern unterwürfig gewesen, diesen verbleiben, die übrigen zwar ihre Freiheit haben, aber dieselbe unter syrakusanischer Oberhoheit geniessen sollten. Diesen für die Karthager ungünstigen Vertrag suchte sich Agathokles für die Ausbreitung seiner Herrschaft zu Nutz zu machen; er machte neue Rüstungen und wollte nun den Plan der Dionyse verfolgen, die Karthager ganz aus Sicilien zu entfernen. Indess ward er durch ein überlegenes Heer, das die Karthager nach Sicilien überschifften, am südlichen Himera total geschlagen, nach welcher Schnappe ihm, weil ihn auch seine Verbündeten verliessen, nur der Heimzug nach Syrakus übrig blieb. Als ihn nun hier die Karthager belagerten, stieg ihm plötzlich der kecke Plan auf, sich nach Africa überzusetzen, um sich dort für seine sicilischen Verluste die Entschädigung auf karthagischem Boden zu holen. Er übergiebt daher seinem Bruder Antander eine hinreichende Besatzung zum Schutz der Stadt, wählt die tapfersten Leute des Heeres aus und nimmt aus jedem vornehmeren Hause ein Syrakusaner einen männlichen Verwandten als Bürgen für die Treue der Zurückbleibenden mit. Dem Mangel an Geld weiss er dadurch abzuheffen, dass er die Tempelschatze, die Güter der Waisen und den Schmuck der Weiber einzieht und von Reichern Anleihen erpresst. Die damit Unzufriedenen heisst er die Stadt verlassen, falls sie sich nicht zu weiteren Aufopferungen verstehen könnten; die aber dem Befehl zufolge aus der Stadt wanderten, wurden draussen ermordet, wodurch sich Agathokles in den Besitz ihrer mitgenommenen Habe setzte. So verschaffte er sich Mittel zu seiner kühnen Expedition und stellte, ohne dass man in Syrakus seinen kühnen Plan durchschaute, sechzig bemannte Schiffe her. Obgleich die überlegene karthagische Flotte vor Syrakus lag, so bekam er doch bald einen günstigen Wind zur ungehinderten Abfahrt nach Africa. Er gelangte nach sechs Tagen und Nächten an die Küste von Africa, und die karthagischen Schiffe, die ihn von dort aus verfolgten, suchten vergebens seine Landung zu hindern. Als Agathokles von Steinbrüchen der libyschen Küste sein Heer ausgeschifft hatte, brachte er Minerva und Persephone, seinen sicilischen Landesgöttinnen, das Opfer dar und brachte zu ihrer Ehre, und um die Soldaten zu Eroberungen zu zwingen, die Flotte (310 vor Chr.). Die prächtigen Villen der reichen Karthager, die herrlichen Herden von Schafen, Rindern und Pferden, und der ganze schönbebaute, von der Natur wie der Landesbesitzer zeugende Küstenstrich reizte die

beutelustigen syrakusanischen Krieger mächtig genug zu eroberndem Vordringen auf und bald waren auch die nächsten Umgebungen in ihre Hand gefallen. Aber da stellte sich den nur 14,000 Mann zählenden Syrakusanern plötzlich eine punische Streitmacht von 40,000 Mann Fussvolk, 1000 Reitern und 2000 Streitwagen unter Hanno und Bomilkar entgegen. Doch Agathokles verzagt nicht; er schlägt mit todesmuthigem, aber viermal geringerem Heere die Karthager aufs Haupt und nimmt den Bomilkar gefangen, nachdem Hanno auf dem Schlachtfelde geblieben. Zwar bemächtigte sich nun Agathokles einer Menge punischer Städte, konnte sich aber nicht an das starkbefestigte Karthago wagen, da Hamilkar inzwischen von Sicilien aus 5000 von seiner Mannschaft zur Hülfe Karthago's geschickt hatte. Indess bekam Agathokles günstige Nachricht von Syrakus; hier hatte seine zurückgelassene Besatzung einen Ausfall gemacht, die Karthager geschlagen und ihren Feldherrn Hamilkar gefangen, dessen Kopf sie dem Agathokles (308 vor Chr.) nach Africa sandten. Um diese Zeit war Agathokles in hoher Gefahr, vor den Augen der Feinde durch seine eignen Söldner zu fallen. Diese waren nämlich äusserst erbittert über den Streich seines Sohnes, der den Lykiskos, einen ihrer Heerführer, in Folge eines Wortwechsels niedergemetzelt hatte. Agathokles konnte sich selbst nur durch seine Geistesgegenwart retten und machte den Vorfall durch ein glänzendes Treffen gegen die Punier wieder vergessen. Von Tunis weg nach dem obern Numidien gewandt erfocht er hier einen noch bedeutsameren Sieg, nach welchem er noch die brutalste Grausamkeit gegen die Gefangenen ausliess. Jetzt liessen alle seine Begierden auf den Angriff Karthago's hinaus. Um sich zu verstärken, zieht er listig den König Ophellas von Cyrene in sein Interesse. Diesem wird vorgespiegelt, dass ihm alle africanischen Eroberungen zufallen sollten; er, Agathokles, wolle nur die Vernichtung der Karthagerherrschaft, um dann ruhig in Sicilien residiren zu können. Das schien dem Ophellas trefflich; er stiess nach einem zweimonatlichen, sehr schwierigen Marsche mit herrlich gerüstetem Heer zu dem des Agathokles. Da überfällt Letzterer wenige Tage darauf, wo der grösste Theil der Cyrener nach Proviant ausgegangen, des Ophellas Lager, indem er diesen des Verraths beschuldigt. Nachdem der Cyrenerkönig nach wackerster Gegenwehr gefallen, wendet Agathokles theils Versprechungen, theils Gewalt an, um dessen Heer mit dem seinigen zu vereinigen. Er stand nun, auf solche Macht gestützt, als eigentlicher Herr von Africa da. Mittlerweile forderten die Ereignisse in Sicilien seine schleunige Rückkehr nach Syrakus. Letzteres war nämlich durch Agrigent bedeutend geschwächt worden, und dieses machte Miene, den Arm seiner Herrschaft noch weiter zu strecken. Da überliess Agathokles seinem Sohne Archagathus den Oberbefehl in Africa und schiffte sich mit 2000 Mann nach Sicilien ein. Indess hatte sich Syrakus wieder erholt, und nachdem Agathokles jetzt den Königstitel angenommen (306 vor Chr.), begann er einen Heerzug gegen die ihm missliebigen Freistädte Siciliens, die er denn auch mit seinem Heere erdrückte. Inzwischen lauteten die Nachrichten aus Africa trübselig; sein dortiges Heer ward dreimal geschlagen und Archagathus stand mit dem Heeresrest unter drückendstem Mangel in Tunis eingeschlossen. Dazu kam für Agathokles ein neuer gewaltiger Gegner auf sicilischem Boden; es war der aus Syrakus verbannte Dinokrates, der sich ein sehr bedeutendes Heer aus Vertriebenen und allerlei Feinden des Tyrannen geschaffen hatte. Bevor nun Agathokles nach Africa segeln konnte, musste er diesem noch einen Sieg abgewinnen, worauf er die Fortsetzung des Kampfes dem Feldherrn Leptinos übergab. Vor der Abreise versicherte er sich der Treue der Stadt durch ein gewohntes Mittel, indem er gegen 500 vornehme Syrakusaner ermorden liess, die seiner Tyranis vielleicht ein Ende machen konnten. Dabei erheiterte er, wie er zu thun pflegte, den Pöbel in Volksversammlungen durch Spässe, um bei diesem in besserm Andenken zu bleiben. Seine Abfahrt bezeichnete er noch durch einen Sieg über die vor Syrakus kreuzenden Punier; als er aber nach Africa kam, fand er das verzweifelte Heer in Aufstand gegen seinen Sohn Archagathus. Er suchte dasselbe durch Verheissung der ganzen Siegesbeute zu einer Schlacht zu beseuern, ward aber geschlagen und entfloh, ohne dass ihn das Schicksal seines Heers und seiner Söhne kümmerte, die bei den erbitterten Kriegern für das verrätherische Benehmen des Vaters mit dem Leben büssten. Das Heer ergab sich an die Karthager; Agathokles selbst war auf einem Fahrzeuge entwischt, das ihn nach Sicilien brachte. Er hatte an demselben Tage die Söhne, sein Heer und alle Macht in Africa verloren, wo er ein Jahr zuvor seinen Frevel an Ophellas beging. In Sicilien gelandet, greift er sogleich Segesta an, das ihm mit seinen Schätzen die entleerte Börse füllen muss, und vernichtet die Bewohner, die Mauern und den Namen der Stadt. Als er die Kunde aus Africa von Ermordung seiner Söhne erhält, lässt er alle Verwandten der Syrakusaner morden, die dem africanischen Heer zugehörten. Solche Entsetzlichkeiten und die offene Kunde

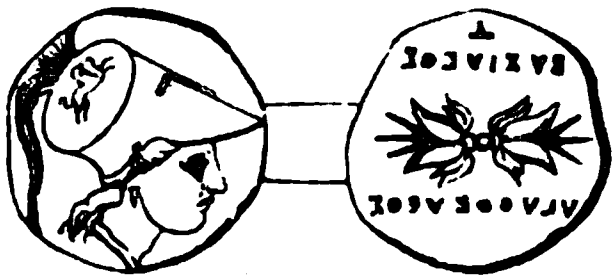
er gebrochenen Gewalt in Africa trachten seinem sicilischen Gegner Dinokrates ungeheuren Zuwachs. Diese gefährliche Macht fühlend, sucht er mit ihm zu unterhandeln, wobei er die Gewalt niederzulegen, Syrakus wieder die Freiheit zu geben und sich mit zwei Festungen (Thermiae und Kephalödium nebst Gebirgen) begnügen verspricht. Aber Dinokrates, stolz auf seine Uebermacht blickend, willig zu sein; dies benutzt nun Agathokles, um den Dinokrates den Anern gehässig zu machen, indem er ihnen die grossen Opfer ausmalt, die der Staat bringen wolle und woran ihn sein Gegner fortwährend ver-

Diese Rede fand die erwünschten Ohren; um sich aber noch sicherer zu stellen, sendet er ein Paar gewandte Unterhändler an die Karthager, welche mit ihnen einen Vertrag abschliessen, wonach er alle Ansprüche auf die sicilischen Besitzungen der Punier aufgibt und sich zum Gegenopfer nur 300 Talente Silber nebst 1000 Medimnen Korn ausbedingt. Auf diese Weise vorläufig gerettet, wagt er jetzt den Kampf gegen Dinokrates, wobei ihm der Sieg förmlich entgegenläuft, indem er Theil von den Scharen seines Rivals bei kaum begonnenem Handgemenge überhand nimmt. Um ohne weiteren Kampf die immer noch zahlreichen Treugebliebenen des Dinokrates, die aus syrakusanischen Verbannten bestanden, in seine Hand zu bringen, sendete er sofort Parlamentäre an dieselben und lässt ihnen freie Hand und volle Wiedereinsetzung in ihre vorigen Rechte anbieten, falls sie die Waffen übergeben. Viertausend Mann lassen sich durch die Vorspiegelung blenden, sie die Waffen übergeben, werden sie umzingelt und sämmtlich niederge-

Mit Dinokrates selbst, der mit seinem Reste ihm nicht mehr schädlich, da er so weit nützlich erscheint, schliesst er nach rascher Versöhnung einen haushälterischen Bund, wobei er ihm die Unterwerfung der noch freien Städte Siciliens trägt. Binnen zwei Jahren hatte er so seine Tyrannis wieder auf der Insel fest. Hierauf macht er sich mit den Lipariern zu schaffen, welche er beiläufig unterwerft, und als im J. 301 v. Chr. Corcyra durch König Kassander von Macedonien ergriffen wird, entsetzt er diese Insel, um sie seiner dem Epirerkönig Pyrrhus gegebenen Tochter Lanassa zum Brautschatz mitzugeben. Sein immer auf Abentheuer gerichteter Sinn führte ihn auch nach Unteritalien, um die Brutaler zu unterwerfen. In den letzten Jahren seiner Herrschaft, wo sich diese fast überall erstreckte, war laut Polybius aus dem frühern so entsetzlichen Tyrannen ein milder und gütiger König geworden. Er ward des Mordens und der Raubritterthaten, doch richtete er noch Rachegeanken gegen Karthago und traf schon die Vorkehrungen zum Zuge, zu dem er den Demetrius Poliorcetes in seine Dienste zog, den er mit seiner wieder von Pyrrhus geschiedenen Tochter vermählte (280 vor Chr.). Da unterbrach das Unternehmen sein schrecklicher Tod. Agathokles hatte nämlich noch einen gleichnamigen Sohn, den er zum Thronfolger bestimmt hatte, worüber sein Enkel (der gleichnamige Sohn des in Africa ermordeten Archagathos) sich als Befehlshaber auf ein bedeutendes Heer stützte, in grosse Erbitterung.

So lässt denn Archagathos seinen Oheim vergiften und dingt zugleich des Tyrannen Lieblingsklaven, den Manon, dass dieser seinen Herrn, den alten Tyrannen, vergiftete. Der Sklave, der als geborner Segestaner der Grausamkeit eingeweiht, mit welcher Agathokles nach der Rückkehr von Africa seine Vaterstadt beherrschte, wählt ein langsam tödtendes Gift und beschmiert damit den Kiel, mit dem sich der Tyrann stets nach der Mahlzeit die Zähne putzte. So abenteuerlich, wie sein Leben gewesen, trat Agathokles vom Leben ab. Weil Fäulniss seinen Mund verpestete und der Schmerz täglich entsetzlicher ward, befahl der Tyrann die Errichtung eines Scheiterhaufens, auf dem er sich lebendig verbrennen liess (289 vor Chr.). Endlich, nach dem Druck einer fast dreissigjährigen Tyrannis, konnte er sich wieder in Freiheit fühlen, und Diodorus Siculus erzählt, dass die Syrakusaner jedes äussere Andenken an den unter Jubel verbrannten Gewaltherrscher zu zerstören suchten, indem sie sämmtliche ihm errichtete Statuen vernichteten. — Agathokles liess grosse Künstler nach Syrakus gezogen, erhellte schon aus den ausserordentlich schönen Münzen dieses Tyrannen; es sind noch goldene und silberne von verschiedener Grösse übrig, die gewöhnlich auf der einen Seite einen Menschenkopf und auf der andern eine Victoria zeigen, die einen Helm auf die Spitze eines Baumstammes gehängten Trophäen setzt. Da Tyrannerei und Kunst sich sonst nicht vereinigen, so muss es ausserordentlich scheinen, dass es hier und unter dem schlimmsten Tyrannen der Fall war. Indess weiss man, dass Agathokles in der That ein Künstler war und wohl nicht nur Gefässe aus gebrannter Erde zu verfertigen, sondern sie auch zu malen verstand. So mochte ihm, weil er zur Zeichnung geneigt war, der Sinn für Kunst und die Neigung zu Künstlern geblieben sein. Er malte eine Reiter Schlacht, die er geliefert, und dies Schlachtstück im Pallas-

tempel zu Syrakus aufhängen. Das Bild bestand aus mehreren Tafeln, womit die innern Wände des Tempels bekleidet waren. Es war so hoch geschätzt, dass es Marcellus in der Plünderung, um sich die Liebe der Syrakusaner zu erwecken, unan-



getastet liess. Dennoch kam dieses Gemälde nebst den Porträts der sicilischen Könige (auf 27 sehr schön gemalten Tafeln, welche im Pallastempel aufgehängt waren) in die Hand eines römischen Kunsträubers, des berühmten Verres. Ausser den oben gedachten Münzen ist ein agathokleisches Prägstück mit Pallaskopf und ein anderes mit dem Kopfe der Landesgöttin Kora zu erwähnen. Ersteres hat auf dem Revers einen Blitz, den der Tyrann mit der stolzen Beischrift seines Namens anbringen liess.

Agathon, Sanct. — Auf den Darstellungen fällt ein gefüllter Wasserkrug dem Heiligen um oder wird von ihm vor Zorn zerbrochen, weil er umgefallen. St. Agathon floh nämlich in eine Wüste, um mit den Menschen auch die Versuchung zum Zorn zu fliehen. Der Vorfall mit dem Wasserkrug kam ihm hier wie eine Lehre vom Himmel, wodurch ihm klar ward, dass auch die Einsamkeit vor dem Laster des Jähzorns nicht behülfe.

Agathopus, Name eines alten Graveurs in Edelstein und Metall (Bracci, T. I. 38.), sowie eines Wandmalers oder Tünchers (*tector*), der zu Antium in der Villa des Claudius arbeitete. (S. *Tabula Antiana, interprete Vulpio, Romae* 1726; und *Raoul Rochette: Peintures antiques inédites, Paris* 1836, auf S. 391.)

Agathyrser, in der Aeneide *picti Agathyrsi* genannt, hiessen bei den Griechen jene Sarmaten, die an der heutigen Marosch (Maris) in Siebenbürgen und dem östlichen Ungarn ihren Wohnsitz hatten. Schon Herodot gedenkt ihrer. Virgil nennt sie die bemalten Agathyrser, weil sie ihre Haut tättowirten. Sie hatten Gold in Menge und werden sonder Geiz und Neid geschildert.

Agatino heisst eine Art Alabaster, der dem Agath ähnlich ist und diesem Steine an Härte nahe kommt. Zwei ganze Figuren unter Lebensgrösse, beide Dianen vorstellend, die grössere im Palast Verospi, die kleinere in der Villa Borghese, haben das Gewand von solchem Alabaster, und dieses ist allein antik, während Kopf, Hände und Füsse neu und von Erz angesetzt wurden. Das Agatinogewand ist an beiden wunderbar schön ausgearbeitet. Von der verospischen Diana sind der Kopf, die Hände und Füsse von Bronze wieder abgenommen und durch marmorne ersetzt worden. Dies Werk ist nach Frankreich gekommen.

Agave (gr. M.) war des Kadmus und der Harmonia Tochter, die Schwester der Autooë, Ino, Semele und des Polydorus, und die Gemahlin des Echion, welchem sie den Pentheus gebär. Als die durch Zeus geschwangerte Semele auf Juno's Rath sich die Erscheinung des Schwängerers erbeten hatte und nach der Niederkunft mit dem Bacchusknaben gestorben war, trat ihre Schwester Agave mit der Behauptung auf, Semele sei von einem Sterblichen geschwängert worden und habe auf den Namen des Zeus gelegen, daher dieser sie mit dem Blitze getödtet habe. Als Bacchus, der Sohn der Semele, auf seinen nachherigen Wanderzügen gen Theben kam und die Weiber zwang, das Bacchusfest auf dem Kithaeron mitzufeiern, wollte Pentheus, Agavens Sohn und Kadmus' Thronfolger, dies hintertreiben. Hierdurch stachelte er den Gott zur Rache und wurde auf dem Kithaeron, wohin er, um den Späher zu machen, gegangen war, durch seine bacchantisch gewordene Mutter Agave zerrissen, weil sie im Irrsinn ihrer Beraustheit ihn für ein wildes Gethier hielt. Agave soll später nach Illyrien gekommen und sich dem Könige Lykotherses vermählt haben, um denselben zu tödten und dessen Reich ihrem Vater Kadmus zu sichern. — Ihren Namen trägt eine sehr schöne, oft mit Aloe verwechselte Pflanze.

Agdistis (gr. M.), eine mit dem asiatischen Atysdienste zusammenhängende Sagenfigur, deren Ursprung verschieden erzählt wird. Nach Pausanias floss einst von dem schlafenden Zeus unwillkürlich männliche Kraft auf die Erde, woraus ein zugleich Mann und Weib vorstellendes Geschöpf entstand. Dies Zwitterwesen bekam den Namen Agdistis. Die olympischen Götter, durch dasselbe höchlich erschreckt, schnitten ihm das männliche Glied ab, woraus denn ein Mandelbaum empor spross. Nun geschah es, dass des Flussgotts Sangarios Tochter bei Pessinos Früchte von diesem Baum in die Brust steckte, wo dieselben aber verschwanden, und worauf das Mädchen sich schwanger fühlte. Sie genas eines wunderschönen Knabens, den sie Attes nannte und in welchen sich, als er herangewachsen, die Agdistis verliebte. Attes sollte einer Königstochter von Pessinos vermählt werden, aber da eilte Agdistis

berbel und versetzte den Attes in Wahnsinn, worin er sich selbst entmannte. Reuig über ihre That, flehte Agdistis zu Zeus, dass er kein Glied des Attes verwesen lasse. — Nach Arnobius' Erzählung hängt Agdistis mit dem an der Grenze Phrygiens gelegenen Berge Agdos zusammen. Durch die von Deukalion und Pyrrha aus diesem Berge geworfenen Steine entstanden Menschen, darunter die Cybele war. Zeus suchte vergebens diese zu verführen, und vor Zorn darüber umarmte er statt der Cybele den Helsen, der ihm den Zwitter Agdistis gebar. Letzterer ward nun von Bacchus entmannt, und aus dem niedergetropften Blute des Gliedes entstand ein Granatbaum, von dessen Früchten Nana geschwängert ward, welche davon den Attes gebar. Den schönen Attes aber wollten nachher Cybele und Agdistis zugleich besitzen, welcher Liebesstreit zur endlichen Folge hatte, dass Attes entmannt wurde. Nach Andern beraubte ihn Cybele des Gliedes, weil er sich einer Andern vermählen wollte.

Agdus; der Name eines phrygischen Hochgebirgs, jenes Riesensteines, woraus Deukalion und Pyrrha durch den Wurf die ersten Menschen hervorbrachten. Die Hochgebirge Phrygiens galten in der mythischen Erinnerung für einen der ersten Ansiedlungspunkte der Vorderasiaten, die demzufolge auf ihren Bergen der grossen Naturgöttin unter dem Namen Agdistis opferten. Merkwürdig genug wird der Sage von dem Agdistisgliede, aus dem ein Mandelbaum erwuchs, durch ein dem griechischen Agdos verwandtes hebräisches Wort, das den Mandelkern bedeutet, Vorschub geleistet.

Ageladas, aus Argos, wirkte als Erzbildner um 430 vor Chr. und war der Meister jener Schule, aus welcher Polyklet, Myron und Phidias hervorgingen. An den Namen dieses argivischen Meisters knüpft sich ein noch heute vorhandenes Werk an. Einst standen nämlich auf dem Helikon drei geweihte Musenstatuen, deren eine von Kianachos aus Sikyon, die andere von Aristokles aus Kydonia, die dritte aber von Ageladas gebildet war. Die Muse des Ageladas nun, welche das Barbiton hielt, ist in der sogenannten barberinischen Muse erhalten. Jetzt als *Apollo Citharoedus* restaurirt, steht sie in der Münchner Glyptothek, wo jedem das Recht bleibt, solchen Apollo mit langem Musengewand und der Lyra im Arm für eine Muse, den jungen Gott für eine Göttin anzusehen. Es stand die über Menschenmass hinausgehende Statue, bevor die Apollo Musagetes (Musenführer) ward, im Palast Barberini, wo der Erzkopf noch die eingesetzten Augen von schneeweissem parischen Marmor zeigte. So ward die kolossale Muse, mehr denn zweimal so gross als die Natur, von Winckelmann gesehen. Unbeschadet ihrer jetzigen Vermännlichung, bleibt sie ein bewundernswürdiges Denkmal der hohen Kunstblüthe vor Phidias' Auftreten. — Was die anderweltige Kunstthätigkeit des Ageladas betrifft, so ist hervorzuheben, dass er dem Phidias in Bildung des Zeus voranging, denn auf Ithome, wo nach der Landessage Zeus von Nymphen erzogen sein sollte, war ein heiliges Bild desselben von seiner Hand. Jungendlich unbärtig hatte er ihn gebildet, wie auch den Herakles, beide aus Erz, für die Stadt Aegium in Achaja. Vorzüglich aber scheint er sich mit Bildnisstatuen beschäftigt zu haben. Um die 66. Olympiade stellte er den Wagenlenker Kleosthenes von Epidauros mit dem Viergespann dar, den ersten olympischen Sieger, der sein Bild und den Siegeswagen für Olympia in Erz giessen liess. Ausser diesem grossen Werke, welches allein von der Trefflichkeit seiner Kunst einen Begriff geben könnte, standen zwei Siegerstatuen von Ageladas in der Altis, die des Timasitheos aus Delphi und des Anochus aus Tarent. Die Anochusstatue soll sein erstes Werk gewesen sein. Uebrigens goss Ageladas die von den Argivern dem delphischen Tempel votirten Rosse, sowie die ehernen Statuengruppen von Reitern und gefangenen Weibern, die von den Tarentinern wegen eines Slegs über die Messapier nach Delphi geschenkt wurden. Dies ist gleichfalls ein grosses Werk gewesen, woraus erhellt, dass zu Ageladas' Zeit die Erzgiesserkunst schon sehr weit gediehen war und es nur eines Schritts zur Vollendung derselben bedurfte, der dann durch Polyklet geschah. — Ein jüngerer Mitgliesser des Namens Ageladas, ebenfalls von Argos, vielleicht Bruderssohn des Ebers, machte während der Pest zu Athen die Bildsäule des *Hercules Avernuncus* zu Kette, einem Demos in Attika, und für die Messenier schuf derselbe (Olympiade LXXXI, 2) die Statue des Zeus in Naupaktos.

Agelaos; ein häufig in den Mythen wie in der Geschichte der Griechen vorkommender Name. Zu den interessanteren mythischen Figuren gehört der Agelaos, welcher ein Sohn des kalydonischen Königs Oeneus und der Althäa war und der den Meleager zum Bruder hatte. Er fiel im Kampfe mit den Kureten, als sich zwischen diesen und den Kalydoniern wegen des Kopfes und Felles des kalydonischen Ebers ein grimmiger Streit erhoben hatte. Dieser Eber war von Artemis, weil man sie bei einem Opfer vergessen, zur Rache gesandt worden, und als ihn Meleager erlegt und die Haut sammt dem Kopf des Thiers der Atalante abgetreten hatte, die dem Eber die erste Wunde beigebracht, war das Signal zu jenem Kampfe gegeben. — Ein anderer

Agelaos, Sohn des Damastor, freite mit um Penelope. Er hielt, nachdem schon eine Menge Freier im Kampf mit Odysseus gefallen, als einer der Tapfersten aus und ermunterte den Rest der Freier durch beherzte Reden zur Ausdauer. Endlich fiel auch er durch den Wurfspiess des Odysseus. — Noch verdient der Agelaos Anführung, welcher des Priamos Sklave war und den Knaben Paris in Folge des Traums seiner Mutter auf dem Ida aussetzen musste. Als der Sklave nach fünf Tagen das Kind von einer Bärin gesäugt und so unversehrt wiederfand, nahm er dies für einen Götterwink, so dass er nun den Knaben bei sich aufzog und dadurch der unwillkürliche Veranlasser des nachherigen Falles von Troja ward.

Agelasten; s. unter Agele.

Agelo hiess bei den dorischen Völkern, namentlich bei den Kretensern, ein Bund von Jünglingen, die meist von angesehener Familie waren und ihr 17. Jahr überschritten hatten. Die Mitglieder hiessen Agelasten und blieben im Bunde bis zu ihrer Verheirathung. Protector des Bundes war der Vater des Jünglings, der die Agele gestiftet hatte, und ward der Agelates genannt. Dieser führte sie zu Jagden und zu gymnastischen Uebungen, welche letztern *δρόμοι* hiessen, da sie hauptsächlich in Wettläufen bestanden. Dabei übte sich diese Burschenschaft in den Gymnasien auch im Waffengebrauch und im Waffentanz. An einem bestimmten Tage zogen unter aufspielenden Flöten und Leiern die verschiedenen Agelen im Kriegsschritt zum Manoeuvre, wobei sie mit Faust und Stöcken, ja auch mit eisernen Waffen kämpften. So übte man sich im Kleinen, und zwar in aller geregelten Form, für den wirklichen Krieg vor. Der Agelates war Richter über die Agelasten und besass das Strafrecht, hatte aber die Verantwortung dafür bei den Behörden. Der Staat protegirte diese Burschenschaften oder Agelen, weil er an der körperlichen Erziehung der Jugend das höchste Interesse hatte. Die Agelasten lebten natürlich meist ausser dem Hause, schliessen auch meistens zusammen, und obgleich ihre Genossenschaften in der Zusammensetzung einen aristokratischen Charakter trugen, so dauerten sie doch auf Kreta noch in den demokratischen Zeiten fort.

Agema. — Dies griechische Wort bedeutet „Heer,“ war aber nur für einen Theil der macedonischen Truppen in Brauch. Das *Agema* genannte Corps war aus den stärksten Kriegern gebildet und betrug bald 150, bald 300, bald auch gegen 1000 Mann. Sie führten kurze Schilde. In der Regel war das Agema ein Reitercorps.

Agon; s. Aginnum.

Agenor (gr. M.), ein Sohn Poseidons und der Lybia, figurirt in der Sagen Geschichte als König von Phönizien. Nach Hygin hiess seine Mutter Eurynome, welche des Nisus Tochter war. Er hatte den Belus zum Bruder und erzeugte mit Telephassa (nach Hygin war Arglope seine Gemahlin) den Kadmus, Phönix, Cilix, Thasus und Phineus, sowie die Tochter Europa. Nach Entführung der Letztern durch Zeus bot Agenor seine fünf Söhne zur Suchung der Schwester auf, doch kehrte Keiner zurück, da sie vergeblich geforscht und in Folge ihrer Zerstreuung nach den verschiedensten Gegenden sich angesiedelt hatten. — Ein anderer Agenor, Sohn des Königs Phegeus von Psophis in Arkadien, war des Pronous und jener Arsinoë Bruder, die dem Alkmäon vermählt und von diesem verlassen ward. Als nun Alkmäon der Kallirrhoë, Tochter des Achelous, welche er zur zweiten Gemahlin erwählt, das berühmte Halsband der Harmonia bringen wollte, ward er auf Phegeus' Befehl durch Agenor und Pronous ermordet. An diesen nahmen nachher die mit Kallirrhoë erzeugten Söhne Alkmäons (Amphoterus und Akarnan) tödtliche Rache zu Delphi, wo Phegeus' Söhne das Halsband (an welchem ein Fluch für jeden Besitzer hing) sammt dem Schleier als Weihgeschenk dem Apollo aufhängen wollten. — Ein dritter Agenor war des Amphion und der Niobe Sohn. Apoll erschoss ihn sammt den übrigen Niobiden mit dem Pfeile. — Ein vierter Agenor ist aus dem homerischen Epos bekannt. Er war des Trojaners Antenor und der Pallaspriesterin Theano Sohn, half die griechischen Verschanzungen stürmen, vertheidigte den dabei fallenden Alkathoos, verband den von Ajax getroffenen Hektor und griff, durch Apoll ermuthigt, endlich Achill an, wobei er diesem mit einem Lanzenwurf das Erz vom Schienbein löste. Wüthend stürzt jetzt Achill auf ihn los, und als so Agenor die höchste Gefahr droht, hüllt Apollo seinen Schützling in eine Wolke und nimmt selbst die Agenorgestalt an, so dass Achill den Gott verfolgte, während Agenor nun mit den Troern glücklich in die Stadt zurückschlüpfte. Agenor fiel zuletzt durch Neoptolemus, des Achilles Sohn.

Ager hostilis (röm. Archäologie) hiess ein Stück Land beim Tempel der Kriegsgöttin (*Bellona*) am Circus Flaminius zu Rom, das durch einen Söldner des Pyrrhus erkaufte und nachher zu einem „feindlichen Acker“ gestempelt worden war, bei welchem die Römer ihre Kriegserklärungen gegen das zu ferne Ausland symbolisch ausführten. An der Grenze dieses *ager hostilis* stand eine Kriegssäule (*columna bel-*

tes), von welcher aus der Speer durch einen dazu Bestellten vom Fetialencollegium (das von Religionswegen über die Rechtmässigkeit jedes Kriegs wachte) auf den das zu bekriegende Feindesland bedeutenden Acker geschleudert ward. Solche symbolische Kriegsverkündung geschah natürlich mit grosser Feierlichkeit; der *Fetialis*, mit der *Hasta ferrata* oder *sanguinea praeusta* an die Säule getreten, sprach die berühmte Formel: *Bellum indico facioque*, und warf zur Bekräftigung dieser Erklärung den Spiess auf die feindliche Mark. Früher mussten die Fetialen zu diesem Behuf bis zum wirklichen Grenzgebiet reisen, welcher Mühe sie durch das symbolisch benutzte Landstück beim Bellonentempel enthoben wurden. Auch unter den Kaisern beobachtete man noch aus Gewohnheit die leere Solennität.

Agerona (auch *Agenorja*), eine römische Göttin, welche Muth und Kraft zu Unternehmungen verlieh. Sie ist der anfeuernde Genius der Energie. Ihre Darstellung kennen wir nicht.

Ager sanotus (röm. Arch.) hiess der den Göttern geweihte Grund und Boden, worauf ein Tempel stand, hatte aber auch die Bedeutung eines abgesonderten öffentlichen Grundstücks für Könige und Heroen, woran diese eine Art von Domäne zu eigener Bewirthschaftung besaßen. In den heroischen Zeiten war von keinen Abgaben an die Gewalthaber die Rede; diese mussten sich von ihrem *ager sanctus* erhalten, welche Einkommensquelle doch reich genug floss, um üppige Tafeln zu halten. — Romulus bestimmte gleich anfangs einen Theil der Aecker zu Tempelland, woraus die Abgaben zu heiligem Gebrauch flossen. Auch Numa wies solche Ländereien als Einkommensquelle für religiöse Anstalten und Körperschaften an, wie er dies namentlich für die Vestalinnen that. Das Tempel- und Priestergut wurde selbst noch unter den Kaisern vermehrt, so z. B. unter August und Tiber, welcher letztere den Vestalinnen noch mehr einträglichen Grundbesitz verschaffte. Solche Güter für Cultus und Priester erhielten, als die Abgaben aufkamen, völlige Immunität, und auch in eroberten Ländern blieb jedes den Göttern geweihte und zu eigen gegebene Grundstück abgabefrei. In diesem Bezuge hiessen die *agri sancti* auch *a. consecrati*. Selbst Privathäuser wurden consecrirt (d. h. zu geweihtem Gute gemacht), wie z. B. das Haus des Cicero.

Agesander (Agesandros), der berühmte Bildhauer von Rhodus, lebte in der 88. Olympiade und schuf mit seinen Söhnen Athenodoros und Polydoros (welcher letztere nach Andern sich Polykrates schreibt) die noch heute bewunderte Gruppe des „Laokoon und seiner Söhne.“ Dieses Werk, eine der ausserordentlichsten Schöpfungen athetensischer Sculptur, kam wahrscheinlich durch Raub nach Rom und ward durch den Verfall des Römerreichs auf Jahrhunderte unsichtbar. Endlich tauchte die Gruppe unter Papst Julius II. wieder hervor, indem man sie 1506 in den Ruinen der Bäder des Titus fand. Auch der Finder des Meisterwerks erhielt als Lohn für den Fund eine Art fortlebenden Namens, der Felice de' Fredi lautet. Einst von den Römern geraubt, wurde es zum zweiten Mal von den Franzosen verschleppt. Napoleon hielt es für seine unschätzbarste Beute, doch nach dem Fall des Korsen und Kunstkorsaren wanderte es 1815 wieder an seinen Platz im Belvedere zu Rom (s. Abbild. auf folg. Seite). Die Fabel, die den Künstlern das Motiv für die Gruppe abgab, ist kürzlich diese. Laokoon, des Anchises Bruder und ein Priester Apolls, musste, als die Achäer einst zum Scheine Troja verliessen, in Vertretung des umgekommenen Neptunpriesters dem Gotte des Meeres opfern. Er hatte sich dadurch den Hass der Pallas zugezogen, dass er das von den Achäern zurückgelassene hölzerne Pferd zu verbrennen rieth und sogar einen Spiess gegen dasselbe warf. Als er nun mit seinen beiden Söhnen das Opfer verrichtete, sandte Pallas (Minerva) von der Insel Tenedos her zwei ungeheure Schlangen, die ihn nebst seinen Söhnen erwürgten. Dies ist denn der tragische Gesandstand, welchen die Künstler behandelt haben. Laokoon ist ein Bild des höchsten Schmerzes, der hier in allen Muskeln, Nerven und Adern wirkt; das Blut ist in höchster Wallung durch den tödtlichen Biss der Schlangen, und alle Theile des Körpers sind leidend und angestrengt ausgedrückt, wodurch die Künstler alle Triebsfedern der Natur sichtbar gemacht und eine hohe Wissenschaft und Kunst offenbart haben. Laokoon gewährt dabei das Bild eines Mannes, der die bewusste Stärke des Geistes gegen den empfindlichsten Schmerz zu sammeln sucht; denn indem sein Leiden die Muskeln aufschwellt und die Nerven anzieht, tritt der mit Stärke bewaffnete Geist in der aufgetriebenen Stirn hervor, und die Brust erhebt sich durch den beklemmten Odem und durch Zurückhaltung des Ausbruchs der Empfindung, um den Schmerz in sich zu fassen und zu verschlüssen. Das bange Seufzen, welches er in sich zieht, und die Zurückhaltung des Odems erschöpfen den Unterleib und machen die Seiten hohl, was uns gleichsam von der Bewegung seiner Eingeweide urtheilen lässt. Sein eignes Leiden aber scheint ihn minder zu ängstigen als die Pein seiner Kinder, die ihr Angesicht

zum Vater wenden und um Hülfe schreien; denn das Vaterherz offenbart sich in wehmüthigen Augen und das Mitleid scheint wie ein trüber Duft auf denselben



schwimmen. Sein Geist ist klagend, aber schreiend, seine Augen sind nach höherer gewandt. Der Mund voll von Wehmuth die gesenkte Unterlippe schwer von derselben der überwärtsgezogene Oberlippe aber ist selbst mit Schmerz mischt, der mit einer Mischung von Unmuth, über ein unverdientes unwürdiges Leiden die Nase hinaustritt selbst schwülstig und sich in den erweiterten und aufwärts gerichteten Nüstern offen. Unter der Stirn ist Streit zwischen Schmerz und Widerstand, welcher in einem Punkte vereinigt mit grosser Wahrheit bildet; denn wahrer Schmerz die Braue die Höhe treibt, so dass das Sträuben wider selbst das obere Antlitz Fleisch niederwärts gegen das obere Antlitz zu, so dass das durch das übergetragene Fleisch fast ganz bedeckt wird. So haben die Künstler die Natur, welche nicht verschönern liebt, angestrengter

mächtiger zu zeigen gesucht. Da, wohin der grösste Schmerz gelegt ist, zeigt auch die grösste Schönheit. Die linke Seite, in welche die Schlange mit wüthender Bisse ihr Gift entladet, ist die, welche durch die nächste Empfindung zum Heftigsten zu leiden scheint, und dieser Theil des Körpers kann ein Wunder der Kunst heissen. Seine Beine wollen sich erheben, um seinem Uebel zu entziehen, kein Theil ist in Ruhe; ja die Meisselstriche helfen zur Bedeutung einer erstarrten Haut. — Laokoön's rechten Arm, welcher fehlte, dachte schon Michelangelo zu ergänzen, der ihn in Marmor aus dem Gröbsten gehauen entwarf, jedoch unbeeinträchtigt liess. Die jetzige Ansetzung besteht in einem Arme von gebrannter Erde, der Bernini herrührt. Es war wohlerrungen von Bernini, ihn ausgestreckt herzustellen und nicht den schlangenumwundenen über das Haupt der Statue herüberbeugen lassen, wie Buonarroti wollte, der den Begriff des Leidens im Laokoon, da die übrige Figur frei ist, durch Annäherung dieses Arms zum Haupte verstärken zu wollen und durch die wiederholten Schlangenumwindungen hieher den höchsten Schmerz zu legen gedachte. Aber der über das Haupt gebogene Arm hätte die vornehmste Aufmerksamkeit, die das Haupt verlangt, zertheilt, weil der Blick gleichzeitig auf den Schlangengeringel des Arms wäre gezogen worden. Daher hat Bernini das Haupt der Figur freigelassen und keinen andern Theil demselben oberwärts genähert. — Pausanias versichert, dass die drei Figuren des Laokoon aus einem einzigen Steine gearbeitet gewesen. Dies mag damals so geschienen haben, weil keine Fuge bemerkt wurde, aber ein Paar tausend Jahre haben endlich auch ein Paar Fugen zu Tage gebracht und Maffei (*Racc. di Statue, t. I.*) erzählt, dass schon Buonarroti durch sorgfältige Untersuchung bemerkte, dass die Laokoongruppe aus mehreren Marmorstücken

beitet worden. Nach Fca sind wenigstens drei zu erkennen, nämlich die Figur des ältesten Sohnes, die zur Linken steht, die Figur Laokoons bis unter das Knie, und der übrige Theil der Gruppe. Mengs wollte fünf Stücke daran erkennen und Radel (*Musée Napol.*) gar sechs. — Was die zwei Stufen unten am Würfel betrifft, auf dem die Hauptfigur sitzt, so mögen sie die Stufen zum Altare bedeuten, wo die hier in Marmor erzählte tragische Geschichte ihren Vorgang hatte. — Winckelmann glaubte die drei Meister des Laokoon in die erste Zeit nach Lysipp setzen zu dürfen, und nach allem, was wir von der Kunst Lysipps und seiner Nachfolger wissen, ist es allerdings wahrscheinlich, dass in diese Periode die Entstehung des berühmten, kritischer Seits namentlich durch Lessing so hoch erhobenen Werkes fällt. Neben den Vorzügen der höchstvollendeten und verfeinerten Kunst, welche alle künstlerischen Forderungen und Aufgaben auf das Befriedigendste löst, sind an ihm die leisen Spuren einer Neigung zur Manier nicht zu verkennen. Man nimmt ein Streben wahr, die Schönheit und Lebendigkeit der Natur zu überbieten, ein gesuchtes Darlegen der Kenntniss des menschlichen Körperbaues und eine überfeinerte Zierlichkeit der Bearbeitung. Es ist nicht mehr die Unschuld und Naivetät, die nur Wahrheit, nur Schönheit und Lebendigkeit will, — vielmehr wollen die Meister selber gesehen sein, ihre Kunst und Fertigkeit soll bewundert werden, — und dies ist der erste Schritt von der wahren Kunstvollkommenheit hinweg zur Manier.

Agesandros (Agesander), Beiname des Pluto als Entführers aller Männer.

Agesilaos, Beiname Pluto's als des Entführers von allem Volk.

Agetor (gr. M.), Beiname des Zeus bei den Spartanern, und des Hermes in Megalopolis, der hier als Hermes Agetor eine Bildsäule besass. Agetor hiess auch der Opferpriester der Aphrodite in Kypros. Zeus hat jenen Beinamen als Leiter des Weltalls, Hermes oder Merkur aber als Führer der Seelen zum Hades. Die unter dem Namen der Agetorien (Agetoria) gefeierten Feste fanden eben diesen Gottheiten zu Ehren statt.

Aggregat, Fossilien, die zertrümmert und durch Adhäsion wieder zusammengesetzt wurden.

Agiltrude, Gemahlin Guldo's von Spoleto, schenkte dem Kloster zu Rambona das Diptychon, das noch unter der Bezeichnung „*Diptychon Rambonense*“ im christlichen Museum der Vaticana sich findet und als Beispiel italischer Kunst aus dem 9. Jahrhundert von Werth ist.

Agilulfs Krone. — Die kunstvolle Krone des Lombardenkönigs Agilulf, welche sich noch in der Kirche San Giov. Battista zu Monza befindet, wohin sie von des Königs zweiter Gemahlin Theodolinde geschenkt wurde, ist eine Arbeit des 7. Jahrhunderts und besteht aus Gold und kostbaren Steinen, mit welchen sie besetzt ist. Im Umfange sind die Figuren der zwölf Apostel, in eben so viele Nischen vertheilt, und in der Mitte ist die des Erlösers, umgeben von zwei Engeln. Auf dem innern Rande der Krone liest man die Inschrift: „*Agilulphus gratia Dei vir gloriosus, rex totius Italiae offeret Sancto Johanni Baptistae in ecclesia Modicia.*“

Agincourt, J. B. L. G. Seroux d', 1730 in Frankreich geboren, ist unter den fleissigsten Geschichtschreibern der schönen Künste zu nennen, der namentlich das Verdienst hat, zuerst ein umfassendes Werk über die Geschichte der mittelalterlichen Kunst publicirt zu haben. Durch seine vielen Reisen und seinen fast lebenslänglichen Aufenthalt in Italien begünstigt, lernte er die bedeutendsten Monumente der Kunst nicht allein selbst kennen, sondern er sammelte auch getreue Abbildungen derselben durch grosse Aufopferungen an Zeit und Geld. Er starb, in einem Alter von 84 Jahren, 1814 zu Rom, wo er sein Grabmal in der Kirche *S. Luigi de' Francesi* (in der Kapelle *del Crocifisso*) hat. Seine höchst reichhaltige Sammlung erschien in einem Prachtwerke unter dem Titel: „*Histoire de l'Art par les Monumens, depuis sa décadence au IV^e Siècle jusqu' à son renouvellement au XVI^e. Ouvrage enrichi de 328 planches.*“ Die erste Ausgabe fällt in die Jahre 1819 — 20; eine zweite erschien 1823 in Strassburg. Dazu kommen zwei italienische Ausgaben des Agincourt, die in den J. 1830 — 38 erschienen. Sehr wenige der von ihm gegebenen Abbildungen waren bis dahin publicirt worden, und der grösste Theil ist es auch bis heute nirgend anderswo. Viele jener Denkmäler sind, weil sie seltdem der Zerstörung anheimfielen, nur noch in diesen Zeichnungen erhalten. Von Agincourts Werke, das in früheren Ausgaben 190 Thlr. kostete, ist neuerdings auch eine deutsche, noch nicht den fünften Theil jenes Preises kostende Ausgabe zu Berlin erschienen, unter dem Haupttitel: *Sammlung von Denkmälern der Architectur, Sculptur und Malerei vom 4. bis zum 16. Jahrh. Gesammelt und zusammengestellt von S. d' Agincourt, nebst erläuternden Texten; revidirt von A. Ferd. von Quast.* Der Agincourt'sche Text ist hier abgekürzt und zum Theil berichtigt; das ganze Prachtwerk aber zerfällt in drei Abtheilungen, die für jede der drei Künste ein selbstständiges Ganze abgeben, und wobei auf die Architec-

tur 73, auf die Sculptur 51 und auf die Malerei 204 Kupfer in Folio kommen. Zu beklagen ist aber, dass hier sehr viele Abbildungen von einer Ausführung sind, die nur eine höchst dürftige Vorstellung von dem Dargestellten gewährt.

Aginnum, das heutige Agen, einst die Stadt der Nitlobrigen in Aquitanien (Gallien), wovon noch zahlreiche Ueberbleibsel zeugen.

Agitator. Mit diesem Ausdruck bezeichneten die Römer den Treiber eines Lastthiers, den Lenker eines gewöhnlichen oder eines Kriegswagens, besonders aber auch den Wettrenner im Circus. — Bekanntlich hat das Wort, das ins Englische überging, bei den Britten revolutionäre Bedeutung erhalten; denn seit Cromwell, unter welchem die unruhigen Soldaten Agitatoren genannt wurden, ist es eine Bezeichnung für jeden politischen Treiber oder Massenbeweger geworden. In neuester Zeit steht das Haupt der Repealer, O'Connell, als Agitator im tüchtigsten Sinne des Wortes für Irland da.

Aglaja (gr. M.), d. i. die Glänzende, war die Tochter des Zeus und der Okeanidin Eurynome. Man nennt sie die Mutter der drei Charitinnen (Grazien) und die Gemahlin Vulkans. Gewöhnlich gilt sie für eine der Grazien selbst. Eine andere Aglaja, des Thesplos Tochter und also eine der 50 Thespladen, war des Herkules Geliebte, dem sie den Antiades gebar. Als Gemahlin des Königs Charopos gebar sie den bildschönen Nireus, der von der Insel Syma mit drei Schiffen gen Troja zog.

Aglaonike (gr. M.), auch Aganike genannt, war die Tochter des thessalischen Königs Hegemon oder Hegetor. Sie galt für eine grosse Astronomin, da sie Mondfinsternisse voraussagte; weil sie indess nicht beim Weissagen blieb, sondern den Leuten weiss machte, sie zaubere den Mond vom Himmel herab, entstand das spöttische Sprichwort: Der oder die zerrt den Mond herunter!

Aglaopheme (gr. M.), Tochter der Terpsichore und eine der fünf Sirenen. Man theilt die Sirenen in zwei Gruppen, wobei Aglaopheme mit Thelxiepie zusammen erscheint, während Parthenope mit Ligia und Leukosia die zweite Gruppe bilden. Die Sirenen denkt man sich in Gärten, auf Felsen am Meer oder auf blumigem Anger sitzend und mit Vogelfüssen versehen. Es ist bekannt, dass die Sirenen sich einst mit den Musen in eine Sangwette einliessen und zur Strafe für ihre Vermessenheit sich von letztern auf Kreta die Federn aus den Flügeln ausrupfen lassen mussten, daher die Musen zum Zeichen des Siegs über die Sirenen oft Federn auf dem Kopfe tragen. Die auf der Stelle dieses Sängereinnenstreits erbaute Stadt ward demzufolge *Aptera*, d. h. die Flügellose, genannt. Ausser den Vogelfüssen charakterisirt sich die Sirene durch zwei Flöten in den Händen. Die Sirenen hat man zuweilen mit den Nereiden (den Töchtern des Nereus) verwechselt und mit Fischschwänzen dargestellt. Die schönen, mit ihren Tönen bezaubernden Mädchen sollten bewirken, dass die angebannt lauschenden Seefahrer an den Klippen hängen blieben, so dass die weissen Felsen von dem gebleichten Gebein der Bezauberten zeugten. Die spätere Sage bildete sie zu Ungeheuern aus. Vergl. hierüber den Art. Sirenen.

Aglaophon, Maler von Thasos, blühte um die 91. Olympiade. Er lieferte zwei in Athen ausgestellte Bilder, welche auf Alkibiades' Sieg in den Kampfspielen Bezug hatten. Auf dem einen Gemälde sass Nemea, den Alkibiades auf ihrem Schoosse habend; auf dem andern wurde Alkibiades durch die Olympias und Phthias bekränzt. — Dieser Aglaophon war entweder ein Sohn von Polygnot oder von dessen Bruder Aristophon, und führte nach griechischer Sitte den Namen des Grossvaters, da Polygnots Vater und erster Unterweiser in der Malerei ebenfalls Aglaophon hiess.

Aglaos hiess nach der griechischen Sage jener arme Bürger, der nahe bei Alkmaons Grabmal zu Psophis in Arkadien wohnte und so fromm und glücklich lebte, dass Krösus, als er das Orakel zu Delphi nach dem Glücklichsten aller Sterblichen fragte, höchlich verwundert war, statt seines eignen Namens den des armen Aglaos zu hören. Nach Andern lebte Aglaos schon zur Zeit des lydischen Königs Gyges, der auf die ähnliche Anfrage zu Delphi, wer glücklicher als der König sei, den Namen dieses genügsamen Armen zur Antwort erhielt.

Aglauros (gr. M.) war die Tochter des Kekrops und der Agraulos, und die Schwester der Herse und der Pandrosos. Merkur liebte die Herse und wollte Aglauros (die häufig auch nach ihrer Mutter Agraulos heisst) zur Fürsprecherin haben. Diese aber ward auf Anstiften der Pallas (s. den Art. „Agraulos“) neidisch, dass jene einen so vornehmen Gott bekommen sollte, und suchte die Liebschaft zu vereiteln. Da verwandelte sie Merkur in einen gelben Stein. Aglauros war übrigens die Geliebte des Ares (Mars) und ward von ihm Mutter der Alkippe (einer Bewässerungsnymphe). Bekannt ist, dass Kekrops und seine Töchter den Athenern sehr heilig waren. Das Grab des Kekrops war im Pollastempel und mit diesem stand das Heiligthum der Aglauros,

Sowie mit dem Cult der Pallas die mystische Festfeier der Aglauros in Verbindung. Die Schwester der Letztern, Pandrosos, war im Poliastempel selbst Opfergenossin der Pallas. Die Namen dieser beiden Schwestern werden sogar als Beinamen der Pallas Athene genannt, und mit Herse zusammen heissen die Schwestern „Flurjungfrauen“ (*Parthenoi Aglaurides*). Herse und Pandrosos (die nach Einigen nur Eine Person sind) wurden der Sage nach von Hermes (Merkur) zugleich geliebt, indem er mit ihnen die Geschlechtsheroen der erblichen Opferherolde von Athen erzeugt haben soll. Was die Aglauros betrifft, die im heiligsten Ruche unter den Kekropstöchtern stand, so hatte sie eine Grotte neben der Pansgrotte im Akropolisfelsen, die man noch heute, wenn man vor letzterer steht, links bemerkt. Der davor einst abgegrenzte heilige Bezirk der Aglauros ward sammt den abschüssigen Felsstücken bei Land unter der Pansgrotte *Makrae* (Langfelsen) genannt. „Hier,“ sagt Euripides im *Ion*, „schweben die drei Töchter der Agraulos im Tanze auf grasiger Bühne bei den geklüfteten Felsen vor den Heiligthümern der Pallas, wenn in der Nachbargrotte Pan die Syrinx bläst.“ Vor den Heiligthümern der Pallas heisst hier aber so viel als „vor der Burg (Akropolis)“, denn in ihrem Nordabhänge nahe dem nordwestlichen Eck und dem Aufwege liegen die *Makrae*, und die Grotte der Aglauros ist durch eine innere Felsentreppe mit dem über ihr stehenden Tempel der Pallas Pollas verbunden. In dem Grottenbezirke der Aglauros fand nun deren Hauptfest statt. Dies waren die Plynteria oder Waschungen im Frühling, wo hier die Kleider der Pallas unter mystischen Ceremonien gewaschen wurden, während das alte Bild der Göttin verhüllt, der Zugang zur Akropolis durch ein Seil gesperrt und der Tag selbst ein düstrer war, ein *dies nefastus*, an dem kein Geschäft sollte vorgenommen werden. — Ein attisches Relief (im *Museum Worsleyanum* auf der neunten Tafel abgebildet), das einen edlen Styl und ächtgriechische Gewandmotive zeigt, übrigens erst nach dem peloponnesischen Kriege entstanden ist, bezieht sich in seiner Darstellung auf den Localcultus der Aglauros. Pan in kleiner Figur liegt oben im Eck auf einem Felsgurt; er hat in der Linken die Syrinx und hebt mit der Rechten ein Trinkhorn. Er ist abgewendet von der Scene unter ihm, wo fünf Anbetende mit einem lamniführenden Knaben von links nach rechts schreiten; vor ihnen stehen, ihnen zugewendet, vier bedeutend grössere Gestalten: eine männliche im kurzen Chiton und Chlamys, dann drei weibliche in Doppelgewandung. Von den Anbetenden sind die drei vordern männlich, in Himatien, welche die rechte Seite der Brust bloss lassen, die zwei folgenden aber weiblich, beide den Kopf und den rechten am Leib liegenden Ellbogen vom Himation umhüllt. Sie folgen einander dicht, mit der gleichmässigen Haltung eines Opferzugs. Die grosse Mannesgestalt mit dichtlockigem Haupthaar (die nach Einigen den Kekrops, nach Andern eher einen blühenden Epheben, am wahrscheinlichsten aber einen Hermes vorstellt) tritt in kurzem, von nicht längerer Chlamys überhangenem Chiton zu den Anbetenden heran von einem vierseitigen Felsblock, der den unteren Theil der nächst stehenden grossen Jungfrau (Aglauros) deckt, die also hinter dem Blocke steht, jedoch zum grössern Theil sichtbar über ihm hervorragt. Sie steht *en face*, ruhig, aufrecht, über Kopf und Schultern umhüllt vom Uebergewande. Ihr schliessen sich, mehr im Herantreten mit Seitenwendung vorgestellt, die beiden andern grossen Jungfrauen (Herse und Pandrosos) an, in faltigen Diploidien, aber ohne Kopfumschleierung. Offenbar sind diese drei Jungfrauen und ihr Vortreter die Gegenstände der im Relief vorgestellten Verehrung. Ihre bedeutend höhere Grösse bezeichnet sie als göttliche Wesen, und die Opferprocession ist ganz auf sie gerichtet. Zu der Sage — wonach das Ende der Aglauros Versteinerung war — passt auch die Art, wie im Relief die vorderste der Jungfrauen vorgestellt ist, denn der Felsblock, hinter und über dem ihre Gestalt sichtbar wird, und ihre gerade, unbewegte, geschlossene Stellung selbst, während die beiden Andern bewegter und minder verhüllt sind, dienen wahrscheinlich zur Andeutung ihrer Steinmetamorphose. Die Umschleierung, die sie auszeichnet, entspricht der mystischen Natur ihres Cultus. Ihr Himation umgiebt den Leib, umhüllt das Haupt, liegt um den Hals geschlagen und ist von da über die linke Schulter nach dem Rücken geworfen. Ihr linker Arm liegt gerade herabgelassen auf dem Gewand, der rechte befindet sich, vor den Leib herabgelegt, unter ihm, die Hand greift heraus und fasst es, wodurch zarte Querfalten über dem Schoosse sich bilden. Die ganze Haltung verleiht ihr etwas Geheimnissvolleres als den Schwestern, die übrigens auch eine Erscheinung und Gewandung haben, wie sie bei Heroinnen und bei nymphenartigen Wesen erwartet wird. Ganz der Legende entsprechend steht hier am Felsenstein die verschleierte Jungfrau Aglauros zwischen dem im Mythos und im Cult des Poliastempels mit den Kekropstöchtern verbundenen Hermes und ihren Schwestern, und eben so schicklich steht Hermes selbst, auch nach seiner Eigenschaft als Opferherold, unmittelbar vor den Anbetenden.

Aglibelus war der Name Apolls, unter welchem er zu Palmyra verehrt ward. Man hatte ihn als Jüngling mit hochaufgeschürztem Gewande und fliegender Mantel dargestellt, in welcher Gestalt er die Sommersonne vorstellte, wie denn die Zusammensetzung seines Namens aus Agletes und Belus darauf hindeutet. Ein von Palmyra nach Rom gebrachtes Relief zeigt den Belus oder den Sonnengott im Sommer- und Winter-Solstitium, und besagt mit seiner Inschrift, dass es „dem Aglibelus und Melachbelus, einheimischen Göttern“ votirt sei.

Aglio, **Agostino**, durchwanderte auf Lord Kingsborough's Kosten ganz Europa, um alle in die Bibliotheken unsers Welttheils gekommenen „mexicanischen Buchstabenbilder“ zu zeichnen. Er brachte davon eine solche Mappe zusammen, dass daraus ein (zum grössten Theil colorirtes) Kupferwerk von 1050 Tafeln des grössten Formats unter dem Titel *Mexican antiquities* in sieben Bänden hervorging. Es kostete colorirt 160 Guineen. Aglio ist Maler und selbst glücklicher Steinzeichner, wie er denn eine Reihe von Schweizeransichten nach Bourgois lithographirte, welche, wie seine Prospectenblätter von der Abtel Bolton und sein Bild Georgs IV., viel geschätzt werden. Von seinen Gemälden erwähnen wir nur das Eine, das 1840 die Ausstellung zu Manchester schmückte. Es stellt die romantische Geschichtsscene dar, wie Blondel als wandernder Minstrel nach Schloss Greiffenstein kommt, wo Richard Löwenherz, nach seiner Heimkehr von Palästina durch den Herzog von Oesterreich aufgefangen, in einem Zimmer des Thurmes schmachtete.

Aglionby, **William**, publicirte 1685 zu London das Werk: *Painting illustrated in three dialogues, cont. some choice observations upon the Art*, worin er zugleich die Leben der ausgezeichnetsten Maler von Cimabue bis auf Rafael's und Michelangelo's Zeit nach Vasari mittheilte. Eine zweite Ausgabe erschien 1719.

Agnaptos, ein Architect aus Elis, heisst der Erbauer einer nach ihm „die agnaptische Stoa“ genannten Halle in der Altis zu Olympia. Ueberbleibsel von diesem altgriechischen Bauwerk sind nicht vorhanden.

Agnar (nord. M.) war der ältere Bruder des Geirrod und ward von diesem nach dem Tode des Vaters (des Königs Hrödung) der Thronfolge beraubt. Da fand Agnar bei Odin Erbarmen, der nun in Menschengestalt die Erde besuchte und zu Geirrod ging, vor dem er sich Grimmer nannte. Als aber der Gott dem König die Anmassung der Krone vorrückte, ward er von diesem für einen Lügner erklärt, verhaftet und zwischen zwei Feuern aufgehängt. Agnar tröstete den ihm unbekannten Mann, der die Qualen so standhaft erduldet; doch nach acht Tagen gestand ihm der aufgehängte Fremdling, dass er kein Mensch, sondern Odin sei. Da eilte der König herbei, um den Gott loszumachen, stürzte aber und fiel in sein eignes Schwert. Hierauf ward Agnar, der den Gott so mitleidig getröstet, zur Belohnung auf den erledigten Thron gesetzt.

Agnellus, Erzbischof der ravennatischen Kirche von 553 — 66, zog die Kirchen und Güter der Arianer ein und erwarb sich in der Kunstgeschichte einen Namen, indem er die Tempel Ravenna's theilweise neu schmückte. Ihm verdankte die Basilika *S. Martino in coelo aureo* ihre schönen Mosaiken; auch die Mosaiken der beiden Monasterien zu Seiten der Taufkapelle der Basilika Petriana zu Ehren der Apostel Matthäus und Jacobus liess er anfertigen. Uebrigens rühren die grossen Ambonen der *Ecclesia Urstana* von ihm her.

Agnes, die Heilige, lebte zu Zeiten des Kaisers Domitian und war eine Jungfrau von wunderbarer Schönheit, so dass sich ein römischer Prätor versucht fühlte, die junge Christin zu missbrauchen. Ihre standhafte Welgerung hatte zur Folge, dass sie bei der ausgebrochenen Christenverfolgung in ein Freudenhaus gebracht wurde, auf welche Weise sich der verschmähte Prätor am besten zu rächen glaubte. Als aber der Erste, ein gewisser Symphronius, sie zu berühren kam, that die Jungfrau das Wunder, dass er vom Glanz ihres Antlitzes erblindete. Sie verrichtete aber das zweite Wunder, indem sie den hart Gestraften hernach wieder sehend machte. Bald wurde sie indess auf den Scheiterhaufen geschleppt, und da die Flammen sie nicht versehrten, musste ihr ein Krieger den Kopf abhauen. Ihr Martyrium fällt ins Jahr 300. Sie ist verschieden dargestellt worden. Man bildete sie z. B. mit sie umhüllendem Haar und dem Lamm als Symbol ihrer Reinheit zur Seite, denn die Legende erzählt, dass, als man sie nackt in das Hurenhaus brachte, die Engel mit ihrem Haar sie umhüllten. Das Lamm hat sie neben sich oder trägt es auch, weil den an ihrem Grabe wachenden Aeltern die Tochter im goldnen Gewand und ein schneeweisses Lamm tragend erschien. Gewöhnlich wird sie auf dem Holzstoss zwischen sanft sie umspielenden Flammen liegend gebildet, wobei ihre Zeichen die Haarhülle, das Lamm, Schwert, Dolch oder Pfeil sind. Domenichino (Dominik Zampieri) stellte die Heilige im Moment der Enthauptung dar, und Tintoretto vergegenwärtigte in einem kostbaren

en Mauern Roms liegt an der *Via Nomentana*, eine Miglie vor Porta pia. Sie ward, wie die Sage geht, durch Constantin über den Katakomben an der Stelle erbaut, wo der Leib der heil. Agnes gefunden worden. Durch Liberius und Innocenz I. ward sie restaurirt, durch Honorius I. im 7. Jahrh. aber mit Mosaiken geschmückt. Sie ist die in ihrer alten Form am besten erhaltenen Kirchen Roms. Man steigt zu ihr auf 48 Stufen hinab. Noch sind hier alte Grabschriften aus den Katakomben übrig, wie man selbst heidnische Sarkophagdeckel mit der Darstellung von Amor und Psyche findet. Das Schiff weist sechzehn antike, korinthische Säulen auf, wovon zwei aus phrygischem Marmor vorzüglich feine Cannelirungen zeigen. Das Empor hat eben viele kleinere Säulen. Die Statue der heil. Agnes in der Confession von Nicola Cordieri ist aus einem antiken Torso geschaffen worden; Haupt, Hände und Füße sind von Bronze neu angesetzt. Im Chor befindet sich ein sehr alter Bischofsthron und neben dem Hauptaltar ein antiker Kandelaber. In einer andern Confession steht ein antiker Altar. St. Agnese besitzt übrigens von Buonarroti einen marmornen Christuskopf.

Agnese, S., in *piazza Navona* zu Rom. Diese Kirche ward unter Papst Innocenz XI. von Rainaldi an der Stelle einer kleinern erbaut. Die Fassade ist von Borromini. Im Souterrain findet man Basreliefs von Algardi, welche Scenen aus dem Leben der heil. Agnes darstellen.

Agnosenkirche zu Ravenna. — Sie ward zu den Zeiten des Bischofs Exuperantius (430—32) wahrscheinlich in dessen Auftrage von Gemellus, einem Subdiacon der ravennatischen Kirche, erbaut und mit Kostbarkeiten beschenkt. Das Grab des Exuperantius wird heute noch in St. Agnese gezeigt; die Kirche selbst existirt übrigens nicht mehr in ihrer ersten Gestalt.

Agni (indische M.) ist der Name des Feuergottes, des Beherrschers des Südens. In dem Feuer, das die Braminen in ihrer Wohnung zur Speisenbereitung für alle Götter anzünden, muss dem Agni täglich das erste Opfer zukommen, weil er sonst stumm wird und das Feuer auslöscht, worauf kein Brahman es von Neuem entzünden möchte. Die Bilder zeigen ihn auf einem Widder reitend; er erscheint mit vier Armen, zwei davon halten Dolche, sein Kopf aber ist von Flammen umspielt.

Agniloga, der Sitz des indischen Feuergotts, der Himmel des Agni. Das sanskritische Agniloga entspricht ganz dem lateinischen *ignis locus* (Feuerort), wobei die wunderbare Wortähnlichkeit in die Augen springt.

Aгно (gr. M.), eine Nymphe, die im Tempel des Zeus Lykäos mit Krug und Schale abgebildet zu sehen war, wie sie mit dem jungen Zeus die Wasserreinigung vornimmt.

Agnolo, Name dreier italischer Architekten. 1) *Baccio d'Agnolo* aus Florenz, von 1460—1543 lebend, erbaute den Chor unter der Kuppel des Florentiner Doms. 2) *Gabriele d'Agnolo*, um 1496, erbaute für Ferdinand Orsini den Palazzo Gravina zu Neapel. — Den dritten Baumeister Agnolo s. unter „Agostino und Agnolo.“

Agnolo Florentino, um 1470 blühend, lieferte die Bildschnitzerarbeiten im Chor der Agostinokirche zu Perugia, und zwar nach Zeichnungen von P. Perugino.

Agnoskränze. — Unter dem Namen Agnos kannten die alten Griechen ein weichenartiges Gewächs, das Keuschlamme, das für ein Mittel gegen zu heftigen Geschlechtstrieb wie gegen Vergiftung galt. Es hiess auch Lygos und ist noch den heutigen Griechen unter den Bezeichnungen Agneia und Lygeia bekannt. Einst war es namentlich in Attika Sitte, dass Braut und Bräutigam Kränze von den Blumen

geweiht und unter das Volk geschenkt. — Dass man sonst für gewöhnlich unter *Agnus Dei* den mit diesen Worten beginnenden Theil der musikalischen Messe versteht, der seit Papst Sergius I. Verordnung vom J. 688 bei Austheilung der Hostie gesungen werden muss, bedarf kaum der Erinnerung.

Agochinutiskein heisst bei den Indianern Amerika's das Seelenfest, das in unbestimmten Zwischenräumen von 10—12 Jahren oder dann wiederkehrt, falls der ganze Stamm seine bisherigen Wohnplätze vertauschen will. Bei ihrem Allerseelenfeste nehmen die Indianer die Leichen aller seit der letzten Festfeier Begrabnen wieder aus der Erde; sie reinigen und waschen dieselben, machen das Fleisch los und nehmen, nachdem sie dasselbe verbrannt, es als heilige Asche mit sich. Die Skelette aber werden von den Angehörigen der Todten mit den besten Gewändern bekleidet, die man besitzt, und mit der höchsten Feierlichkeit trägt jede Indianerfamilie ihre Gerippe nach dem oft mehrere Tagemärsche entfernten Bestattungsplatze des ganzen Stammes: Hier nimmt ein gemeinsames Grab die sämmtlichen Todtenreste auf, und man legt alles Beste, was man eben besitzt (oft so viel, dass es mit der rührendsten Rücksichtslosigkeit gegen das weitere Leben geschieht) in die grosse Gruft hinein.

Agonales Salii hiessen in Rom die Priester des Mars. König Numa war es, der die Marspriester einführte und ihnen die heiligen Schilde in Verwahrung gab. Als Tullus Hostilius die Zahl dieser Priester auf 24 setzte, bekamen sie die Benennung *Agonales* (auch *Agonenses*), während die frühern Zwölfer *Palatini* hiessen.

Agonalia, römische Feste, die man jährlich zu Ehren des Janus hielt. Das Fest hiess auch *Agonia* oder *Agonium* und ward nach Anordnung des Numa Pompilius dreimal im Jahre (am 9. Januar, 20. Mai und 10. December) gefeiert. Der Name der Agonalien soll sich davon herschreiben, dass der, welcher das Opfer bringen wollte, dies nicht eher thun durfte, bis er den *Rex sacrificulus* gefragt hatte: *Agone?* An der Stelle, wo diese Opfer gebracht wurden, erbaute der Cäsar Alexander einen Circus, welchen er *Circus agonalis* nannte. Vergl. übrigens den Art. *Agonius*.

Agonarchen; s. Agonotheten.

Agonen (*Agones*) heissen die griechischen Kampfspiele, die zum Andenken an gewisse Begebenheiten zu gewissen Zeiten abgehalten wurden. Sie bestanden im Kämpfen, Laufen, Fechten, Ringen, und wurden durch Musik und andere Künste verherrlicht. Die berühmtesten sind die olympischen, nemeischen, isthmischen und pythischen. Die Römer ahmten später dieselben nach und führten actische, capitolinische Kampfspiele u. s. w. bei sich ein. Freilich arteten hier dieselben vorzüglich in den Gladiatorenkämpfen, Naumachien, Thierhetzen u. s. w. auf die schrecklichste Weise aus, so dass zuletzt aus dem ehrlichen Kampfe um den Vorzug nichts als eine Schlachterei wurde. — Die verschiedenen Arten der Agonen geben einer ganzen Classe von Gebäuden bei den Alten ihre Entstehung, nämlich denen, die zum Zuschauen irgend eines Kampfspiels bestimmt waren. Je nachdem nun die Kämpfe musische, gymnische oder andere waren, war die Einrichtung dieser Agone n g e b ä u d e natürlich eine andere, ebenso der Namen. So entstanden die Theater, Odeen, Stadien, Hippodromen (Circi), Amphitheater, Naumachien (s. diese Art.). Allen gemeinsam aber ist als erster und wesentlicher Theil ein offener Raum (die Arena), der eben und nach den Forderungen des Agon abgesteckt und eingetheilt ist, sodann terrassenförmige Flächen und Stufen, die sich darüber erheben, um möglichst Vielen das Zuschauen zu ermöglichen. Oefters wurden zu den letzteren, wie es besonders bei Stadien und Hippodromen der Fall war, auf eine natürliche Weise die umliegenden Höhen benutzt. — Die Gottheiten der alten Agonen-Oerter, Olympia, Pythia u. s. w., findet man oft auf Münzen und Vasen als Frauen dargestellt mit Palmen und Kränzen. So finden wir Olympia im Profil auf eischen Münzen, in ganzer Figur auf denselben als geflügelte Jungfrau, sitzend oder eilend, mit einem Stabe oder Kranze.

Agonenses, bei den Römern eine Benennung für die Priester des Mars, die diese entweder von den Kampfspielen und Wettkämpfen erhielten, die *agones* hiessen und dem Mars besonders heilig waren, oder von den Opferthieren, die sie schlachteten und welche nach Isidorus ebenfalls *agones* genannt wurden. Vergl. übrigens: „*Agonales Salii*.“

Agonius (röm. M.), Beiname des Janus, insofern dieser der Vollführung von Thaten vorstand. Zu Ehren des Jahrgottes wurden die festlichen Agonalien abgehalten, an welchen ein Schaf oder Bock geopfert wurde. Die Alten bezeichneten solches Opferthier nicht mit *pecus*, sondern nannten es eben *agonia*. Der Tag, an welchem der König das Opfervieh schlachtete, hiess *agonius* (*agonalis*) *dies*.

Agonodiken; s. Agonotheten.

Agonotheten hiessen die, welche bei den griechischen Kampfspielen die Siegs- und Preisrichter machten. Erst hiess derjenige ein Agonothet, der den Kampf ver-

anlasste und die Preise aussetzte; so war beispielsweise Achilles bei den Leichenspielen zu Patroklos' Ehren der Agonothet. Wurden die Spiele (Agones) nicht von Einem, sondern von der Gesammtheit des Volks veranstaltet, dann besass eben das Volk, in dessen Land die Festsplele gehalten wurden, die Agonothesie; so hatten diese z. B. die Korinther bei den istsmischen Spielen. Fand die Veranstaltung der Agonen aber durch mehrere vereinigte Volksstämme statt, so waren die Vertreter der einzelnen Stämme (wie die Amphiktyonen bei den pythischen Spielen) die Agonotheten. Ueberliess das Volk einem Einzigen die Ehre des Agonotheten, so geschah dies aus Anerkennung seiner Herrschaft im Lande; ebenso war es ein Zeichen, wenn vereinte Stämme dem Vertreter eines einzelnen die Ehre liessen, dass sie dem von diesem repräsentirten Stamme oder dem Repräsentanten selbst die Vorherrschaft im Völkervereine zuerkannten. So stellte sich z. B. König Pheidon von Argos, der in der 8. Olympiade mit den Pisaten den Vorsitz in den olympischen Spielen nahm, als Vertreter des ganzen Peloponnes hin, wobei die Pisaten die besondern Vertreter von Elis waren. So erkannte man auch dem König Philipp von Macedonien unter den Staatenrepräsentanten des Amphiktyonenbundes den Vorrang zu, indem ihm der Vorsitz bei den pythischen Spielen ward. Zur Blüthenzeit Griechenlands hatten die Agonothesie in Olympia die Eleer, bei den pythischen Spielen die Amphiktyonen, bei den nemesischen die Korinther, Argeier und Kleonäer, bei den istsmischen die Korinther. — Die Function der Agonotheten bestand nicht allein in der Preisvertheilung; sie hatten auch die Aufsicht darüber, dass die einzelnen Kampfarten nach der herkömmlich bestimmten Regel in Ausführung kamen, und handhabten die Justiz gegen alle dagegen Handelnden. Das Attribut ihrer Richtergewalt war ein Stab, den sie trugen und wovon sie Rhabduchoi oder Rhabdonomoi hiessen. Die Agonotheten hiessen auch Aesymneten, Agonarchen, Agonodiken, Athlotheten und Brabeyten.

Agora (ἀγορά) bedeutete ursprünglich eine Versammlung, sowohl des Volks überhaupt, als der bevorzugten Stände und der Obrigkeiten insbesondere. Homer versteht eine Volksversammlung darunter, wie denn die ältesten Griechen zur Zeit ihrer Könige die Agora (eine wahrhaft allgemeine Ständeverammlung) als die Grundbedingung des Staats ansahen. Sie mussten erst mitgerathen haben, bevor sie mitthaten. Nicht blos der Oberkönig, auch irgend ein anderer angesehener Mann, ja Jeder konnte die Gesammtmasse des Volks zusammenberufen, der diesem etwas mitzutheilen hatte. Auch trat das Volk bei ausserordentlichen Gelegenheiten ganz von selbst zusammen, um Versammlung und Rath zu halten. Gewöhnlich sammelte es sich auf den Ruf der Herolde. Der Versammlungsort war beim Königspalaste, ward aber auch auf das Land verlegt, bei den Phäaken z. B. in die Nähe des Hafens. Bei Letztern waren auf den Versammlungsorten behauene Steine zum Sitzen, auf welchen wenigstens der König und die Häuptlinge oder Unterkönige (Geronten genannt) sich niederliessen. Bei Gericht sassen die Geronten gleichfalls auf behauenen Steinen im heiligen Kreise, welchen das Volk umschloss. Die Leiter der Agora sassen wohl immer, und das übrige Volk setzte sich, so viel nur sitzen konnte. Wer sich vom Sitze, um den Sprecher zu machen, erhob, hielt ein ihm vom Herold gereichtes Scepter in Händen. Wer hier öffentlich schwor, that es bei diesem Scepter. Ein eigentliches Abstimmen fand in der Agora nicht statt. Nachmals verstand man unter Agora geradezu den Versammlungsort, der, weil er zum öffentlichen Platze für jeden Verkehr wurde, endlich die Bedeutung von Marktplatz empfing. Der Agora genannte Marktplatz war in den meisten Städten der Griechen durch Agalmata (Götterbilder), Tempel und Altäre geschmückt. Auf der Agora zu Theben besass Artemis (Diana) ihren Thron in rundlicher Form; Pausanias setzt dort selbst einen Tempel dieser Göttin hin, wonach denn daselbst auch die Statuen der Niobiden, des Apollon Boedromios und des nach der Agora benannten Hermes Agoraios standen. Der Marktplatz von Sparta war gleichfalls mit öffentlichen Gebäuden geschmückt, denn hier stand das Buleuterion der Geronten, die Versammlungshäuser der Ephoren und der Nomophylaken. Das prachtvollste Gebäude war hier indess die von weissem Marmor erbaute Stoa, welche die Sparter aus der den Persern abgenommenen Beute herstellten. Daselbst waren die Tempel der Gaea, des Zeus Agoraios und der Pallas Agoraea, der Hera, des Apollo und Poseidon Asphalios. Hier standen eine Unzahl Agalmata, worunter die Bildsäulen der Spartaner die grössten waren. Auf dem Theile des Markts, wo die Statuen des Apollo, der Diana und Leto standen, kamen an den Gymnopädien die Chöre der Ephoren zur Aufführung, und der Ort hiess demzufolge der Choros. Glänzend waren auch die Marktplätze von Argos und Sikyon, am glänzendsten aber die Agora der Athener. (Vergl. den Art. Athen.) Uebrig geblieben ist von der ganzen grossartigen Forum-Anlage Athens nur ein in reindorischen Style ausgeführter viersäuliger Porticus, den man gewöhnlich unter dem Namen des Augusttempels anführt. Von den Agoren von

Trözene, Elathia, Tespis, Ellis, Megalopolis, Messine und Tegea sind nicht einmal Reste übrig; dagegen sind noch einige Ueberbleibsel von den grossen Agoren zu Korinth und Sparta (Lakedämon) vorhanden.

Agoraea, Beiname der Artemis (z. B. im Haine Altis zu Olympia) und der Pallas, indem sie als Schutzgöttinnen der Volksversammlungen Tempel und Altäre auf öffentlichem Platze (Agora) besaßen.

Agoraeos, vornehmlich ein Beiname des Hermes (Merkur), weil dessen Bildsäulen häufig auf der Agora (dem Forum der Städte) standen, wo solche ihm als Handelsgötter geweiht waren. So sah man dem Hermes Agoraeos heilige Bilder zu Athen, Sparta, Theben und Sikyon. Auch Zeus erscheint mit diesem Beinamen, wie er denn als Zeus Agoraeos in der Altis zu Olympia geheiligt war, weil auch er als Protector der Agoren galt und auf diesen gleich der Artemis und Pallas seine Heiligthümer besass.

Agorakritos, Bildhauer von der Insel Paros, war des Phidias liebster Jünger und Schüler; ja man sagt, dass sich dieser Meister in seine Schönheit verliebt habe. Agorakritos ward der Schöpfer einer Aphrodite, die er als Weihgeschenk nach Rhamnus sandte und darum auch die Venus Rhamnusia oder die rhamnusische Göttin genannt wird. Visconti theilt im *Museo Pio-Clementino (tomo II. tavola XIII.)* die Abbildung einer derartigen Venus im Stich mit, wovon noch eine antike Darstellung existirt. Das Originalbild, wovon man Fragmente unter den Ruinen des rhamnusischen Tempels zu sehen glaubt, ward einst trotz des Täfelchens mit dem Monogramm: *Ἀγοράκριτος Πάριος ἐποίησεν* von den Rhamnusiern für ein Werk des Phidias angenommen, da sie glaubten, Phidias habe so viel daran geholfen, dass es nicht wohl das Werk seines Schülers zu nennen sei. Dagegen existirt eine Sage, dass jene Aphrodite aus einem Wettstreite zwischen Agorakritos und dem Alkamenes, ebenfalls einem Eleven des Phidias, hervorgegangen sei. Sie stritten, wer von ihnen die schönste Venus machen könne, und da die Athener dem Werk des Alkamenes, weil dieser ihr Mitbürger war, den Preis zuerkannten, soll der erbitterte Agorakritos seine Venus in eine Nemesis umgebildet und in den Tempel dieser Göttin nach Rhamnus (einem kleinen Orte im attischen Gebiete) geschenkt haben. Das Bild war kolossal (10 Ellen hoch) und von dem römischen Kunstkenner M. Varro sehr hoch geschätzt. Ueber die Möglichkeit der Umbildung ist häufig gestritten worden. Indess hat man keinen triftigen Grund, sie zu bezweifeln. Damals bildete man nämlich die Venus noch mit Bekleidung, wobei gewöhnlich nur eine Brust in einige Entblössung kam. So konnte denn die Aphrodite des Agorakritos nicht so sehr vom Charakter jener Göttin entfernt stehen, die den Sterblichen ihr Loos mit Gerechtigkeit zumass. Wahrscheinlich wurden die Symbole (die mit Hirschen und Victorien geschmückte Krone, der Apfelzweig und die Schale in der Rechten) erst nach Vollendung des Marmors von Erz angefügt. — Agorakritos war auch Bildgiesser; nach Pausanias führte er für das Heiligthum der Pallas Itonia zu Koronea die Statue dieser Göttin sammt der des Zeus in Erz aus.

Agostino dalle Prospettive, war ein Mailänder und Schüler des grossen Soardi. Er stand seinem Meister nicht nach, und Masini behauptet in seiner „*Bologna per-illustrata*“, dass dieser Maler in der perspectivischen Kunst es bis zum Höchsten gebracht habe, indem er die Thiere und selbst die Menschen durch seine blinden Treppen und dergleichen zu Bologna irreführte. Agostino arbeitete nämlich um 1525 in dieser Stadt.

Agostino di Firenze, um 1440 blühend, meisselte 1442 das Relief, das sich rechts an der Aussenseite der Kathedrale von Modena befindet. Es stellt die Geschichte des heil. Geminianus vor.

Agostinokirchen. — 1) S. Agostino zu Modena. Diese Kirche weist eine Pietà von Beggarelli auf und besitzt das Grabmal des Muratori, berühmten Literators und Conservators der Esthensischen Bibliothek. 2) S. Agostino zu Perugia besitzt die Geburt und Taufe von P. Perugino, desgleichen den Gott Vater, St. Johannes und den heil. Hieronymus von demselben. Acht kleine Tafeln von Perugino finden sich in der Sakristei, so wie man ihm auch die vier Tafeln in der *Capella de' Parati* (die Predigt St. Johannis, Anbetung der Hirten, Beschneidung und Abendmahl) zuschreibt. In der Todtenkammer ist die Ausgiessung des heil. Geistes von Taddeo Bartoli. Im Chor der Kirche sind Bildschnitzwerke vom Florentiner Agnolo. 3) S. Agostino zu Rom. Es ward diese Kirche 1483 nach den Zeichnungen des Baccio Pintelli erbaut. Ihr Gründer war der Kardinal Guillaume d'Estouteville. Sie ist merkwürdig wegen der Regelmässigkeit ihres Plans, welcher eins der ersten Beispiele vom Gebrauch regelmässiger Ordnungen zeigt, obschon in einer furchtsamen und kleinlichen Weise. Besonders aber ist ihre Kuppel merkwürdig, weil sie die erste ist, welche in Wahrheit vollständig genannt werden kann. Als Ausführer des Baues nach den pintelli-

lischen Rissen nennt man Giacomo da Pietra Santa und Sebastiano Fiorentino. Der Hauptaltar ist das Werk Bernini's. Die Augustinkapelle hat Gemälde von Guercino. Eine andere Kapelle zeigt Gemälde von M. A. da Caravaggio, daneben eine Marmorgruppe von A. Sansovino, St. Anna mit der Madonna vorstellend. Ueber dem dritten Pilaster ist der Prophet Jesaias von Rafael in Fresco gemalt. 4) S. Agostino zu Siena. Diese Kirche besitzt die Geburt Christi von Sodoma, den Christus am Kreuz von Perugino und im Chor den Kindermord von Matteo da Siena.

Agostino und Agnolo (Agnolo) von Siena blühten nach 1300 und wirkten noch 1344 als Bildhauer und Architekten. Von ihnen ist das Grabmal des ghibellinischen und excommunicirten kriegerischen Bischofs Guido Tarlati von Pietramala im Dom zu Arezzo um 1330 nach Giotto's Zeichnungen geliefert worden. Das Denkmal zeigt die liegende Statue des Bischofs und ist mit sechzehn Reliefs aus seinem Leben geschmückt. Auch an dem jüngsten Gericht aussen an der Façade des Domes von Orvieto haben Beide neben Giov. Pisano und Arnolfo mitgearbeitet. Sie sind übrigens die Erbauer der *Porta Romana* zu Siena (1327), ferner des Glockenthurms der Kathedrale, der S. Francescokirche, der Sala del gran Consiglio und des hohen Thurms des *Palazzo pubblico* daselbst. Letztern bauten sie in gleichem Jahre mit dem römischen Thore.

Agostino Veneziano (Agostino de Musis, Augustin da Venezia), der Kupferstecher aus Marc Antonio's Schule, lebte zu Anfang des 16. Jahrhunderts. Marcantonio bediente sich seiner Schüler, dieses Agostino und des Marco Ravignano (M. Dente di Ravenna), beim Stechen der Werke Rafael's, weshalb Vasari in Marcantonio's Leben schrieb: es sei fast Alles, was Rafael gezeichnet oder gemalt, zwischen Agostino und Marco gestochen. Sie lieferten auch Stiche von Giulio Romano, welche sie gemeinsam arbeiteten; nachher trennten sie sich, und jeder unterschied seine Arbeiten durch Bezeichnung mit den Initialen seines Namens und Geburtsortes. Eine Gruppe aus Buonarroti's Carton vom Pisanerkrieg, der leider verloren ging, ist durch Agostino der Nachwelt erhalten worden. Sein Stich trägt die Benennung: die Kletterer (*Accampicatori, les grimpeurs*; im „*Peintre-graveur*“ Vol. 14, p. 318, Nr. 423), welche Gruppe auch Marcantonio, aber willkürlich verändernd stach. Augustin da Venezia war, wie sein Meister, gleich grosser Zeichner und Stecher. Von Augustins Stichen sind noch anzuführen: eine Folge von 18 Blättern Arabesken nach Rafael oder Johann von Udine, zwei Blätter verzierter Pflanzen nach Antiken in St. Silvester zu Rom, die mit Akanthusblättern verzierte Vase nach der Antike in Sant' Agnese zu Rom, der Fries mit Cupido und der Sirene nach Rafael oder Joh. v. Udine, die Arabeske mit dem Stier und die reichere mit den Satyren nach Rafael, zehn Blätter prachtvoller antiker Vasen (1530 — 31); Iphigenia, Orestes und Pylades (nach der Antike und einer Zeichnung von B. Bandinelli); der todte Christus, von den Seinigen beweint, oder die Pietà nach Rafael (1516), die Keuschheit nach demselben, und das Capitalblatt von 1516: Elymas' Blendung nach Rafael's Zeichnung zum Hamptoncourter Carton. Man findet den Künstler „*Augustinus Venetus*“ gezeichnet.

Agoyoh, der Fetisch der africanischen Schwarzen. Sie bilden ihn aus schwarzem Thon, missgestaltet und affenähnlich. Das Götzenbild sitzt auf einem rothen Stuhl, der mit rother Decke versehen ist. Der Götze selbst erscheint mit rothen Schnüren, Tüchern, Eldechsen und Federn ausgeziert. Ein Oberpriester ist Wächter und Aufbewahrer dieses Götzen, vor dessen Sitze drei Schalen mit kleinen Kugeln stehen, die zu Orakeln dienen. Trifft ein Orakel nicht ein, so ist der Priester so klug, die Schuld auf den Frager zu schieben. Die Höhe des Affenbildes beträgt, nach der Messung mehrerer Touristen, 18 Zoll; Krone und Pfeil messen einen Fuss, der ganz verhüllte Thron aber etwas über zwei Fuss. Letzterer ist eher einem Erdhaufen als einem Sessel ähnlich.

Agra, neben Delhi früher die Hauptstadt des mongolischen Reiches in Indien. Bei der Stadt befindet sich das Mausoleum, das Schah Jehan seiner geliebtesten Sultanin, Nurjehan, errichten liess. Es ist das prachtvollste Gebäude dieser Art, und wird von den Mahomedanern daher Taje Mahal, Wunder der Welt, genannt. Das Hauptgebäude ist ein Viereck, dessen von Marmor aufgeführte Mauern 190 engl. Ellen Länge haben, während die das Ganze überwölbende Marmorkuppel im Durchmesser nicht weniger als 70 Fuss misst. An den vier Ecken des Gebäudes erheben sich vier mit Marmor belegte Minarets von der elegantesten Bauart. Die hervorragendsten Theile des schönen Monuments sind mit Blumen und Inschriften von Mosaik bedeckt, die durch Jaspis, Lasursteine und andere kostbare Steine gebildet wird. In der Stadt selbst befinden sich auch noch der kaiserliche Palast Akbar des Grossen, jetzt zum grössten Theil verfallen, und die Moti-mesdjid, eine der schönsten Moscheen Asiens, die aus weissem Marmor aufgeführt und mit der grössten Eleganz gearbeitet ist.

Agrae, Agra bei Strabo, war ein attischer Demos, südlich von Athen am Ilissus gelegen. Hier war ein Tempel der Artemis Agrotera, sowie einer der Demeter (Ceres), in welchem man die kleinern Mysterien zur Dionysosfeier beging.

Agraeus, Beiname Apolls, unter welchem ihm als dem Jagdgotte durch Alkathous, nachdem dieser den kithäronischen Löwen erlegt, ein zugleich der Diana geltender Tempel erbaut worden war.

Agrati, Carlo, lombardischer Bildhauer, blühte zur Zeit der Erbauung des Mailänder Doms und lieferte ein Wunder der Kunst in der berühmten St. Bartholomäus-Statue, welche dort im Rücken des Hochaltars steht. An diesem Werke zeigt sich die ausgesuchteste Anatomie, wie denn an dem geschundenen Körper der Ausdruck aller Adern und Muskeln bis zur wundernswürdigsten Treue getrieben ist.

Agraulia, atheniensische Feste zu Ehren der Agraulos; sie waren mit Weißen und Mysterien verbunden und scheinen in demselben Haine der Agraulos gehalten worden zu sein, wo die in die Hebe (welche das 16. — 17. Lebensjahr umfasste) getretenen und daher Epheben genannten Jünglinge von Athen den Bürgereid leisten mußten. Im Monat Aphrodisios wurde übrigens auch auf Kypris ein Agraulosfest gehalten, wobei ein Menschenopfer fiel.

Agraulos (gr. M.), Tochter des Aktäos, Königs in Attika, und Gemahlin des Kekrops, dem sie den Erysichthon, die Aglauros und Herse oder Pandrosos gebar. Nach Andern hieß ihre erste Tochter ebenfalls Agraulos, wie denn die verschiedenen Namen nur auf Buchstabenverwechslung zu beruhen scheinen. Den beiden Schwestern ward durch Minerva der von ihr geborne Erechtheus oder Erichthonius, um ihn vor den Göttern zu verbergen, in einer Kiste versteckt übergeben mit dem Befehl, die Kiste ungeöffnet zu lassen. Aber Neugierde trieb die Mädchen nach dem Inhalte zu spähen; doch als sie das von einer Schlange umringelte Kind erblickten, wurden sie wahnsinnig und stürzten sich von der Akropolis herab. Nach Ovid kam Merkur zum Minervenfest nach Athen und verliebte sich in die Herse; weil diese aber von ihrer Schwester mit zur Kisteneröffnung verleitet worden war, fügte es Minerva, dass Agraulos das Glück der Herse beneiden und dem Gotte den Eingang zur Letztern verwehren musste, worauf der erbitterte Merkur die Erstere in Stein verwandelte. — Weil Agraulos, nach anderer Sage, einst bei einem langwierigen Krieg (wo das Orakel den freiwilligen Opfertod eines Atheners als Endpunkt der Belagerung bezeichnete) sich zum Heile der Stadt von der Burg herabstürzte, bekam sie in Athen ein Heiligthum auf der Akropolis, in welchem die Jünglinge von Attika, wenn sie Schild und Speer empfangen hatten, den Eid für das Vaterland schwören mussten. Auch ein Demos war nach ihr benannt. Auf Cypern wurden ihr bis zur Zeit des Diomedes Menschenopfer gebracht.

Agroda, spanischer Bildhauer, studirte um 1821 in Rom und schuf mehrere Aufmerksamkeit erregende Werke daselbst. Er kehrte nachmals nach Spanien zurück, scheint aber seitdem verschollen.

Agregio, Paul von, spanischer Maler, der um den Anfang des 16. Jahrhunderts blühte. Man schreibt ihm und Napoli die Darstellungen am Hochaltare des Doms von Valencia zu, welche Malereien sehr anerkennenswerthe Arbeiten heißen.

Agrenon (*Agrenum*) war ein netzartiges Obergewand, das die Seher und Wahrsager der Alten trugen. Uebrigens erschienen diejenigen darin, welche den Orgien des Bacchus bewohnten.

Agresti, Livio, von Forlì gebürtig, arbeitete um 1552. Er war ein wilder Zeichner, reicher und voller Componist, und von allseitigem Style. Lanzi theilt ihn der dritten Periode der römischen Malerschule zu, theils weil Agresti des Perino del Vaga Schüler, theils weil er lange in Rom war und viel im Castello, im Vatican, in San Spirito und anderwärts malte. Doch soll die Vaterstadt Forlì die besten Früchte von diesem ihrem Gewächs gezogen haben, weil Rom von seinem Pinsel nicht so viel rafaellische Arbeiten besitze, als wofür sich auf dem Stadthause zu Forlì seine biblischen Gemälde kundgäben. Bemerkt wird die schön verzierte Kapelle der Kathedrale von Forlì, wo er des Heilands letztes Abendmahl und einige höchst würdevolle Propheten an der Decke darstellte; eine Arbeit, die hinsichtlich der Fernung den Minzocchischen Propheten in der Basilika zu Loretto nicht nachsteht. Livio Agresti starb um 1580.

Agrotae hießen die neun Jungfrauen, die man auf der Insel Kos für den Pallasdienst erkor.

Agriana, Benennung für eine Art von Wettkämpfen bei den Thebäern; auch hieß so ein Todtenfest bei den Argelern. In Argos nämlich feierte man ein Sühnungsfest zum Andenken an die in Raserei verfallenen Töchter des Prötos. Da dieselben auch die Argelerinnen angesteckt hatten, so ward ihre Gedächtniss- und Tod-

Einheit in jedem Betracht noch vortrefflich ausfiel. Man kennt mehrere schöne und merkwürdige Radirungen von ihm, wie Tobias mit dem Engel nach A. Elzheimer, Joseph im Kerker die Träume deutend (nach R. Mengs), das Schifflein Christi, Parmeggiano's heilige Familie, und die Grablegung oder die trauernden heiligen Frauen und Freunde bei dem todtten Christus, letztere Radirung nach einer vortrefflichen Federzeichnung von Rafael beim Grafen Fries etc. Andere Stichblätter von Carl Agricola sind: die andherzende Madonna nach Holbein, die Venus in einer Landschaft mit Liebesgöttern, Daphne und Nymphen nach A. Elzheimers Bilde beim Grafen Lamberg zu Wien (1809) und Kallisto, Diana und ihre Nymphen in einer Landschaft mit Wasser, nach einem herrlichen Bilde Domenichino's (1811).

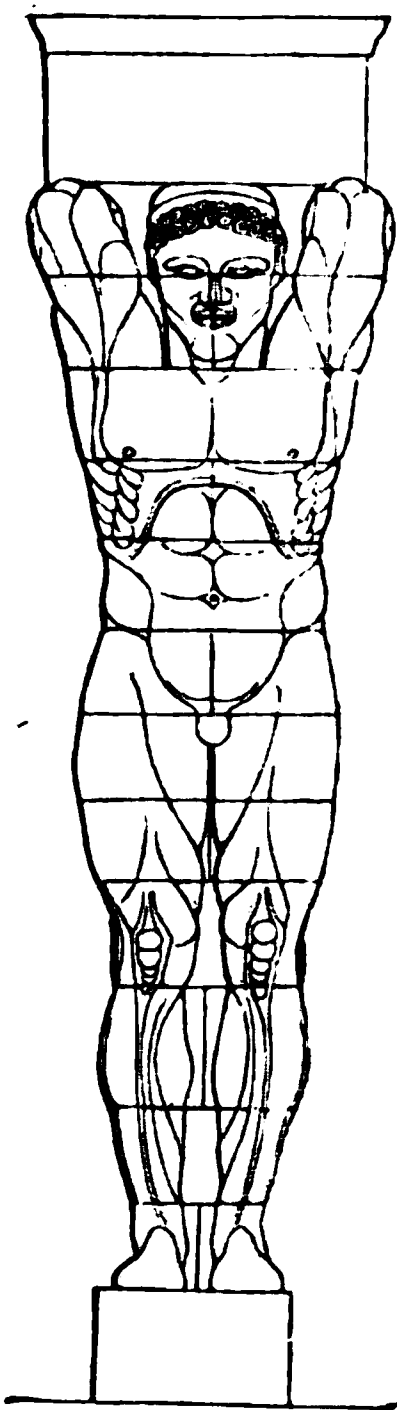
Agricola, Christ. Ludwig, 1667 in Regensburg oder Augsburg geboren, war ein tüchtiger Landschaftler und arbeitete lange in Neapel, wo sich sein Pinsel in grossartigen Naturscenen gefiel, die er mit musterhaftestem Fleiss ausführte. Ausser Neapel arbeitete er am längsten in Augsburg. Er ist Meister in Witterungsdarstellungen. Der Morgen und Abend auf seinen Landschaften ist unübertrefflich. Das Berliner Museum besitzt von ihm zwei Stücke. Auf dem ersten sieht man Damen über einen Fluss fahrend; zur Seite zeigt sich auf Bergterrassen ein schönes phantastisches Schloss, zu welchem Treppen hinanführen, während auch eine Bogenbrücke hinüberführt. Das zweite stellt ein Gebirgsdorf im Walde dar. Von der Höhe fällt durch eine hölzerne Rinne ein Wildbach auf das Mühlrad einer kleinen Mühle, und bildet einen Waldbach, woran plauderndes Weibervolk mit Waschen beschäftigt ist. Diese Bildchen athmen äusserst lebendigen Geist, sind mit sorgfältigem, feinem Pinsel behandelt und mit gewählter Färbung beinahe miniaturmässig gemalt. Die Hilsche Sammlung in Berlin besass eine „Waldpartie bei Sonnenuntergang“, wo Agricola den Vordergrund mit einigen Bauern staffirt hat, die eben Holz auf einen Leiterwagen laden; auch besass diese Sammlung eine Landschaft mit hohen Gebirgen und Wäldungen, in deren Mittelpunkt sich ein Gewässer mit einer auf Steinpfeilern ruhenden Scheune darstellt und wo mehrere Personen mit der Heuärnte beschäftigt erscheinen. Christoph Agricola starb 1719 in Regensburg.

Agricola, Edward, namhafter Landschaftler in Berlin, machte seine Studien in Italien und zeichnete dort viel nach der Natur. Unter seinen Gemälden zeichnet man die Ansicht von Amalfi (die der Berliner Kunstverein besitzt) und eine „Küstengegend bei Amalfi“ aus, die von der Gräfin zu Dohna-Dönhoffstadt erworben ward. Gepriesen wird auch sein Prospect von Salzburg, den er vom Klostergarten der Kapuziner aus aufnahm. Dies durchaus in jeder Hinsicht vortreffliche Bild (6 F. hoch und 4 F. breit) ist Besitzthum der Prinzessin Wilhelm von Preussen. Für den Berliner Kunstverein stach J. Hasse das „Castell von Portici“ nach ihm in Stahl. Dass der Name Ed. Agricola's auch in Italien in Ehren steht, beweist eine Nachricht aus Neapel, wonach hier auf der Ausstellung 1843 unter allen Marinebildern und Landschaften den seinen die Palme zuerkannt ward.

Agricola, Filippo, aus Urbino gebürtig und um die Zeit des Ausbruchs der ersten französischen Revolution geboren, ist ein Eleve der Malerakademie von San Luca und studirte gerade zu Rom, als Bonaparte alle transportablen Schätze dieser Kunstmetropole nach Paris entführte. So entbehrte er freilich der grossen Muster für seine Bildung, wenigstens so lange, bis Frankreich seinen Raub wieder an Rom auskehrte. von welcher Zeit an es Philipp erst möglich ward, seiner Bildung die Vollen-

Sein Dantegemälde hat er selbst zu mehreren Malen copirt, und man preist darin das liebliche naturfrische Colorit, den tiefen Ausdruck, die kraftvolle Ausführung überhaupt. Es ist glücklich von D. Marchetti in Rom geschnitten. Man nennt von Philipp auch ein entzückendes Venusbild mit dem Amor; übrigens sind von seinen Leistungen im Porträtsfach noch die trefflichen Bilder von dem Dichter Monti und dessen Tochter, der Contessa Perticari, namhaft zu machen.

Agrigent (*Agrigentum*, *Akragas*), die alte, von dorischen und ionischen Colonisten gegründete Stadt auf der Südküste Siciliens, auf einer hohen und breiten Terrasse zwischen dem Fluss Hypsas (dem heutigen *Flume Drago*) und *Akragas* (dem jetzigen *Flume di S. Biago*) angelegt und nach letzterm Flusse auch zuerst von den Griechen benannt. In ihrer Blüthenzeit bis zu ihrer grässlichen Zerstörung durch die Karthager 406 vor Chr., wobei 800,000 Menschen ihre Wohnstätte verloren, war sie eine der herrlichsten Städte der alten Welt, eine der reichsten durch ihren Handel und eine der prächtigsten durch ihren Kunstsinn. Noch heute zeugen die bedeutsamsten Baureste von der Grösse und Majestät Agrigents. Vor Allem ist zu nennen das sogenannte Olympieion oder der Tempel des olympischen Jupiter, im 5. Jahrh. v. Chr.



in dem massenhaften alldorischen Style erbaut, ein kolossaler Bau von 178 Fuss Breite, 359 Fuss Länge und 120 Fuss Höhe im Giebel (ein Oktastylus Pseudoperipteros mit Halbsäulen, 66 Fuss hoch, an den Seiten); derselbe ist gegenwärtig fast gänzlich zerstört und wurde auch nie vollendet, indem die Karthager die Stadt eroberten, als eben das Dach aufgesetzt werden sollte. Für die Kunstgeschichte sind die als Karyatiden dienenden Gigantenfiguren des Tempels werthvoll, indem sie in äusserst strenger Form, aber bereits angemessen durchgebildeter Körpergestaltung einen sehr charakteristischen Uebergang von einer roheren zu einer feineren Kunstpoche verrathen. Vom Tempel des Castor und Pollux sind noch die Ruinen einer ausgedehnten Säulenhalle vorhanden. Die Tempel der Concordia (um 480 v. Chr. von Phäax erbaut) und der Juno Lacinia (510 v. Chr. entstanden) sind beide einer ziemlich ausgebildeten Architectur angehörend und grösstentheils noch erhalten. Beide sind im dorischen Styl und bilden einen Hexastylus Peripteros mit 13 Säulen zur Seite. Der fälschlich sogenannte Concordientempel, ziemlich fast ganz noch erhalten, ist 128 Fuss lang und 55 Fuss breit, während das Heiligthum der Juno Lacinia 124 Fuss lang und 54 Fuss breit ist. Auch sind noch Reste übrig vom Tempel des Herkules, sowie vom Tempel des Jupiter Polieus, der zum Theil in die heutige Kirche S. Maria de' Greci zu Girgenti (das jetzt die Stelle des alten Agrigents einnimmt) verbaut ist. Der späteren griechischen Zeit gehören an: der Tempel des Aeskulap, der des Vulkan, das sogenannte Oratorium des Phalaris und das Grabmal des Theroe, ein merkwürdiger thurmartiger Bau von viereckiger Form, dessen Seitenflächen pyramidal geneigt sind. Noch ist des Aquäducts zu gedenken, der 480 v. Chr. hier durch Phäax angelegt ward und von welchem merkwürdigen griechischen Bauwerken nur wenige Reste sich vorfinden. Ueber die Münzen der altgriechischen Pflanzstadt vergl. den Art. „Akragas“, sowie über die Tempelruinen das Weitere unter „Girgenti“ nachzusehen ist.

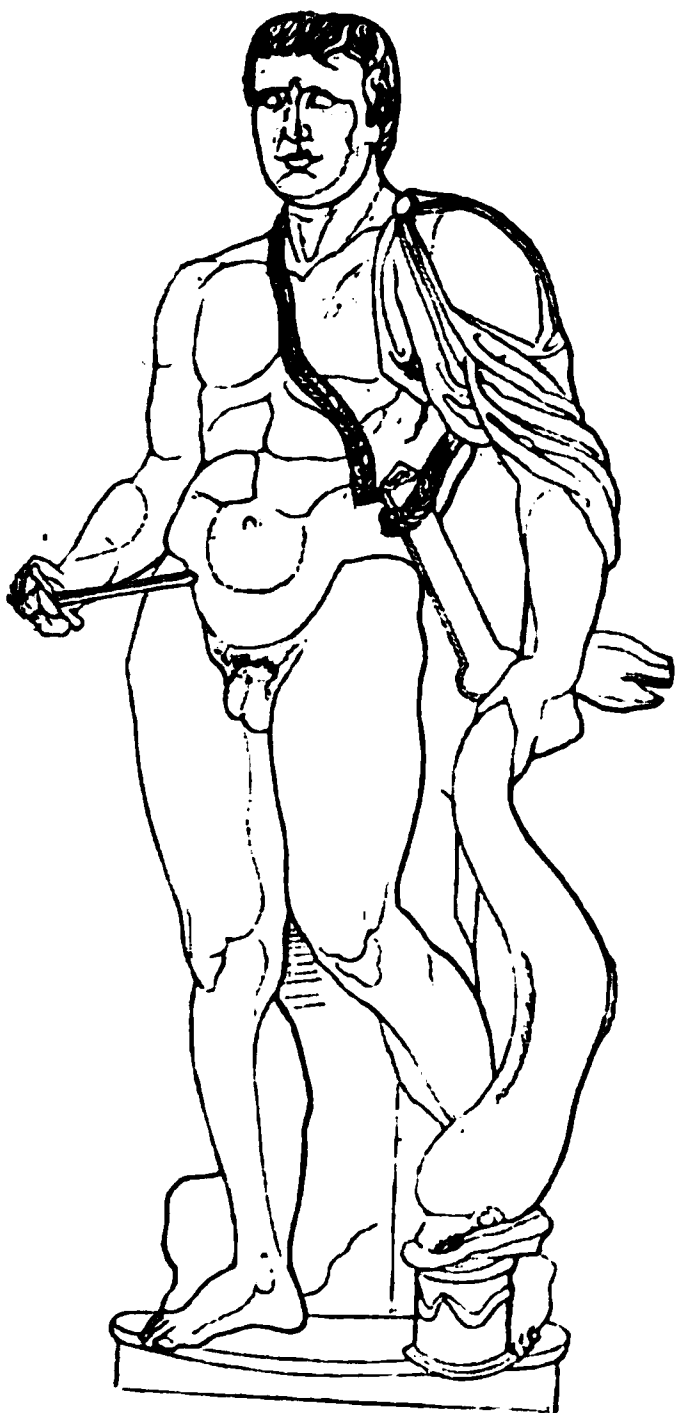
Agrionien (*Agrionia*), ein griechisches Fest, welches zur Ehre des Bacchus gefeiert wurde, der daher auch Dionysos Agrionios hiess. Man feierte es zu Orchomenos in Böotien, wo es in der Nacht, und zwar nur von Frauen und Priestern des Dionysos (Bacchus) gehalten ward. Das Fest ward damit begonnen, dass die Weiber lange den als entflohen gedachten Bacchus aufsuchen mussten, worauf sie endlich einander zuriefen, er sei zu den Musen entwischt und bei diesen versteckt. Nun bereiteten die Weiber ein Gastmahl, und war dies genossen, so unterhielten sie sich mit Aufgeben und Lösen von Räthseln. Bei diesem Feste mussten übrigens Jungfrauen aus dem Geschlecht der Minyer erscheinen. Hatten sich dieselben beim Tempel versammelt, so mussten sie, sobald der Priester sich sehen liess, die Flüchtenden spielen, denn der Dionysospriester verfolgte sie nun mit einem Schwerte und durfte die tödten, die er erwischen konnte. Zwar soll der Priester gewöhnlich so menschlich gewesen sein, von seinem Tödtungsrechte keinen Gebrauch zu machen, indem er die Mädchen allesammt entzwischen liess, doch geschah eine solche Tödtung noch in den

Nach Plutarch, was denn beweist, dass es im Belieben der Dionysospriester geblieben war, den Mord zu begehen und zu vermeiden. Es wird erzählt, dass der letzte Priester, der eine der fliehenden Minyerinnen ermordete, in harte Krankheit verfiel und dass zugleich im Stamme der Minyer mehrere Unglücksfälle eintraten, so dass man nun das Bacchuspriesterthum der Familie jenes Priesters entzog. Zur Erklärung der Jungfrauentödtung beim Dionysosfest dient die Sage, dass die Töchter des Minyas lange dem Bacchusdienst widerstanden, aber endlich noch so bacchantisch verrückt wurden, dass sie Wuth nach Menschenfleisch bekamen. Da loosten sie über ihre eigenen Kinder, und als das Loos den Hippasos, Sohn der Leukippe, getroffen hatte, blachteten und verzehrten sie denselben; daher sie auch die Verderberinnen (Aeolae oder Oloae), ihre Männer dagegen die Trauernden (Psoloeis) genannt wurden.

Agrippa, M. Vipsanius, ward 63 vor Chr. von unbedeutenden Aeltern geboren, kam aber in seiner Jugend in trautes Verhältniss zu Octavianus und erhielt mit diesem zugleich seine Ausbildung auf der gelehrten Schule zu Apollonia. Als die Nachricht von Cäsars Ermordung hieher gelangte, war es Agrippa, der den Octavian hauptsächlich bestimmte, die demselben von mehreren Legionen Cäsars angetragenen Dienste anzunehmen und sich nach Rom aufzumachen. Agrippa, der seinem Freunde nachfolgte, gründete sein erstes Auftreten in Rom auf die Anklage des Cassius als eines Hauptbetheiligten bei Cäsars Ermordung. Seinen Heldenruhm begründete Agrippa im perusinischen Kriege, wo er Befehlshaber eines Heertheils war. Zur Belohnung empfing er nach geendigtem Kriege die Prätur, doch musste er, noch ehe das Amtsjahr vollendet war, die Würde gleich den übrigen Prätores und Consuln zurücklegen, weil unterdess zwischen Octavian und Antonius mit Pompejus ein Friedensschluss zu Stande gekommen und darauf die anderweltige Verwendung der bisherigen höchsten Staatsbeamten politische Nothwendigkeit geworden war. Agrippa empfing nun den Auftrag, einen Aufstand in Gallien zu dämpfen, und ging alsdann mit einem Heer über den Rhein, ohne hier jedoch Eroberungen zu machen. Die glücklichsten Thaten geschahen durch ihn im aquitanischen Gallien und die Nachricht davon war es hauptsächlich, welche den von Pompejus ausserordentlich gedrängten Octavian zu frischem Muth aufathmen liess. Octavian machte nun Agrippa zum Consul und übertrug ihm nach der Zurückrufung die Oberleitung der Kriegsoperationen gegen Pompejus. Octavians Flotte war von Stürmen vernichtet und Agrippa bot nun alle seine Thätigkeit auf, die Herstellung einer Seemacht in kürzester Zeit zu bewirken. Dies gelang ihm und zugleich unternahm er den Bau des Portus Julius bei Bajae, um einen geeigneten Schiffssammelplatz an der Küste Italiens zu haben. Seine erste Seeschlacht zwischen Mylae und Lypara fügte zwar dem Feinde einen empfindlichen Verlust bei, doch war der Sieg kein entscheidender. Einen solchen erfocht er erst bei Naulochus, wobei der anwesende Octavianus den wenigsten Antheil am Lorbeer seines Freundes hatte. Agrippa empfing zum Lohne die goldne *Corona classica*, auch *rostrata* genannt, weil sie mit Figuren von Schiffsschnäbeln geziert und Dem bezeugt war, der zuerst an Bord eines feindlichen Schiffes kam. Er folgte nun dem Octavian in den illyrischen Krieg. Nach dem Feldzuge in Dalmatien übernahm er das Amt eines Aedilen und zeichnete sich in dieser Stellung durch die wunderbarste Thätigkeit aus. Ihn beschäftigten eine Menge von Wasserbauten, indem er die ältern Aquäducte ausbessern oder umbauen und dabei auch eine neue, die *Aqua Julia*, anlegen liess. Selbst den Cloaken wandte er seine Aufmerksamkeit zu, indem er die Reinigung derselben mit Hülfe des überflüssigen und gebrauchten Wassers der Aquäducte zu Stande brachte. Indess riefen ihn die feindlich gewordenen Verhältnisse zwischen Antonius und Octavian wieder ins Kampfleben hinaus, und die Energie Agrippa's war es hauptsächlich, welcher Octavian den entscheidenden Seesieg bei Actium zu verdanken hatte. Indess Letzterer seinen Sieg gegen den Rivalen verfolgte, ging Agrippa mit den ausgedehntesten Vollmachten nach Italien zurück. Octavian empfing, als er selber zurückkam, seinem Freunde die höchsten Ehren und verlieh ihm eine ganz neue Auszeichnung mit der meergrünen Flagge, dem *Vexillum caeruleum*. Der als Krieger bewunderte und als Bürger in der grössten Beliebtheit stehende Agrippa ward darauf von Octavian zweimal hintereinander zum Amtsgenossen im Consulate erwählt und mit den gleichen Rechten bekleidet, ja um seinen Freund ganz an sich zu fesseln, vermählte ihm Octavian seine Schwestertochter Marcella. Denn allerdings scheint Octavian, der von nun an den von Senat und Volk ihm beigelegten verehrenden Titel *Augustus* führte, in der Befürchtung geschwebt zu haben, dass ihm in seinem Freunde eine Rivalität im Principate erwachsen könne. Nachdem Agrippa zum dritten Mal Consul gewesen, zog sich derselbe zwar eine Zeitlang von allen öffentlichen Aemtern zurück, übte aber währenddem eine um so geräuschlosere Wirkung auf die Regierung seines Augustus. Aus dieser Periode stammen nun

jene durch Grossartigkeit und Kunst ausgezeichneten Bauten, wodurch Agrippa's Name auch für die Kunstgeschichte von Bedeutung geworden. Ausserdem dass er die zur Haltung von Comitien auf dem Marsfelde bestimmte *Septa* verschönerte (welcher er zu Augusts Ehren den Namen der *Septa Julia* verlieh), erbaute Agrippa den *Porticus Neptuni* (der übrigens auch *Portus Argonautarum* hiess, weil ihn ein den Argonautenzug darstellendes Fresco zierte), errichtete Bäder, die er rings mit grossen Gartenanlagen versah, und vollendete in gleichem Jahre mit dem Porticus (*A. U.* 729) seinen bedeutsamsten Bau — das *Pantheon*. Um diese Zeit soll er nach Plinius jene „herrliche und des grössten Bürgers würdige Rede“ gehalten haben, in welcher er den Römern ans Herz legte, dass sie ihre Gemälde und Bildsäulen, statt in die Einsamkeit der Landhäuser zu bannen, öffentlich ausstellen sollten. Als das gute Vernehmen mit seinem kaiserlichen Freunde durch Marcellus (Augusts Schwiegersohn und Agrippa's Schwager) in Störung gerieth, wurde Agrippa quasi verbannt, indem er mit der Verwaltung von Syrien beauftragt ward. Er nahm indess seinen Aufenthalt auf Lesbos, während er seine Stelle in Syrien durch Legaten vertreten liess. Bald jedoch starb Marcellus und August hielt es für politisch gerathen, den Verbannten wieder an seine Familie zu fesseln. Dazu rieth besonders Mäcenäus, und so ward denn der zurückgerufene Agrippa durch die Vermählung mit Julia, der Wittve Marcell's, wieder mit dem augusteischen Hause versöhnt. Uebrigens hatte sich die Rückkehr Agrippa's durch die Unruhen bei der Consulwahl (*A. U.* 733) nothwendig gemacht, nach welchen August einen kräftigen Präfecten der Stadt vonnöthen hielt und den Geeignetsten dazu in Agrippa fand. August bekleidete seinen alten und sicheren Freund mit so ausgedehnter Macht, dass Agrippa eher der Mitregent des August, als der Präfect der Stadt schien. Dabei gab die Verbindung mit Julia, welcher Marcella nachstehen musste, dem Agrippa sogar die Aussicht auf die Nachfolge in der Regierung. *A. U.* 734 empfing er den Auftrag zu einem gallischen Feldzuge und als er hier den gestörten Frieden hergestellt, bezeichnete er seinen längern Aufenthalt in Gallien durch bedeutende Kunstbaue. Er errichtete nämlich in Nemausus (Nismes) öffentliche Bäder, baute jenen Aquädukt, der sieben Stunden weit das Wasser nach Nemausus leitete, und legte vier Heerstrassen von Lugdunum (dem heutigen Lyon) aus an. Nach solchen Friedensthaten ergriff er wieder das Kriegshandwerk, indem es ihn nach Spanien rief, wo die empörten Kantabrer nur mit den grössten Anstrengungen zu dämpfen waren. Agrippa ward dafür ein Triumphzugezug zu Rom angeboten, den aber der Held ablehnte, worauf ihm zur Entschädigung die Mauerkrone (*Corona muralis*) zuerkannt wurde. Mit dieser, einen Kranz von Mauerzinnen vorstellenden Krone erscheint er uns noch auf Münzen. Nach seiner Rückkehr aus Spanien trat Agrippa wieder die Praefectur der Stadt an (*A. U.* 735) und beschenkte die Römer mit dem Neubau eines Aquäductes (*Aqua Virgo* benannt). Er brachte ferner einen Canal zu Stande und liess einen grossen Teich bei seinen Thermen für kalte Bäder graben. Uebrigens liess er gegen 700 Brunnen und über 100 Springbrunnen herstellen, so wie er auch die Vermessungen des römischen Staats anregte, die August durch Zenodotus, Theodotus und Polyklet ausführen liess. Eine solche Thätigkeit zum Nutzen und Besten der Stadt und des Staats entwickelte dieser Mann, als er nicht nur die Stadtpraefectur sondern auch das Volkstribunat zu verwalten hatte, welches letztere ihm Kaiser August übertrug, um diese dem Senat gegenüber hochwichtige und die damit bekleidete Person heilig und unverletzlich machende Würde in den Händen seines trauesten Freundes und Regierungsgehilfen zu wissen. Indess geschah es trotz der *Sanctitas*, die Beiden in ihrer Stellung verliehen war, dass Agrippa mit August mehrmals durch die Partei der Malcontenten aufs Leben bedroht wurde. Der republikanischen Partei zu Hohn und um ihr die Nutzlosigkeit der beabsichtigten Ermordung seiner und d. Agrippa vor Augen zu führen, adoptirte August die Söhne Agrippa's, Cajus und Julius, und proclamirte sie als seine Nachfolger. Als August nun, um sich ein wenig aus der politischen Malaria zu entfernen, sich ein Gewerbe nach Gallien machte, verliess auch Agrippa die Stadt, um möglichst weit weg die unschädliche Luft einer römischen Provinz zu geniessen. So machte er sich nach Syrien auf, besuchte Jerusalem und den Vierfürsten Herodes, und unternahm eine Expedition nach dem Bosphorus, wo mittlerweile durch den Usurpator Scribonius, einen angeblichen Enkel des Mithridat, Aufstände erfolgt waren. Bei Unterdrückung dieser Unruhen erbeutete Agrippa einige Fahnen wieder, welche die Römer zu Mithridates des Grossen Zeiten an diesen verloren hatten. Die Rückeroberung der Fahnen erregte in Rom eine solche Freude, dass für Agrippa ein Dankfest gefeiert und ihm *honores triumphales* zuerkannt wurden. Doch die Triumphator-Ehre schlug er abermals aus und zeigte hierin eine seltene Mässigung und jene politische Klugheit, wie solche unter andern Verhältnissen einst sein weiser Namensvorfahr (Menenius Agrippa) offenbart hatte. Nach seiner

Zekkehr ward die tribunelsche Gewalt ihm von Neuem auf fünf Jahre ertheilt, doch riefen ihn Aufstände in Ungarn bald wieder von Rom ab. Da that selbst der Name des Helden Wunder, denn als der Ruf von Agrippa's Marsche in Pannonien bekannt ward, begab sich das Volk in Zittern und Zagen vor ihm von selbst zur Ruhe und wollte erst wieder Revolution zu machen, als es vom Ableben des Helden hörte. Agrippa verschied (A. U. 742) auf seiner Rückreise in Campanien, bevor ihn der künftige August noch einmal sehen konnte. Letzterer liess seine Leiche nach Rom bringen. Hier ward sie auf dem Forum ausgestellt, und nachdem Augustus selber die Leichenrede gehalten, in dessen Mausoleum beigesetzt. Die Leichenfeierlichkeiten, bei selbst Agonalien gehalten wurden, fanden unter dem erdenklichsten Glanze statt. — Agrippa ist vielleicht als der edelste Charakter von allen durch die römischen Bürgerkriege berühmt und mächtig Gewordenen zu betrachten; er blieb frei von den Lasten der Grossen und sein Verhältniss zu August hat er nicht nur nie missbraucht, sondern stets auf das Wackerste zum Heile des Staats benutzt. Es darf übrigens nicht Wunder nehmen, wenn einem solchen Manne, der im Leben beim Volke wie bei den Grossen in gleicher Beliebtheit wegen seiner Uneigennützigkeit und Frömmigkeit stand, nach dem Tode sogar göttliche Verehrung zu Theil ward. Dieser „ernste“ Mann, wie ihn Plinius nennt und als welchen auch das beistehende



Abbild ihn zeigt, war einer der thätigsten Beförderer der Kunst nicht allein in ihren nutzbringenden, sondern auch in ihren rein angenehmen Beziehungen. Man weiss aus Plinius, dass er in den heissesten Abtheilungen seiner Bäder kleine Gemäldetafeln in den Marmor einfassen liess. Die irdene Deckenarbeit liess er enkaustisch malen, sonst aber die Anstriche weiss machen, da gläserne Mosaikdecken zur Zeit noch unbekannt waren. Den Cypicern kaufte er für 3000 Denare zwei Tafeln ab, welche einen Ajax und eine Venus vorstellten. Uebrigens schmückte er nicht nur seine Thermen mit Werken der Malerei und Plastik; seine Aquäducte, z. B. die Julische Wasserleitung, wiesen Statuen in Menge auf. Von bildlichen Darstellungen seiner Person, die noch aus dem Alterthum übrig sind, verdient besonders ein Agrippa im heroischen Costüm Erwähnung, eine Statue, die jetzt zu Venedig im Palast Grimani befindlich ist. Visconti theilt sie in seiner *Iconogr. Rom.* auf T. VIII. mit. Der tapfere Krieger schreitet lebhaft vor, indem er die Hand auf einen Delphin legt und mit der andern ein kurzes Schwert zieht, dessen Scheide ihm an der Seite hängt. Es soll die Statue eine Copie der einst im Porticus des Pantheon befindlichen sein; bekanntlich liess Papst Bonifaz IV. im J. 608 sämtliche Bildsäulen (darunter ausser der des Agrippa auch die von Cäsar und August waren) aus dem Pantheon entfernen. — Von den zahlreichen Bauten Agrippa's, der nach Plinius mehr Land- als

Wasserbau war, sind noch die bedeutendsten Reste auf italischem wie auf gallischem Boden vorhanden. An seinen Namen knüpft sich das prächtigste und zugleich erhaltene Monument der alten Weltstadt, das Pantheon, welches Agrippa 25 vor Chr. erbauete und das den grossen Saal zu seinen Bädern bildete, nachher aber zum Tempel des Jupiter Ultor und endlich zu einem für „alle Götter“ geweiht wurde, woher es noch heute (obgleich es seit 608 zur Kirche *Sancta Maria ad Martyres* geworden) die vom Griechischen entlehnte Bezeichnung trägt. Von seinen Thermen (Agrippa die ersten in Rom) sind noch Reste hinter dem Pantheon sichtbar. An dieser Stelle fand man die Trümmer zweier Danaidenstatuen von griechischem Marmor mit einem Wand von grauem Marmor, durch deren Zusammensetzung man eine (jetzt im Berlin-Museum befindliche) Danaide von 4 F. 2 Z. Höhe herstellte. Von den Wasserbauten Agrippa's ist es die *Aqua Virgo* benannte Wasserleitung, der Rom bis heute

das beste Wasser verdankt, welches, noch den Namen Jungfernwasser (*aqua Vergine*) tragend, in der heutigen Fontana di Trevi fliesst. Zu Nismes in Frankreich (dem Nemausus im alten Gallien) ist der nun *Pont du Gard* heissende Aquädukt des Agrippa noch ziemlich vollständig erhalten, welcher merkwürdige Brück - Canal 800 F. Länge und drei Arkadenstellungen über einander hat. Auch von den römischen Heerstrassen, die Agrippa in Gallien anlegte, sind noch verschiedene Reste erhalten, eben so von seinen Thermen zu Nismes, die ein bedeutender und geschmackvoll ausgeführter Bau in ionischem Style waren.

Agrippina, die ältere, Tochter des Vipsanius Agrippa und der Julia (der Tochter des Octavianus Augustus). Sie hatte gleich ihrer jüngern Schwester Julia ein ungezähmtes Gemüth, doch hielt sie sich von den Ausschweifungen der letztern frei, was namentlich die wohlthätige Folge ihrer Vermählung mit Germanicus war. Die grenzenlose Liebe zu ihrem Gemahl machte sie zum sittsamsten und treuesten Weibe, in welchem man die edle Tochter eines edlen Vaters wiedererkennen konnte. Liebe gab ihr den Muth, den Gatten auf allen Feldzügen zu begleiten, und so war sie auch im Orient mit, als hier Germanicus plötzlich durch Gift von ihrer Seite gerafft ward. Die Gefährtin des Feldherrn trat nun als seine Rächerin auf, denn nachdem sie seine Asche nach Rom gebracht, erhob sie gegen Piso die Anklage auf Mord, und suchte nun mit aller Macht ihren Söhnen die Herrschaft zu sichern, wodurch sie aber wider den letzten Wunsch des sterbenden Gemahls die Gewaltigen reizte, so dass sie trotz ihres grossen Anhangs oder eben wegen desselben durch Tiberius nach der Insel Pandratia oder Pantaria verbannt ward. Der Hass, welchen Tiber und die alte Livia auf sie geworfen, war besonders durch den sie verdächtigenden, weil selber nach der Herrschaft lüsternen Sejan verstärkt worden. Von ihren neun Kindern, die sie dem Germanicus gebar, starben drei sehr früh, Nero und Drusus wurden ausgehungert, dafür aber gelangte der jüngste und zugleich unwürdigste, Cajus Caligula, zur Regierung. Von ihren drei Töchtern: Agrippina, Drusilla, Julia (auch Livilla oder die kleine Livia genannt), war es die erste, die durch ihr gräuliches Leben eine so traurige Berühmtheit in der römischen Geschichte hat. Was das Ende der Mutter oder der ältern Agrippina betrifft, so starb diese in ihrer Verbannung 33 nach Chr. Nach Sueton im Leben Tibers erlitt die Verwiesene die schändlichsten Misshandlungen, und nach Tacitus bleibt es unentschieden, ob der Hungertod, welchen sie starb, ein freiwilliger oder angeordneter war. — Unter ihren zahlreichen Darstellungen ist die imposanteste jene Statue, die inmitten des Zimmers der Kaiser im capitollnischen



Museum steht. Agrippina erscheint hier in bequemer lehnender Stellung auf einem Sessel ruhend. Am meisten, in der Arbeit wie in der Geberde, stimmt mit der capitollnischen die Figur in der Villa Albani zusammen. Dieselbe, über Lebensgrösse, ist

unübertrefflich in Hinsicht auf natürliche, ruhige und dennoch zierliche und edle Haltung. Die Ausführung hat weniger Verdienst; auch brechen sich die im Ganzen wohlgelegten Falten auf keine gute Art, sondern erscheinen kleinlich. Die Spitze der Nase, drei Finger der rechten und zwei der linken Hand, nebst der Hälfte der grossen Zehe am rechten Fusse sind modern. (*Bottari, tom. III. tav. 53.*) Eine andere, in hohem Style gearbeitete Statue Agrippinens befindet sich unter den königlichen Antiken in Dresden. Sie hat sehr viel Aehnlichkeit mit einer stehenden Bildsäule ihres Namens im Vorsaale der Bibliothek von St. Marcus in Venedig. Die Dresdner ist eine sitzende und über Menschenmass hinausgehende Figur, welche mit der Rechten ihr Haupt stützt. Ihr schönes Gesicht zeigt eine Seele, die in tiefe Betrachtungen verankert und vor Sorgen und Kummer gegen alle äussern Empfindungen fühllos scheint, wie sie denn der Künstler offenbar in dem tragischen Momente hat darstellen wollen, wo ihr die Verweisung nach der Insel Pantaria verkündet ward. Auch das Berliner Museum besitzt eine Agrippinenstatue; der Kopf davon ist aus weissem, das Gewand aus farbigem Marmor. Ein in Herkulanum ausgegrabenes marmornes Brustbild wird als schön gepriesen; hier trägt Agrippina einen ähnlichen Kranz um die Haare, wie die obige Abbild. zeigt, und zwar einen von länglichen Perlen zusammengesetzten. Auf einem Cameo im königl. Cabinet zu Paris werden Germanicus und Agrippina, in Beziehung auf ihren für die Provinzen des Römerreichs wohlthätigen Zug von Rom nach Antiochien, als Triptolemos und Demeter - Thesmophoros vorgestellt, wie sie auf einem prächtigen Wagen von einem Drachengespann über die Erde getragen



werden. Germanicus als Triptolemos, obschon in kriegerischer Tracht, streut aus seinem Paludamentum, das er nach Triptolemos' Art als Sätuch anwendet, eine fruchtbare Saat über die Erde, und Agrippina als Demeter (*Ceres*) zeigt den Völkern die milden Gesetze ihrer Stiftung, die sie in einer Rolle verfasst in der Hand hält. Agrippina, die jüngere, Tochter der Vorigen und des Germanicus, war zuerst mit Caejus Domitius Ahenobarbus vermählt, welchem sie den Lucius Domitius, den nachherigen Nero, gebar. Ein solches Scheusal ihr Sohn ward, ein solches Ungeheuer war schon die Mutter. Nachdem sie zum zweiten Male (mit Crispus Passienus) vermählt gewesen, wusste sie mit Hülfe der gräulichsten Buhlkünste ihren Oheim, den Kaiser Claudius, zur Verbindung mit ihr zu zwingen. Dabei hatte sie den Günstling des blödsinnigen Kaisers, den Pallas, zum Belschläfer. Jetzt, wo sie die Rolle der schandhaften Messalina übernahm, musste Claudius natürlich ihre Frucht Nero adoptiren und seinen mit Messalinen gezeugten Britannicus verstossen; seine Tochter Octavia

aber, die schon an Julius Silanus verlobt war, der einer Vergiftung von Agrippinen vorbeugend sich lieber selbst entleibte, musste er ohne Weiteres dem Nero hingeben. Da der Kaiser trotz seiner Schwäche endlich denn doch in Grimm über das Treiben seines treulosen, herrschsüchtigen und verbrecherischen Weibes ausbrach und sein zweiter Günstling Narcissus auf ihren Sturz hinarbeitete, so griff Agrippina, um sich und ihrem Buben Nero die Herrschaft zu sichern, zum beliebten Mittel der Vergebung, indem sie den alten Claudius im Bunde mit Locusta, der berühmten Giftmischerin, bei Zeiten hinwegräumte. Sie liess nun ihren scheusslichen Sohn durch die Prätorianer auf den Thron erheben, aber nur, um selber das Scepter zu führen, welche Anmassung aber ihr würdiger Sohn damit bestrafte, dass er sie im J. 59 nach Chr. von seinen Kriegsknechten erschlagen liess. Sie hatte sich zuletzt, wo ihr die Günstlinge Nero's das Scepter entwinden mussten, selbst ihrem eignen Sohne zur Liebe angeboten, um so um den ekelsten Preis unter der Sonne ihre Herrschaft zurückzuerobern. — Der Zufall hat gewollt, dass diese unwürdige Enkelin des edlen Agrippa in Deutschland geboren ward, nämlich in jener Römercolonie am Rheine, die durch sie erweitert und nach ihr *Colonia Agrippina* (Köln) benannt ward. — Die schönste Statue dieses Ungeheuers, die aus dem Alterthum übrig, stand früher in der Farnesina zu Rom und soll sich jetzt in Neapel befinden. Der Beschreibung nach, die man von ihr giebt, könnte sie indess noch füglicher ein Bild ihrer moralisch so unähnlichen Mutter sein. H. Meyer z. B. bezeichnet die Neapler Agrippina als eine ruhige Figur (als welche die Mutter Nero's sich aber im Marmor nicht wohl befände, da sie eine solche im Leben nicht war) und nennt dies Bild in Betracht des capitolinischen Marmorbilds der ältern Agrippina allerdings verschieden von diesem in der Stellung, zugleich vorthellhaft vor demselben durch bessere Arbeit sich auszeichnend. Eine in Veleja gefundene Statue der jüngern Agr., aus carrarischem Marmor, steht in der Akademie zu Parma.

Agrius (nach griech. Aussprache *Agrios*), Name zweier mythischen und zweier halbmythischen Figuren. Zu den erstern gehört ein vom Tartarus und der Erde erzeugter Gigant, der sammt seinen Genossen in der Gigantenschlacht durch die Parzen umkam, und ein Centaur, der mit Andern den Herkules in der Höhle des Centauren Pholus anfiel. Die halbmythischen Träger des Namens Agrius sind 1) ein Sohn des Odysseus von der Circe, Bruder des Latinus und König der Inseln im Tyrrhenermeer; 2) ein Sohn des Porthaon und der Euryte zu Kalydon in Aetolien, Bruder des Königs Oeneus. Da die Söhne des Agrius ihrem Onkel Oeneus das Scepter entrissen und ihren Vater in die Herrschaft gesetzt hatten, so trat Diomedes von Argos, der Enkel des Oeneus, als Rächer des Grossvaters auf, und vernichtete die Usurpatorfamilie bis auf Onchestos und Thersites, die allein verschont blieben. Dies geschah entweder noch vor dem troischen Kriege oder bald nach Troja's Falle.

Agrolas und Hyporbios, zwei Sicilianer, sollen laut Pausanias die ersten Backsteinmauern an der Akropolis zu Athen errichtet haben.

Agron, Sohn des Eumelos und Enkel des Merops, war der hellenischen Sage nach ein gewaltiger Götterverächter. Mit den Schwestern Byssa und Meropis auf der Insel Kos lebend, baute er hier das Land und verehrte einzig und allein die Mutter Erde. Wer die götterfeindlichen Geschwister zum Pallasfest einlud, bekam von Agron zur Antwort, dass Minerven unmöglich die Rabenaugen seiner Schwestern gefallen würden, er selber aber finde kein Vergnügen an der Eule der Göttin. Lud man sie ein, doch dem Hermes (Merkur) zu opfern, so sagte er rund, dass ihm schon die kleinen Spitzbuben verächtlich seien, geschweige dieser Oberste der Diebe. Das erboste denn, wie die fromme Sage erzählt, den Hermes, die Pallas und Dianen höchlich. Da verkleideten sich diese Götter, Merkur als Hirt und die Göttinnen als Schäferinnen, und gingen so in das Haus ihrer Verächter. Der Gott lud nun Agron und dessen Vater Eumelos zu einem Opferfest des Merkur ein, während die verkappten Göttinnen die Schwestern nach den heiligen Hainen der Pallas und Artemis einluden. Die Götterverächter, die nichts als einen Schäfer und zwei Schäferinnen vor sich sahen, nahmen deren Invitationen natürlich sehr schief auf; doch als die Meropis kühn auf die Pallas losschalt, wurde sie sammt der Schwester und dem Bruder, der schon die Waffen gegen die Götter ergriff, sogleich in Vögel verwandelt. Als dies Vater Eumelos sah, sprach er in Wuth zu Merkur; es sei doch zu dumm, aus seinem Sohn einen Vogel zu machen, kaum war das Wort über die Zunge, da stand er selber als Vogel da.

Agrotera, d. i. die Jagdliebhaberin, ein Zuname der Artemis (Diana). Ein Tempel der Artemis Agrotera stand zu Agrae am Ilissus in Attika, da die Göttin nach ihrer Ankunft von Delos hier in der Umgegend zuerst sich mit dem edlen Waldwerk beschäftigte. Das Tempelbild zeigte sie mit dem Bogen in Händen. Auch zu Aegira ward sie als Agrotera oder Jagdfreundin verehrt, und zu Megara stand ein von Alkathous

erbautes Heiligthum, das der *Agraea* (Jägerin) zubenannten Diana galt. Man nahm den Begriff der Jagd sehr weit, denn auch die Menschenjagd im Kriege ward unter die Auspicien Dianens gestellt. Dies beweist das Fest der *Agrotera*, welches alljährlich die Athener feierten und dessen Ursprung auf folgender Sage beruht. Als nämlich die Perser in Attika eindrangen, soll Miltiades (nach Andern der Polemarchos Kallimachos) der *Agrotera* so viele Ochsen oder so viele Ziegen gelobt haben, als Feinde bei Marathon fallen würden. Nach der Schlacht fand man aber eine solche Anzahl erschlagener Perser, dass man unmöglich so viele Stiere oder auch nur Ziegen aufstreiben konnte. Da beschloss man, um einen für die Göttin befriedigenden Ausweg zu treffen, dass jährlich 300 — 500 Ziegen zur Erfüllung des Gelübdes geopfert werden sollten. Das Opferfest fand nun stets am Schlachttag von Marathon statt, der auf den 6. des Boedromion (des dritten Monats der Griechen) fiel. Mit dieser Opferfeier hing auch der Festzug zusammen, der noch in den Tagen Plutarchs nach Agrae zum Tempel der Hekate ging, wo man letzterer Göttin ebenfalls in Erinnerung an den marathonischen Sieg Dankopfer darbrachte. — Die Artemis *Agrotera* war als solche die Patronin aller Jäger; sie versprach ihnen gut Waldwerk und erhielt dafür von jedem glücklichen Jäger irgend einen Theil des erlegten Wildes als Opfergabe.

Aguado'sche Gallerie. — Die berühmte Kunstsammlung des Banquier Aguado (eines gebornen Spaniers, der aus portugiesischer Judenfamilie stammte und zu Paris, nachdem er hohe militärische Würden im Dienst unter spanischer und französischer Fahne bis 1815 bekleidet, eins der grossartigsten Geldgeschäfte hielt) ist bekanntlich unlängst, nach dem Ableben des Besitzers, durch Versteigerung zersplittert worden. Unter den fünf Rafaels, deren sich diese Gallerie rühmte, war auch die sogenannte *Vierge de la maison d'Orleans*, die von tüchtigen Kunstkennern allein für ächt erklärt wurde. Dieses rafaellische Stück, der florentinischen Epoche des Urbiners angehörend, stammte aus der Gallerie Orleans, die während der Revolution nach England gebracht und dort versteigert wurde. Für das Bildchen ward 50,000 Francs gefordert, die auch Aguado dem Pariser Kunsthändler, bei dem er es fand, bezahlt haben soll. Ausserdem besass die Gallerie die berühmte hell. Magdalena von Canova, die Aguado auf der Auction der Sammlung des Grafen von Sommariva für 72,000 Fr. erstanden hatte. Eines der Bilder von Murillo, die Aguado's Sammlung zierten, ward von einem Privatmann für 12,000 Francs erstanden. Es war das „Mahl der Karthäuser“, das nun der Ersteher dem Museum von Toulouse geschenkt hat. Bekanntlich hat Gavard seit 1837 eine „*Galerie Aguado*“ erscheinen lassen, von welcher bis 1842 zehn Hefte mit dreissig Platten fertig geworden sind.

Agucchia, Giovanni, ein mailändischer Architect, lebte im 16. Jahrhundert und ist besonders durch Architecturblätter bekannt, die er selbst stach. Seine Stiche tragen das Monogramm: **GA**. Man nennt den Meister mit diesem Zeichen häufig *le Maître à la Chasse-Trappe*. So kennt man von ihm das Blatt mit einem antiken Triumphbogen, das übrigens Einige dem Meister Tribolo (genannt Niccolò Pericoli) zuschreiben wollen. Der zweite Druck davon hat die Adresse von Salamanca.

Aguero, Benedict Emanuel, spanischer Schlachten- und Landschaftsmaler, ward 1626 zu Madrid geboren. Mit seinen Arbeiten sind noch die Paläste Aranjuez und Buenretiro geschmückt. Er stammte aus der berühmten Mazo Schule, war übrigens ein sehr heller und lebhafter Kopf, dessen Unterhaltung König Philipp IV. nicht selten suchte. Aguero starb 1670.

Aguzzi, ein Heiliger der Kalmücken, den man auf einem Stuhle sitzend und mit einem Becher in der Hand vorgestellt hat.

Aguiar, Thomas, ein Spanier, der unter Velasquez seine Studien machte und als Bildnissmaler um Mitte des 17. Jahrhunderts blühte. Aguiar ward eigentlich durch den Dichter Antonio Solis, der seinen Ruhm posaunte, so ausserordentlich bekannt; übrigens blieb der Porträtist nicht hinter dem Rufe zurück, denn die Kleinheit und kühne Ausführung seiner Porträts boten hinreichenden Stoff zur Bewunderung. — Ein Nachkomme dem Namen nach, José d'Aguiar, Portugiese, studirte zu Rom und ging dann als Bildhauer in sein Vaterland zurück. Dieser gepriesene Künstler unsers Jahrhunderts schuf die Königsstatue für das Marinehospital und mehreres Andere für den königl. Palast von Ajuda. Man nennt auch von ihm eine Büste des Marquis von Vittoria, Herzogs von Wellington.

Aguila, Franz, malte viel *al fresco* in Murcia und soll 1570 im dortigen Dom das prächtige Denkmal Alfonso's gemalt haben.

Aguirre, Franz, stammte aus Caxes' Schule und machte sich im Porträt tüchtig. Jedoch legte er sich bald auf das höchst kritische Geschäft, alte Malereien wieder

herzustellen, und da dies die Kraft seines Pinsels überstieg, errang er den traurigen Ruhm, eine Anzahl der schönsten Denkmäler spanischer Malerkunst agulrrirt, d. h. verpinselt zu haben. So wurden auch sämtliche grosse Bilder im Dom zu Toledo von ihm „zerneuert.“

Agyieus (*Agyiates*), Beiname des Apollo als Patrons der Strassen, so zu Argos, Athen und Tegea. Alle Statuen, Hermen etc. auf den Plätzen und an Kreuzwegen, die keinem Gotte besonders geweiht waren, standen unter Schutz des Apollon Agyiates. Vorzugsweise sollen ihm die in den Gassen aufgestellten spitz zulaufenden Säulen heilig gewesen sein.

Agyrtes (gr. Arch.). — Mit diesem Worte, welches Einsammler bedeutet, bezeichnete man in Griechenland 1) diejenigen Kämpfer in den öffentlichen Spielen, die nach ihrem Siege bei den Zuschauern Gaben beanspruchend herumgingen; 2) die bettelnden Wahrsager, die nach den gewöhnlichsten Oertern zogen und dem Volk gegen eine Gabe die sogenannten Glücksblättchen aufhingen, welche, mit Versen aus den bekanntesten Dichtern beschrieben, aus einer Urne gezogen und als Schicksal verkündend betrachtet wurden. Drittens trug den Namen Agyrtes eine Art classischer Bettelmönche, die nämlich für die Götter, in deren Dienste sie sich befanden, beim Volke Gaben einsammelten. Sie schleppten das Bild ihrer Gottheit, für welche sie bettelten, allerorten im Lande umher, oder führten es auf dem Rücken eines Lastthiers herum. Diese Bettelei geschah meist für die niedern Gottheiten, für die *Dii minorum gentium*. Nur ein einziger dieser Sammler, jener Abaris nämlich, der für einen höhern Gott (für Apollo) herumging, soll sein Geschäft mit Würde betrieben haben. Gesammelt wurde sonst von wandernden Priestern für die Isis; auf Delos sammelten Weiber für Opis und Arge und sangen dabei ein altes, von Olenos gedichtetes Bettellied; auf andern Inseln und in Jonien schweiften Männer als Agyrten mit demselben Leierliede umher. Man erkennt leicht, dass diese geistliche Bettelei keine ursprünglich hellenische, sondern eine aus dem Orient mit dem ägyptischen Cult herübergeschmuggelte war. Höchst berüchtigt waren die Bettelpriester der grossen Göttermutter (der Cybele oder Rhea), die, weil sie alle Monate kamen, Menagyrtten (sonst Metragyrten) hiessen. Sie streiften in Gesellschaft unterm Klange des Tympanon und der Flöten mit dem Götzenbilde umher, und verwundeten und verstümmelten sich bis aufs Scheusslichste, nur um dem Volk um so heiliger zu erscheinen und von diesem um so glücklicher Opfergelder zu erpressen. Sie gingen so weit, dass sie gegen Geld den Leuten versprachen, deren Feinde mit Götzenhülfe zu verletzen oder zu tödten, ja sie erscheinen ganz wie Ablasskrämer im classischen Alterthum, indem sie sich gegen Opfergeld dazu anboten, die Sünden und Verbrechen der Menschen, selbst die von Vorfahren begangenen, zu sühnen. Diese Bettelpriester drangen auch in Italien ein, als hier der Isisdienst Beförderung fand, durften aber, nach *Cicero de legg.*, nur an bestimmten Tagen ihre Sammlung betreiben. Wahrscheinlich ist es, dass durch diese religiösen Bettler der ägyptische Götterdienst erst recht den entsittlichten Römern gefällig gemacht ward.

Agyrtes (gr. M.) war einer der Genossen des Phineus, der mit auf der Hochzeit des Perseus erschlagen ward.

Ahalja (ind. M.) war ein Mädchen von so brillanter Schöne, dass sich der Sonnengott Indra in sie verliebte. Um seinen Zweck zu erreichen, musste er die Gestalt ihres Gemahls, eines Priesters oder beschaulichen Brahmanen, annehmen, und so erlangte er ihre Gunst ganz in der Weise, wie Zeus der Alkmene Herr ward. Aber der Brahman entdeckte, als er sich recht beschaute, sein Hörnerthum und vermaledete den Gott, indem er ihm tausend Phalli am Leibe hervorwachsend wünschte. Da die indischen Götter, mit Ausnahme des Brama, sämtlich unter der Gewalt der höhern gestellten Brahmanen stehen, so war es kein Wunder, dass der originelle Fluch augenblicklich am Gott in Erfüllung ging. Der Sonnengott, so höhnisch bestraft durch die tausend Glieder an seinem Körper, fiel nun dem Brahmanen zu Füssen, und bat ihn inständigst, diese schmachvollen Anspielungszeichen auf sein Vergehen wieder hinwegzuzaubern. Endlich erbarmte sich der Priester des so lächerlich gewordenen Gottes, und im Nu fielen die Phalli ab; im selben Moment aber empfing Indra so viele Augen, als er Phalli gehabt, weshalb er auch den Namen des Sabasvakscha (des Tausendäugigen) führt. So viel Augen, sagt ein weiser Brahman, mussten ihm aufgehen, damit er tausendfach seine Sünde erkenne,

Aharon, der eigentliche Name Aarons nach hebräischem Laut. Ueber den Bruder des Moses selbst s. Aaron.

Ahastara (ind. M.), ein der Sonne beigelegtes Epitheton, sofern sie den Tag heraufführt, also die Sonne als Tagesgöttin, als welche sie bei den classischen Völkern die rosenfingrige Eos (Aurora) war.

Ahasverus; s. Ewiger Jude.

Ahavanya (ind. M.) heisst das Opferfeuer, welches die Hindu's anbeten, die sonst nicht Feueranbeter heissen wollen.

Ahlborn, Wilhelm, Mitglied der Berliner Kunstakademie, ein ausgezeichnete Landschafter, ist in Hannover geboren und datirt aus der Schule des trefflichen Wach. Er ging zu seiner Ausbildung nach Rom, wo er zwei grosse Gemälde (die *Viasacra* und das Coliseum) schuf, die in den Lichttönen und der Luftperspective höchst vorzüglich gehalten sind und überhaupt einen erstehenden Meister ankündigten. Seitdem hat Ahlborn seinen Ruf durch eine Menge Landschaften erhöht, die zum Theil Früchte seiner italischen Studien waren. Man kennt seine Durchsicht nach Assisi, seine sicilianische Morgenlandschaft, seine Kapelle an der Gern im Salzburgischen u. a. m. Er ist der Meister des Südhimmels unter Deutschlands lebenden Landschaftlern. — In seinem jüngsten Werke hat er den erst unlängst erfolgten Untergang der alten Tasso's - Eiche bei Rom zum Motiv gewählt. Im Vorgrunde sieht man die Trümmer des zerschmetterten Baums, vom niedern Hügel herabgestürzt, am Boden liegen; eine Cypressengruppe bezeichnet die Spitze der Höhe, zu welcher hinan die Stufen des theaterähnlichen Baues führen, wo S. Filippo Neri zu predigen pflegte und auch jetzt noch geistliche Vorträge gehalten werden; in der Ferne gewahrt man die Kirche S. Pietro in Montorio und die grosse Fontaine Pauls V., deren gewaltige Wassermasse den Janiculus hinab der Ebene von Trastevere zuströmt. — Eichen scheinen ein Lieblingsgegenstand unsers Landschafters zu sein. Wir erinnern nur an sein schon 1839 ausgestelltes Gemälde: die Eiche bei Kloster Walkenried im Harz, mit Schäfer und Herde.

Ahlia, so viel als Ahalja; s. diesen Art.

Ahmedabad. — In dieser indischen Stadt finden sich Prachtbauten (Mausoleen, Moscheen und Paläste) aus den Zeiten nach Schah Akbar dem Grossen.

Ahorn, ein bekanntes Laubholz, wird vorzüglich zu Möbeln viel benutzt; zu Bauholz eignet es sich weniger.

Ahorn, von Constanx gebürtig und zu den besten deutschen Bildhauern der neuern Zeit zählend, erwarb sich einen dauernden Namen durch den nach Thorwaldsen's Modell sehr tüchtig ausgeführten grossen sterbenden Löwen, der zu Luzern als ein Denkmal erliegender schweizerischer Tapferkeit aufgestellt ist.

Ahriman (pers. M.), das böse Princip, das nach der Lehre des Zoroaster sich mit dem guten in die Herrschaft über die Welt theilt. Diese Urwesen lebten einst einsam in ihren angewiesenen Räumen, Ahriman in der Finsterniss, Ormuz aber im Licht, bis der ewige alleinige Gott, Zeruane Akerene, die Welt erschuf und diese dem guten und bösen Princip zu einem Kampffelde überliess. Der allmächtige Gott, der auf Seiten des Ormuz oder des guten Weltgeistes steht, verlieh der geschaffnen Welt eine Dauer von vier Perioden, deren jede er auf 3000 Jahre bestimmte. Im ersten Zeitraum sollte das Licht herrschen, im zweiten das Licht und die Finsterniss gemeinschaftlich, aber unter dem Obsiege des Lichtes, im dritten beide wieder, doch ohne Uebergewicht des einen oder andern, und im vierten ebenfalls beide, so aber, dass der obsiegende Geist des Bösen der Welt den Untergang bringe und sich somit der Sieger durch sich selbst stürze. — Als Ormuz im ersten Weltalter regierte, erschuf er die ganze Sinnen- und Geisterwelt, aber Ahriman stellte eine furchtbare Schöpfung der Finsterniss ihm entgegen. Diese stand zwar gleich gross und gleich mächtig dem Ormuz gegenüber, doch wagte Ahriman selbst auf die Aufforderung seiner verwegenen Geister noch nicht, die Kampfprobe mit der Macht des Guten zu bestehen. Als Ahriman nun im zweiten Weltalter mit Ormuz zugleich herrschte, drangen die bösen Genien immer ungestümer auf einen Kampf, bis der endlich sich stark genug fühlende Ahriman dem Himmel den Krieg ansagte. Er brach mit dem wilden Heer seiner Geister auf, doch gelang es nur ihm allein in den Himmel zu dringen, von wo er aber, schreckenergriffen, sofort auf die Erde herabstürzte. Bei diesem Sturze fiel er gerade in den Mittelpunkt der Erde, wodurch er den hier lagernden Urstier zermalmte und das Feuer durch Rauch und Qualm verunreinigte. Nun verwüstete er tobend mit seinen Genien Alles, stürzte die Welt in Nacht und rief alle Plagen der Erde hervor, indem nun schenssliches Gewürm mit Flügeln auf dem Boden dahinkroch, siedendes Wasser herabregnete und alles Wachsthum verdarb. Schon hatte er auch einen Theil der Gestirne verlöscht, als Ormuz ihm hier entgegen trat und mit den Fervers (d. h. den Gottgeschaffnen, den vollkommenen Idealen heiliger Menschen) ihn glücklich zurück in den Pfuhl der Verdammniss stürzte. Aber Ahriman drang wieder herauf bis zur Erde und nahm diese zu seinem Sitze. Im dritten Weltalter, wo das gute und böse Princip ganz gleichmässig sich die Wage der Herrschaft halten sollten, stand jedem guten Geschöpf ein böses. jedem unreinen ein

reines gegenüber. Aber da blieb noch der Urmensch, Kajomorts, als Uebergewicht auf Seiten der guten Schöpfung, welchem ein ebenbürtiges Wesen entgegenzusetzen Ahriman sich lange umsonst mühte. Da blieb Ahriman nichts übrig, als mit den Urmenschen in einen Kampf zu treten, der endlich nach dreissig heissen Jahren in Kajomorts Niederlage beschloss. Nun war es Ahriman ein Spiel, die ersten Menschen (Meschia und Meschiane) zu verführen, und so brachte er im vierten Weltalter seine Herrschaft aufs Höchste. In dieser letzten Periode, die Gott der Welt bestimmt, stürzt Ahriman einen Kometen herab, dass die Erde in Flammen geräth und bald ein Strom von glühendem Erz in den Abgrund Duzakh hinabfließt, so dass hier, das Reich des Ahriman ist, das ganze Heer seiner finstern Geister vom Feuer gereinigt wird und er selber in den Gluthen des fließenden Erzes sein Purgatorium findet. So ist endlich der Sieg des Lichtes über das Reich der Nacht errungen; die bösen Geister aber gehen reingebrannt und geläutert aus dem Feuer hervor, das nur die Böse an ihnen verübt hat, und erscheinen sammt Ahriman wieder als gute Geister zu Ormuz' Seiten vorm Throne des grossen Gottes. Die Menschheit, die vorher sündig und dem Ahriman ergeben war, steht nun ebenfalls gereinigt da und bewohnt die durch Feuer entschlackte, verschönte, von Licht bestrahlte Erde, wo fürder nur der ewigalleinige Gott und das Gute herrscht.

Ahrweiler, Stadt im Regierungsbezirk Koblenz, besitzt eine interessante Stadtkirche, von gothischer Architectur, mit einfachen Rundpfeilern ohne Gurtträger, deren Bau in die Jahre 1245—74 fällt. Die Emporen, die durch nüchtern profilierte Gliederungen der Gewölbebögen auffallen, sind eine spätere Restauration aus dem Schluss des funfzehnten oder dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts.

Ahuta, eins der fünf Hauptsacramente der Hindu's. Die Priester sind gehalten, Tag für Tag alle fünf zu verrichten. Das Ahuta besonders besteht im Lesen der heiligen Schriften, dessen Verrichtung ihnen als eine ungeheure heilige That angerechnet wird.

Ai (nord. M.), der niedliche Name eines niedlichen Zwergs, der auch Skapli heisst und zur dritten Rangordnung der nordischen Wichtelmänner gehört. Die Zwergclasse soll sich der Edda zufolge von Swains Haugi nach Orwanja auf der Insel Jörnwall übergesiedelt haben. Ai ist zu klein, um zu den vier Zwergen zu gehören, deren Kraft sie zu Riesen macht, dass sie das Himmelsgewölbe tragen; dagegen ist er einer der kleinen Höhlenleute oder der unterirdischen Gnomen, die vortrefflich Gold und Waffen zu schmieden verstehen und mit ihren Werken die Menschen belohnen oder schenken, wodurch sie den letztern ein Glück oder Unglück in die Hand spielen.

Alantola; s. Ajantia.

Alantis, ein Zuname der Pallas, welcher sich nach Einigen von Ajax (Alas) her schreibt, da der Telamonier ihr ein Heiligthum zu Megara gebaut haben soll. Nach Andern, die wohl das Richtige treffen, schreibt sich der Beiname von einem in ältester Zeit ihr geheiligten Vogel her, in dessen Gestalt sie öfters erschien. Darnach hätte man nämlich unter Pallas Alantis die Geier-Pallas zu verstehen.

Alchen (eichen) heisst ein Mass oder Gewicht nach einem vorhandenen Bericht. Es geschieht dies gewöhnlich durch eine dazu eingesetzte Behörde, welche den berichtigten oder richtig gefundenen Mass einen Stempel giebt zum Zeichen, dass der Alchen stattgefunden habe.

Aldoneus (gr. M.), 1) Beiname des Pluto als des Unsichtbaren; 2) Name eines Königs der Molosser in Epirus, welcher in Verwechslung mit dem Beinamen Pluto in den Mythos des Proserpinenraubes gezogen ward. Theseus zog, der später gestorbene Sage zufolge, mit dem Pirithous nach Epirus, um diesem, der sein Helfershelfer beim Raub der Helena gewesen, dadurch einen Gegendienst zu leisten, dass er ihm die Prinzessin Kore, Tochter des Königs Aldoneus von dessen Gemahlin Proserpina mit zu entführen suchte. Aldoneus nahm sie als Freier auf, und bedingte zur Prüfung ihrer Heldenmässigkeit einen Kampf mit Cerberus, seinem Hunde. Doch bald ward ihm der Anschlag dieser Räuber auf Freiersfüssen verrathen, so dass er sofort fesseln, den Pirithous aber vom Hunde zerreißen liess.

Alerordt, als tüchtiger Zeichner geschätzt, hat sich als Mitwirkender am Boisré'schen Domwerke einen Namen verdient.

Aigner. — Dies ist der Name des Architecten, dem 1808 die Ausführung des von der polnischen Legion Napoleon geweihten Denkmals bei Kalisch, sowie 1810 der Entwurf eines Copernicus-Monuments anvertraut ward, der sich aber vornehmlich durch seinen Sibyllentempel in Gallizien und eine Anzahl von Prachtbauten in Posen unsterblich machte. Er trat auch als Autor auf, wie denn sein lexikalisches Werk über die gesammte Baukunst und seine Geschichte der Architectur hinlänglich bekannt sind. — Ein A. F. Aigner († 1789) wird als tüchtiger Bildhauer zu Prag gerühmt.

ihm übertrug Joseph II. die Arbeit des Grabmals für den Baron Ellrichhausen auf der Mariahilfschanze.

Aigreux. — Mit diesem französischen Worte, das für gewöhnlich in den Bedeutungen Säure, Bitterkeit, Aergerlichkeit vorkommt, bezeichnet man oft die Sprödigkeit der Metalle, sowie die Härten in Kupferstichen.

Aiguille de Vienne. — So nennt man in Frankreich, wo man das Wort *l'aiguille* (Nadel) zur Bezeichnung für Thurmspitzen und Obeliskten anwendet, jene 72 Fuss hohe Quaderpyramide, welche nahe bei Vienne an der Rhone gesehen wird. Sie ruht auf einem quadratischen Gebäude, das auf jeder Seite eine Arkade hat, und ist in edlem Styl unter den ersten römischen Kaisern errichtet.

Ajukul heisst einer der vier obern Götter der Mongolen. Er soll dem Vishnu der Hindu's ähneln. In China giebt man sich viel mit Verfertigung von Ajukulsbildern ab; sie sind bald von Erz, bald von edleren Metallen. Man giebt dem Gotte drei Köpfe und zehn Hände, und lässt ihn mit untergeschlagenen Beinen auf einem Throne sitzen.

Ajuschall, der College des Vorigen in der Viergöttergruppe der Mongolen. Er soll Aehnlichkeit mit dem indischen Brama bieten.

Allekes Olmak; so heisst eine Trias von Gottheiten, welche die Lappländer für Begleiter der Sonne halten. Sie sind die Götter der heiligen Tage: Freitag, Sonnabend und Sonntag, und heissen darnach Frit Allek, Lawa Allek und Schodnabrino Allek. An diesen Tagen soll kein Lappe sich unterstehen zu arbeiten, denn die drei Götter haben einst einem Contravenienten ein Zeichen gegeben, indem sie zu seinem Entsetzen Blut aus dem Stamme fliessen liessen, den er an heiligem Tage fällte.

Aimo (lappl. M.), der Ort, wo die abgeschiedenen Seelen der Lappen wohnen. Er liegt in den heiligen Bergen, und die Seelen befinden sich dort unter Zwergen, die zwar als Miniaturausgaben vom Menschen, aber als hoch über diesen stehend betrachtet werden. Der Seelenort ist in mehrere Räume getheilt, wovon der dem Satan zugewiesene Mubben Aimo heisst. Der Raum der schwarzen Seelen heisst Zhiab Aimo, der, wo die falschen Zauberer wohnen, Zabme Aimo; ausserdem giebt es Räume für schlechte Jäger und Fischer, deren Seelen in den Salmo Aimo und in den Sarakka Aimo wandern.

Aimon, ein sagenhafter Fürst der alten Franken, der als Herzog in den Ardennen hauste. Seine vier Heldensöhne heissen die Halmonskinder; sie besaßen alle vier nur ein Ross, auf dem sie zusammen zu allen Reckenthaten auszogen. Ihr Wunderross hiess Bayard.

Ainlingen, ein Ort in Baiern, weist in der Sebastianskapelle einen gut erhaltenen Ueberrest vom alten Römercastell auf, an welcher Stelle sich einst ein Heidentempel befand.

Ainmüller, Max Emanuel, nach Sigm. Frank recht eigentlich der Wiederaufbringer der Glasmalerei zu nennen, ward im Jahre 1807 zu München geboren. Nachdem er sich zuerst der Architectur, der Perspective und Ornamentik gewidmet und dann, durch seinen Lehrer Prof. Gärtner veranlasst, die Stelle eines Decorateurs oder Verzierers in der königl. bair. Porzellanmanufaktur bekleidet hatte, trieb ihn seine Neigung zu der eben erst wiedererweckten Glasmalerei. Er war glücklich genug, die neue Kunst, welche unter dem Wiederhersteller Sigm. Frank noch mit ausserordentlichen Hindernissen zu kämpfen hatte, bis auf die jetzige hohe Stufe ihrer Ausbildung zu fördern. Unter seiner Leitung wurden fast sämtliche Kirchenfenster des Regensburger Doms ausgeführt; auch die Ornamente sind von seiner Erfindung und nach seinen Zeichnungen. Einige Figuren, z. B. die heiligen drei Könige und die Figur Josephs mit Ausschluss des Kopfs, sowie einige Prophetenbrustbilder, sind von Ainmüllers eigener Hand gemalt. Mit Wehrstorfer und Hämmerl führte er auch zuerst einige Bilder auf Einer Glastafel glücklich aus und zeigte damit die Möglichkeit einer Restauration der Cabinetsmalerei, die seit jenen Versuchen ausserordentlich fortgeschritten ist. Eins seiner jüngsten Bilder dieser Art, ein Nachtstück, stellt den Vesuv in voller Flammeneruption dar; über den aufschliessenden Flammenmassen lagert sich das schwere Gewölk des Rauchs, im Widerscheine glitzert das Meer, in- dess weiter links gegen den Hintergrund die Nacht sich breitet, die nur der mild darein scheinende Vollmond erhellt. Das Bild ist von wunderbarer Wirkung in seinen Lichttönen. Ainmüller ist auch Oelmaler, und ganz vorzüglich als Architecturmaler. Man schätzt von ihm die Seitenansicht der Rheimser Kathedrale, die äussere und innere Ansicht des Ulmer und Freiburger Münsters, die innere Ansicht der Münchner Frauenkirche und der Nürnberger Lorenzkirche, sowie die Ansicht vom St. Marcus zu Venedig. Auf der Leipziger Ausstellung 1841 sah man von ihm das Innere des Nonnenklosters zu Salzburg, wozu Kirner die Staffage gegeben. Noch ist seine innere Ansicht des Regensburger Domes hier anzuführen, die J. Petzl mit Figuren staffirte. Einen

grossen, edlen Geschmack hat Ainmüller als architectonischer Verzierer gezeigt. Fortdauernd für die Glasmalerei thätig, übernahm er in letzter Zeit die Ausführung der neuen Fenster für die Kirche der Münchner Vorstadt Au. Bei seinem neulichen Ausfluge nach England nahm er eine Skizze des Innern der Kapelle von Windsor auf, wonach er ein grosses Bild malt. Unter seinen jüngsten Gemälden nennt man die Seitenkapelle der Westminsterabtei.

Aion; s. Aeon.

Airawata (Airaput), Name jenes weissen Elephanten, welcher plötzlich dem Meere entsieg, als die indischen Götter den Unsterblichkeitstrank Amritta bereiteten und dabei den Berg Mandar umdrehen. Dieser Elephant, von dem man sagt, dass er das Firmament trage, wird vom Sonnengott Indra geritten.

Aitwaros, ein Kobold der Litthauer, der sich gern in Hecken und Zäunen versteckt. Kein gläubiger Litthauer wagt es deshalb, bei Hecken oder Zäunen sich zum Schlaf niederzulassen. Eine Menge solcher neckischer Geister schweben im Freien herum und lieben es, sich wie ein Alp an die Menschen zu hängen.

Aiuschl, ein Gott der Kalmücken. Man findet bei diesen sehr kunstreich gefertigte Aiuschbilder aus Messingblech. Der Gott ruht mit gekreuzten Beinen auf dem geöffneten Kelch einer Blume, die von genauestem Naturstudium zeugt und von bewundernswerthester Arbeit ist, während die Theile der Götzenfigur zwar bedeutende mechanische Fertigkeit, aber wenig Kenntniss der Körperformen verrathen. Bei der Kreuzung kommen die Beine dergestalt in die Höhe, dass die untern Fussblätter völlig zu sehen sind. Die Hüften des Gotts verhüllt ein Gewand; der Oberkörper ist nackt gelassen und das Haupt mit einer pyramidalen Krone geschmückt. Die kalmückischen Greise flehen diesen Gott um ihre Verjüngung an, denn er ist eine Art Asklepios der Kalmücken, der ihnen Gesundheit, Verlängerung und Erneuerung des Lebens zusichert.

Aiwasowsky, russischer Maler, empfing vom König Louis Philipp für seine zum Pariser Salon 1843 geschickten *Marinen* eine goldne Medaille.

Aix, Stadt in der Provence, ward 122 n. Chr. in Folge dort gefundener Mineralquellen durch Cnejus Sextius gegründet und trug von diesem Römer den Namen *Aquae Sextiae*, der noch im heutigen Stadtnamen erkennbar ist. Noch sind bedeutende Reste von der grossen Thermenanlage aus römischer Zeit übrig; auch hat sich hier ein schöner christlicher Sarkophag erhalten, an welchem in Basrelief der Auszug aus Aegypten und der Durchgang durchs rothe Meer vorgestellt ist. Uebrigens besitzt Aix in dem Baptisterium der Kathedrale, einer Rotunde mit acht antiken Säulen, ein merkwürdiges Monument der ältesten christlichen Architectur, das vielleicht noch der Mitte des fünften Jahrhunderts angehört. Die Kirche, *Saint Sauveur* genannt, ward 1494 vollendet; die Thüren aus Nussbaum mit gutem Schnitzwerk stammen vom Jahr 1504; die Chornische des Altars Saint-Mitre enthält ein Grabdenkmal, das im Basrelief Christus in der Mitte auf einem Felsen zeigt, an dessen Fusse Maria und Joseph. zu beiden Seiten die Apostel ohne Attribut, nur Paulus trägt ein Kreuz. Die Kirche *Sainte-Madeleine* hat ein merkwürdiges Gemälde: Gott Vater ist in den Wolken; unten wird Maria vom göttlichen Geist angehaucht und ein kleines Kind will ins Ohr eingehen. Andere gute Gemälde hat diese Kirche von Vanloo, Vien und Leveux. — In der Karmeliterkirche befindet sich ein Altarbild, das König René dem Guten, Herzoge von Anjou, zugeschrieben wird. Dieser Fürst, glücklicher als Künstler denn als Regent, lebte von 1408 — 80, hatte zu Aix seine Residenz und war hier einst gerade damit beschäftigt, ein Feldhuhn aufs Sorgfältigste auszumalen, als ihm die Hiobspose überbracht ward, das Königreich Neapel sei verloren für ihn, was ihn aber so wenig aus der Arbeit aufstörte, dass er vielmehr in aller Ruhe zu malen fortfuhr. Im J. 1819 hat König René hier ein Marmormonument mit seiner Statue von P. J. David auf dem Cours-Platz erhalten. Der Director des Museum zu Aix, Mr. *Clerian*, dessen Sammlung mehrere interessante alte Kunstwerke (namentlich drei Bilder Giotto's von feinsten Ausführung) enthält, besitzt auch ein Bildchen von René, eine kleine Tafel in zwei Abtheilungen, in deren einer der königliche Maler sich selbst (in einem Alter von etwa 25 Jahren) und seine erste Gemahlin, Isabella von Lothringen, vor Betstühlen kniend darstellte, während er in der andern durch einen Engel dem heil. Bernardin von Siena das bekannte mit Goldstrahlen umgebene *IHS (in hoc signo)* vorhalten lässt. Das Diptychon stammt aus dem alten Hause Saint Vincent zu Aix; der höchst einfachen Darstellung wird eine geistreiche Behandlung (namentlich in den Köpfen) nachgerühmt, welche sehr an die Italienische des Pisanello aus der ersten Hälfte des 15. Jahrh. erinnern soll, die René bei seinem frühern Aufenthalt in Italien wohl annehmen konnte. Auch der erzbischöfliche Palast zu Aix besitzt ein gutes Gemälde René's. Es stellt einen brennenden Dornbusch vor, worin die heil. Jungfrau

mit dem Kinde ist, das einen Spiegel hält; zur Linken ist Moses, der mit der einen Hand die Schuhe löst und mit der andern das Gesicht bedeckt; auf dem Rahmen sind die zwölf Könige Juda's, und die Kapsel des Bildes ist wieder mit Heiligen bemalt. — Von sonstigen Kunstmerkwürdigkeiten zu Aix ist ferner des Fussbodens Erwähnung zu thun, der mit antiker Mosaik eingelegt sich in dasiger Municipalität findet. Dieser Musivboden scheidet sich in drei Abtheilungen. Die erste stellt eine Scene aus der antiken Komödie vor; man bemerkt drei Actoren, wovon einer mit einem Stock auf den andern eindringt; umher sind Masken, eine Ente, ein Schild und Helm. Die zweite zeigt den Theseus, wie er den stierköpfigen Minotaur tödtet. Die dritte endlich stellt zwei Kämpfer dar; sie sind mit dem Cestus bewaffnet und zwischen ihnen liegt ein Stier. Die Municipalität hat ausserdem mehrere eingemauerte antike Basreliefs, worunter eins die Niederkunft der Leda vorstellt, wo aber drei Kinder in Einem Ei sind. In den jetzt, wie es scheint, zerstreuten Sammlungen des schon erwähnten alten Hauses St. Vincent, eines wahren Schatzhauses voll Statuen, Basreliefs, Vasen, Mosaiken, Medaillen, Inschriften aus römischer und mittelalterlicher Zeit, befand sich ein Medaillon aus Elfenbein mit dem Brustbild des Königs René, das 1461 von *Petrus de Mediolano* gefertigt worden. Das Museum, dem der oben gedachte Clerian vorsteht, enthält Gemälde und Alterthümer verschiedenen Alters. Die Zeichenschule besitzt eine gute Sammlung von Gypsabgüssen, Sallier eine Sammlung von Antiken und Gemmen, Magnan de la Roquette eine solche von Gemälden, Kupferstichen und trefflich geschnittenen Steinen. Zu erwähnen ist auch der schöne Palast d'Albertas, wo Gemälde aus der neuern französischen Schule und einige Antiken getroffen werden.

Aix in Savoyen (von den Römern *Aquae Allobrogum*, *Aquae Domitiana* oder *Gratiana* genannt), ein malerisch gelegener Badeort zwischen Genf und Chambéry, weist noch Ueberreste von Bauten der Römer auf, die hier der warmen Quellen wegen zuerst grosse Bäder errichteten. Man schreibt diese antiken Bäder dem Kaiser Gratian zu; den schönen noch vorhandenen Bogen mit der Attika liess Lucius Pompejus Campanus errichten. Zwischen Aix und Chambéry, die jetzt durch eine Eisenbahn verbunden sind, erstreckt sich ein schönes Thal, wo ebenfalls viele Baureste aus Römerzeiten sich finden.

Ajantia, nach griech. Laut Alantela, Name eines zu Salamis gebräuchlichen Festes zu Ajax Ehren. Es ward auch in Athen und anderwärts nachgeahmt und mit Pomp gefeiert, zumal kriegerische Spiele die Hauptsache dabei waren. Zu Athen war der göttlich verehrte Ajax einer der Archegeten, als welcher er auf der Agora eine Statue besass, sowie ihm eine Klinä mit vollständiger Rüstung geweiht war.

Ajantides, Sohn des Ajax, den dieser mit Glauka zeugte. Eurysakes war der Halbbruder des Ajantides und hatte Tekmessa zur Mutter. Nach Pausanias stammten von ihnen Miltiades, Kimon und Alkibiades ab, so dass sie Ajantiden genannt werden konnten.

Ajataa, ein in den Mythen der Finnländer spielender weiblicher Geist von bösem Charakter. Ajataa bringt alle, denen sie erscheint, ins Verderben; sie ist nämlich der Irrwisch der Finnen, führt die Wandernden irr und in Sumpf und Moor, damit sie dort ihren Tod finden, oder leitet sie in Wälder, dass sie sich nicht wieder herausfinden können und darin Hungers sterben müssen, wenn ihnen der Tod vom Wolfe nicht rascher naht als der Tod des Verkommens.

Ajax (griech. *Alas*), der Name zweier Helden der Achäer, die am Zuge gen Troja Theil nahmen. Der eine heisst der Ajax Oileus (Oilei), weil er ein Sohn des Lokrerköniges Oileus war. Auch wird er Ajax der Kleinere genannt, zur Unterscheidung von Ajax dem Telamonier, oder dem Grossen. Die Mutter dieses Kleinen war Eriopis, die ihn in der lokrischen Stadt Narykus gebar, weshalb ihn Ovid den narycischen Heros nennt. Sein Halbbruder war Medon, welchen Oileus mit der Rhene gezeugt hatte. Ajax der Kleinere, der die Lokrer auf vierzig Schiffen nach Troja brachte, erwies sich hier als einer der Wackersten von den Achäern. Er bot selbst dem Hektor einen Kampf an, vorzüglich aber strahlte der kleinere neben dem grossen Ajax in der Schlacht bei den Schiffen hervor, wo beide durch Poseidon zum Kampfe gestählt wurden. Der kleine Ajax war nebst Achill der Schnellfüssigste im ganzen Heer, so dass seine Lokrer ihm gar nicht nachkommen konnten, als er in den ersten Reihen neben dem Telamonier focht. Er erlegte mehr Feinde auf der Flucht als ein Anderer im Kampfe. Den Kleobulos fing er lebendig und legte mit einem Streiche das Haupt ihm zu Füssen. Auch war er der Hartnäckigsten einer im Streit um Patroklos' Leichnam und rettete besonders durch sein herzhaftes Zurückdrängen der Troer die Leiche aus Feindes Hand. Bei den Leichenspielen, die Achill zu Ehren seines gefallenen Freundes hielt, kam Ajax Oileus in Streit mit Idomeneus, wo aber

Achilles vermittelnd einschritt; dann nahm es Ajax, stolz pochend auf seine Rennkraft, im Wetlauf mit Antilochos und Odysseus auf, strauchelte aber (obgleich nahe am Ziel) auf Anstiften der Pallas, weil Odysseus inzwischen von ihr den Sieg erflachte. Da also Odysseus ihn überrannte, musste der schnellfüssige Ajax mit dem zweiten Preise, einem Ochsen, vorlieb nehmen. Auf der Heimkehr der Achäer scheiterte das Schiff des Ajax Oilei am gyräischen Felsen, was wieder auf Pallas' Anstiften geschah, aber Poseidon rettete ihn, indem er ihn auf den Felsen trug. Da spottete indess der kaum Gerettete den Göttern, was Poseidon so zornig machte, dass er mit dem Dreizack den Felsen spaltete und den Spötter in den Fluthen verderben liess. — Nach Hygin war Ajax Oilei auch ein Freier um Helena, wobei er mit einem gezähmten Drachen erschien. Eine weitere Sage ist, dass er nach Illions Falle die in den Pallas-tempel geflohene Cassandra, die hülfeflehend hier Minervens Statue umschlang, von Bilde hinwegriss und sie zur Strafe noch im Heiligthume der von ihm verachteten Göttin zur physischen Liebe zwang. Dafür klagte ihn Odysseus an, der auf Steinigung antrug, aber man musste ihn freigeben, da Ajax durch Eid sich von der Schändung Cassandra's reinigte. Es wird übrigens erzählt, dies sei kein Meineid gewesen, da die Anklage auf Odysseus' Verleumdung beruht habe, der gern die Cassandra aus Ajax Händen in die des Agamemnon gespielt hätte. Man sagt aber, dass wegen der von Ajax oder einem Andern begangnen Tempelentweihung die Pallas so vielen Groll auf die Achäer warf, ganz besonders aber auf Ajax Oilei und seine Lokrer, in deren Land sie noch lange nachher eine Pest sandte, wogegen das Apollo-Orakel nur das einzige Mittel wusste, dass die Lokrer alljährlich zwei Jungfrauen zur Sühnung an die Pallas nach Troja senden sollten. Nach der Sage, die Philostratus mittheilt, war der Tod des lokrischen Ajax ein freiwilliger; nach derselben soll Agamemnon die durch Ajax geraubte Cassandra an sich gerissen und im Heere verkündet haben, dass wenn nicht Ajax geopfert werde, allen Griechen der Tod von Minerven drohe. Da soll Ajax, um solcher Hinopferung zuvorzukommen, sich schnell in ein kleines Fahrzeug gesetzt und so den Tod auf dem Meere gesucht haben. Doch als die Kunde davon im Heere erscholl, stieg die Trauer um ihn aufs Höchste, und man zündete zu seiner Todtenfeier das Schiff an, das ihn nach Troja getragen und nun brennend in die hohe See lief, um gleich Ajax zu verschwinden und nimmer wiederzukehren. — Der Maler Apollodor stellte seinen Tod nach der andern Sage dar, laut welcher der Ajax Oilei auf seiner Heimfahrt am kaphareischen Felsen (einem Vorgebirge Euböa's) scheiterte und durch Pallas vom Blitze erschlagen ward. Ajax des Lokrers Untergang, ebenfalls ein Gewittergemälde und vielleicht eine Nachahmung des apollodorischen, führt Philostratus (II, 13) an. Auf Vasen, Spiegeln und einigen geschnittenen Steinen ist Ajax im Moment vorgestellt, wie er Cassandra von dem Pallasbilde wegreisst oder an ihr die Schändung vollzieht; ein Basrelieffragment dagegen, das Winckelmann besass, gab das menschlichere und reizendere Bild eines Momentes, wo Ajax durch Liebkosungen von Cassandra zu erreichen strebt, was er andernfalls zwangsweise erlangen könnte. Auf diesem Mariner wie auf verschiedenen Gemmen erscheint der lokrische Ajax ohne Bart; auch seine Statue, die einst im Zeuxippon (einem Gymnasium zu Byzanz) stand, war bartlos; dagegen hatte ihn Polygnot in der Lesche zu Delphi mit Bart gemalt. Auf Münzen von Lokri erscheint Ajax Oilei als Krieger in streitender Stellung; er hat dabei einen Dreizack unter sich, der auf die Spaltung jenes Felsens durch Neptun anspielt, wobei Ajax ins Meer fiel. Im Alterthum galt, nach Philostratus, das Hetolmon als Erkennungszeichen in den Darstellungen dieses Ajax. — Ajax der Grosse, den man sonst schlechthin Ajax nennt, weil der Vorige stets noch einen Beinamen führt, war des Telamon (Königs von Salamis) Sohn, weshalb ihm Homer den Zunamen des Telamoniers giebt. Er zog mit den Salaminern auf 10 Schiffen gen Troja, wo er als einer der Haupthelden der Achäer erscheint. Er ragte mit Kopf und Schultern über alle Hellenen hervor und war nach Achill der tapferste und schönste Mann unter ihnen. In der Schlacht mit den Troern streckte er deren Bundesgenossen Amphios und Simoïsios nieder, und als Hektor die Herzhaftesten der Achäer zum Zweikampf herausforderte, pflanzte sich Ajax ihm gegenüber, so dass dem Hektor das Herz im Busen klopfte. Wirklich zog Hektor mehrere Wunden davon und fiel von einem Steinwurf zu Boden; als aber die Helden endlich zum Schwergriffen, traten die Herolde dazwischen, worauf sich Beide, nachdem sie sich Ehrengeschenke gemacht, vom Ringplatz entfernten. Vor Freude über die Bravour ihrer Ajax richteten die Achäer ein grosses Festmahl an. Als sie durch die Trojaner in die höchste Bedrängniss geriethen, war es Ajax, den man mit Odysseus an Achilles ansandte, um den Beleidigten zu versöhnen und ihn wieder zum Kampf zu gewinnen. Wie die Troer auf die griechischen Schanzen losbrechen, leistet Ajax die standhafteste Gegenwehr, er eilt Menestheus zu Hülfe und wirft den Epikles, der schon auf dem

alle steht, mit einem Stosse hinunter. Als Hektor den Amphimachos, den Anführer der Epeer, niedergestreckt hatte und sich an den Waffen des Todten bereichern wollte, war es wiederum Ajax, der solches durch sein Erscheinen vereitelte. In der Schlacht bei den Schiffen zeigte er sich als Recke in höchster Glorie; er traf den Hektor mit einem Steine, dass jener zur Erde sank, streckte den Archilochos todt hin und nahm, als das Achäerheer auf die Schiffe zurückgedrängt war und die Troer die letztern anzuzünden drohten, es noch einmal mit Hektor im Kampf auf. Ebenso glorreich socht er beim Streit um Patroklos' Leichnam, wo er mit dem kleineren Ajax den Andrang der Feinde zurückschlug, während Menelaos und Meriones den Gefallenen vontrugen. Bei den Kampfspielen, die zu Patroklos' Ehren stattfanden, stand Ajax wieder in erster Reihe und nahm die Ringwette mit Odysseus auf, wobei indess Keiner einen Sieg entschieden machte. Dann rang er noch mit Diomedes um den Schild und um die Patroklos dem Sarpedon, und um das Schwert, das Achill dem Asteropäos abgekämpft hatte. Nach dem Tode Achills, als Thetis die Waffen ihres Sohnes den Griechen zu Kampfspreisen verehrt und man diese dem Odysseus zuerkannt hatte, geriet Ajax in die bitterste Stimmung hierüber, weil er als Held und Verwandter Achills das gleiche und noch höheres Anrecht zu haben glaubte. Diese Stimmung verwandelte sich in den schrecklichsten Wahnsinn, so dass er über die Herden des Achäerheeres, als sei dieses sein Feind, grimmiglich herfiel, alles todtschlug oder ins Zelt schleppte und sich endlich in sein eignes Schwert stürzte. Aus seinem Blute erblühte die Purpurnelle, welche die Anfangsbuchstaben seines Namens aufzeigte. Achills Sohn, Neoptolemus, setzte die Asche des Helden in goldener Urne auf dem rhöteischen Vorgebirge bei und die Achäerfürsten schnitten die Locken von ihrem Haupte, um sie zur Ehre des grossen Todten auf dessen Hügel zu legen. Nach Andern ward er von Teucer bestattet, der es nicht duldete, dass Odysseus die ihm zugefallenen achillischen Waffen auf Ajax Grab legte. Ja, um den Odysseus, der durch diese Waffen bevorzugt worden, worüber der Wahnsinn und Tod des Gekränkten erfolgt war, gegen den Telamonier herabzusetzen, erfand man die Sage, dass beim Schiffbruche des Erstern der Sturm die achillischen Waffen an den Grabhügel des Ajax getragen habe, was denn ein göttliches Zeichen gewesen, dass sie dem Ajax gebührt hätten. Die Mythe erzählt ferner, dass Odysseus den Ajax noch in der Unterwelt grollend gefunden und dieser sich abgewendet habe, als jener ihn sprechen wollte. Ajax ward auf Salamis, wo er geboren war, förmlich als Gott betrachtet; man baute ihm einen Tempel und stellte darin seine Bildsäule von Ebenholz auf. Ein anderer Tempel mit seinem Bilde, das Ajanteion (Ajanteum) genannt, befand sich auf dem rhöteischen Vorgebirge, wobei Strabo bemerkt, dass der Triumvir Antonius, um der Kleopatra gefällig zu sein, die Ajaxstatue von hier nach Aegypten schleppte, dass sie aber von Kaiser August den Rhöteern wieder erstattet worden sei. — Nicht minder als Ajax durch die Dichter verherrlicht ward, hat ihn die Kunst der Alten zu feiern getrachtet. Sein Streit mit Odysseus um die Achillswaffen war ein häufiges Motiv für die Malerei. An dem berühmten Rasten des Cypselus sah man seinen Zweikampf mit Hektor, und zu Olympia befand sich seine Statue in einer Heroengruppe. Als Erkennungszeichen des dargestellten Telamoniers galt den Alten das Blosyron. — Eine grosse, vom archäologischen Institut zu Rom öffentlich publicirte Vase aus Vulci (eine der schönsten im *Museo Gregoriano*) zeigt Achill und Ajax im Würfelspiele begriffen. Auf einer andern Vase stellt die Malerei den Abschied Ajax und Teucer's vom greisen Telamon vor. Auf Gemmen sieht man Ajax Vertheidigung der Achäerschiffe gegen den anstürmenden Hektor. Die im Alterthum oft wiederholte Hauptgruppe, Ajax und Patroklos, wo man Erstern als löwenartigen, gewaltig zürnenden Helden hinstellte, findet man zu Florenz im Palast Pitti und auf Ponte Vecchio (s. Maffei, *Racc.* 42., Tischb. Hom. V.), sowie treffliche Fragmente davon (aus Hadrians Villa bei Tibur) im Vatican; in letztern ist Ajax Kopf erhalten, woneben von Patroklos Beine und Schulter mit der Speerwunde übrig sind. Ein ganz ähnlicher Kopf ist bei Egremont (*Spec.* 54.) und im *Brit. M.* (2, 23) mitgetheilt. Was sich bei Tischbein (I. V.) als Agamemnons- oder Menelaoshaupt abgebildet findet, ist eigentlich derselbe Kopf. Vorgesagte Gruppe ist auch auf einer Gemme bei Mariette, und auf einer Vase bei Millin I. 72. Der Held entspricht nur dem Telamonier, und die Handlung ist den Bedingungen der plastischen Kunst gemäss mehr concentrirt als bei Homer; derselbe Held schützt die Patroklosleiche und trägt sie fort.

Ajudja (d. h. die Unbesiegbare), Residenzstadt der ältesten Beherrscher Indiens, im Stromgebiete des Ganges, am Dewaflusse, und war einst durch seine Grösse und Volksmenge eine der bedeutendsten Städte der Welt. Hier wurde der Sonnengott Brahma geboren, der bekanntlich für die sechste Verwandlung Vischnu's gilt. Brahma zog von hier aus, um die Pandu's oder Riesen zu besiegen und dem Ra-

vana, dem schwarzen Geiste, die entführte Sita abzukämpfen. Noch ist die Stadt Ajudja ihrer zahlreichen Alterthümer wegen für die Forscher von Wichtigkeit.

Ajus Locutius, eine Gottheit der Römer, die sie als Schutzgeist der Stadt betrachteten. Im Jahre Roms 364, vor dem Einfall der Gallier, hörten viele tausend Menschen am hellen Tage auf der *Via nova* eine Stimme, welche die Römer mahnte, ihre Mauern in Stand zu halten. Nach der Erstürmung Roms durch Brennus gedachte man der Stimme des unbekannten Geistes wieder, erhob diesen zum Schutzgenius Roms und baute ihm unter obigem von *ajo* und *loquor* gebildeten Namen in derselben Strasse ein Heiligthum. Nach Andern erscholl jener Warneruf aus einem Hain, und Camillus war es, der dem unbeachtet gelassenen Verkünder nachher zur Sühne an Fusse des *mons Palatinus*, dem Vestahain gegenüber, einen umzäunten Altar errichtete.

Ajustage, Aufsatz auf den Röhren der Springbrunnen, dessen Formen dem herausspringenden Wasser allerlei Figuren geben.

Akademia (eigentlich *Hekademia*) war ein Platz am Cephissus unweit von Athen der von seinem ersten Besitzer, dem Heros Akademos (Hekademos), dem Staat hinterlassen ward. Dieses nach dem Helden benannte Grundstück wurde zu einem Gymnasium (d. h. zu einer Fecht- und Turnschule) verwendet und durch Cimon mit Anlagen von Oelbäumen und Platanen, mit Springbrunnen und Lustgängen verschönt. Dort befand sich ein Musenaltar mit den Grazienstatuen des Speusippus, ein Heiligthum der Pallas Athene, sowie Altäre des Eros, des Herkules und des lichtbringenden Prometheus. Der weise Plato (der unfern sein Landhaus hatte) und alle Platoniker hielten ihre Vorträge auf diesem Platze, daher die platonische Schule geradezu der Titel Akademie empfing und ihre Mitglieder Akademiker genannt wurden. Das Platanenwäldchen der Akademie stand bis auf die Zeit, wo der römische Feldherr Sulla seinen Besuch in Athen machte und höchst nöthig des edlen Holzes für Kriegsmaschinen bedurfte. Da fielen die Bäume; die Akademie aber verjüngte sich wieder und stand noch unter dem Kaiser Julianus in Flor. — Seit dem 12. Jahrhundert nach Chr. trug man wegen des hohen Ansehens, in welchem stets die Philosophie der Akademiker geblieben war, den Namen Akademie auf hohe Schulen, auf wissenschaftliche Anstalten und Vereine überhaupt über. In Italien geschah es zuerst, dass man auch Vereinen zur Beförderung der Kunst, sowie Kunstschulen, jene Benennung gab. Ausser der alten Florentiner Akademie, die nur eine Art ästhetisch-gelehrter Gesellschaft war, ist hier besonders die noch zu Rom bestehende Malerakademie von San Luca zu nennen, deren erste Stiftung durch Federigo Zuccherio zwar schon ins J. 1592 fällt, die aber nach hundertjährigem Schlafe ihr eigentliches Leben erst von Maratta datirt. Es wäre nutzlos, die vielen nach und nach entstandenen und bis heute existirenden Kunstschulen, die den Titel: Akademien tragen, katalogmässig hier anzuführen; dies bleibt dem summarischen Art. „Kunstakademien“ vorbehalten, wobei wir ausserdem auf die Art. über alle die Orte verweisen müssen, wo Akademien theils sich befanden, theils noch vorhanden oder neugegründet sind. Nur ein Paar allgemeine Bemerkungen mögen hier Platz finden. Oeffentliche Kunstschulen, Akademien im jetzigen Sinne, hat so wenig das Alterthum gekannt, als vor Ende des 17. Jahrhunderts die neue Zeit. Der Plan, die Kunst in öffentlichen Anstalten zu lehren, entstand nicht früher, als in jener Zeit, wo das Glück der heitern behaglichen Richtung der Holländer selbst bei den Italienern die Neigung hervorrief, auf ihrer Bahn sich zu versuchen. Die Besorgnisse der Historien- und Kirchenmaler, die vor den Holländern wohl den edlern Stoff, aber nicht den Geist vorauszuhaben fühlten, hatten fortgewirkt auf Carlo Maratta, der die eine Zeitlang entschlafne Akademie von San Luca mit eigenen Mitteln wieder verjüngte. Diese Akademie, die der holländischen Richtung entgegenwirken und eine bessere stiften sollte, gab vorbildlich den Anlass zu den meisten europäischen Akademien. Aber wenn man fragt, wie viel diese Akademien zur Verbreitung von Kenntnissen und Geschicklichkeiten beigetragen haben, so lautet die Antwort betrübt. Die öffentlichen Kunstschulen stellten sich als faule Plätze da, die Pedantismus heraus, wo kaum die von Hand zu Hand gehenden Löscheimer jeden Belehrungsdurstigen nach seiner Weise und nach seinem Bedürfniss zufrieden stellen konnten. Es blieb dabei der Uebelstand, dass das, was in der Kunst blos technisch ist, also das meiste, was doch eigentlich nicht theoretisch gelehrt werden kann, auf diesem Wege gelehrt werden sollte. Welch sonderbarlich Wesen es mit diesen Akademien gewesen und zum grossen Theil noch ist, hat Niemand kaustischer dargelegt als Rumohr. „Von 1700 — 1800,“ sagt er, „darf man wohl annehmen, dass die Akademien, von Neapel bis nach Stockholm, von Petersburg bis nach Lissabon, im Ganzen jährlich an Gehalten, Unterstützungen, Zinsen vom Gebäudekapital und andern Anschaffungen, an Feuerung, Licht und Modellen wenigstens 300,000 Thaler gekostet.“

haben. Das macht in jenen hundert Jahren 30 Millionen Thaler; und, wenn die Summe gross scheint, doch wenigstens zwanzig. Was ist aber daraus hervorgekommen? Welchen Künstlern dieser Zeit gestattet man, in Gallerien sich neben anderen hinzustellen? Kaum dem Denner, Dürer und Mengs, welche alle drei, als Schüler ihrer Ältern, den Akademien nun auch gar nichts zu verdanken haben. Will man sehen, was herausgekommen ist, so suche man auf den Treppen und Hausböden und andern Magazinen älterer Lehranstalten dieser Art nach den Preis- und Aufnahmestücken, welche von 1700 — 1800 dort allmählig sich aufgesummt haben. Es ist ein niederschlagender Anblick, welcher auf die Vermuthung leiten könnte, dass so grosser Aufwand zu nichts geführt habe, als falsche Richtungen zu perpetuiren, welche wahrscheinlich, aus Mangel an Abnehmern, sonst ungleich früher in sich selbst würden erloschen sein.“ — Alles Unglück der Akademien rührt daher, dass man auf diesen Schulen damit anfängt, womit man aufhören sollte. Man fragt nicht, ob der Aufzunehmende in der Kunstart, die er zu betreiben sich vorsetzt, ein bemerklich technisches Geschick entwickelt und erprobt hat. Man theoretisirt erst hin und her mit den jungen Leuten, als wenn die Aufgabe wäre, das Bisschen Talent, was in ihnen steckt, so lange hin und her zu slossen, bis aller Lebenskeim darin erstickt ist. Und zur Zeit endlich, wo der Kunstjünger lebhaft empfinden, gründlich verstehen, ja schon sich begeistern und mit ganzer Seele in jene Region des Geisteslebens vordringen sollte, die seine Natur und sein Verhängniss ihm vorausbestimmen, — in dieser kostbaren unwiederbringlichen Zeit, sagt der vorerwähnte geistreiche Autor, muss der arme Jüngling nach Gyps, dann nach Gefärbtem, erst schmieren, dann auf gewisse Weise malen lernen; und dieses, weil der Knabe schon alt ist, mühsam und jahrelang. Man will nicht einsehen, dass die Technik vorausgehen muss, dass nur für das Knabenalter das Technische in der Kunst die rechte und diesem Alter auch eine leichte Aufgabe ist. Was können, wie die öffentlichen Kunstschulen eben bestallt sind, diese dem schon Aufgenommenen, aber technisch meist noch ganz Unerfahrenen gewähren? Nur Wissenschaftliches; also etwas, was ihm vor der Hand wenig oder gar keinen Nutzen bringt und bringen kann, da ihm das Allererste, die technische Grundlage, mangelt. Fragt man, was denn überhaupt in Dingen der Kunst publice und klassenweise zu lehren ist, so ist doch nur die Antwort: Anatomie, Perspective und etwa noch jene Art Literatur, wovon der Künstler Gebrauch machen, aus der er sich belehren und begeistern kann. Nun — wird denn die Anatomie mit jener Strenge und Ausdauer getrieben, die dieser Wissenschaft zukommt? Und ist man nicht in der Perspective eben so lau? Sind die Vorträge über die Künstlerliteratur, wo sie überhaupt vorkommen, nicht pedantisch genug, nicht erschrecklich abrupt und von aller Anschauung ihres eigentlichen Zweckes entblösst? Und würde dies auch vortrefflich gelehrt, so bleibt doch die Technik zurück, die sich nun und nimmer publice und klassenweise lehren lässt. Denn das Malen, der Gebrauch des Werkzeugs, das Modelliren und das Arbeiten in Bronze, Marmor und jedem andern Stoffe kann nur gezeigt, vorgemacht, unter Meisters Augen eingeübt werden. Man sage nicht, dass dies zu seiner Zeit auf Akademien auch noch geschehe; denn wenn es eben geschieht, ist es bei weitem zu spät. Nicht nachholen, sondern hinzubringen sollte der Kunstjünger, den man auf Akademien zuhause, die nothwendige Anständigkeit und das Geschick, mit seinen Werkzeugen und Materialien richtig und sicher umzugehen. Wie viele Hunderte von technisch Hülfslos hier Aufnahme finden, und wie sehr sich die Akademien wie Universitäten für die Kunst geriren, während sie Besseres wirkten, wenn sie tüchtige Kunstgymnasien stellten, bedarf wohl kaum noch eines weitem Beweises. Was nun aber die neuen, nämlich die renommirten und in anderer Hinsicht ihr Renommée auch verdienenden Kunstschulen betrifft, so sind diese wohl die Zufluchtsstätten junger Künstler, die ihre Bildung zur Vollendung bringen oder (wenn der Ausdruck nicht missdentet wird) in sich die letzte Hand legen wollen, aber an Meisterschulen im alten handwerksmässigen Sinne ist nicht mehr zu denken. Auch sind alle Versuche missglückt, letztere wieder ins Leben zu rufen, da es immer an der nothwendigen Unterordnung des Willens unter allgemeine Zwecke gemangelt hat.

Akademie (Akademiestück) heisst in der Künstlersprache die Arbeit nach einem

Akademion der bildenden Künste; s. „Kunstakademien.“

Akademos, ein Heros, der dem Kastor und Pollux die Gefangenhaltung ihrer Schwester Helena in Aphidnae anzeigte und deshalb bei den Tyndariden Zeit seines Lebens in der höchsten Gunst blieb. Er hatte sechs Stadten von Athen ein Besitzthum gegeben, das nach ihm die Benennung Akademia erhielt. Bei den Einfällen, welche die Spartaner in Attika machten, blieb dieser Platz aus Verehrung für den Heros unberührt von ihnen.

Akakallis, Tochter des Minos, Apollo's Geliebte, welchem sie den Miletos gebar. Sie setzte denselben aus Furcht vor ihrem Vater aus, Apollo aber liess ihn durch Wölfe beschützen und nähren, bis sich Hirten seiner erbarmten. — Auch war es der Name einer Nymphe, mit welcher Apollon den Phylabris und Phylandros gezeugt haben soll. Wie Miletos durch Wölfe, so liess er diese durch eine Ziege säugen, die in Erz gegossen zu Delphi gezeigt wurde.

Akakesios. So hiess Hermes von der Stadt Akakesion in Arkadien, woselbst er von dem Erbauer dieser Stadt, dem Könige Akakus, erzogen wurde. Hermes wurde sehr eifrig daselbst verehrt, auch befand sich in der Nähe der Stadt seine Bildsäule.

Akakus, Sohn des Lykaon (s. d. Art.), Erbauer der Stadt Akakesion (s. Akakesios), die aber schon zu Pausanias' Zeiten in Trümmern lag.

Akalanthis, eine der neun Töchter des Pierios, Königs von Emathia, die sich mit ihren Schwestern in einen Wettstreit mit den Musen einliess, aber überwunden zur Rache und zur Vergeltung für solche Kühnheit in eine Elster verwandelt wurde. Sie ist wohl dieselbe, die auch unter dem Namen Akelanthis vorkommt.

Akalus, der Erfinder der Säge, Er soll von seinem Onkel Dädalus, weil er denselben wegen dieser Erfindung beneidete, von einem Felsen, man behauptet von der Akropolis zu Athen, herabgestürzt worden sein.

Akamarcha, eine Tochter des Oceanus.

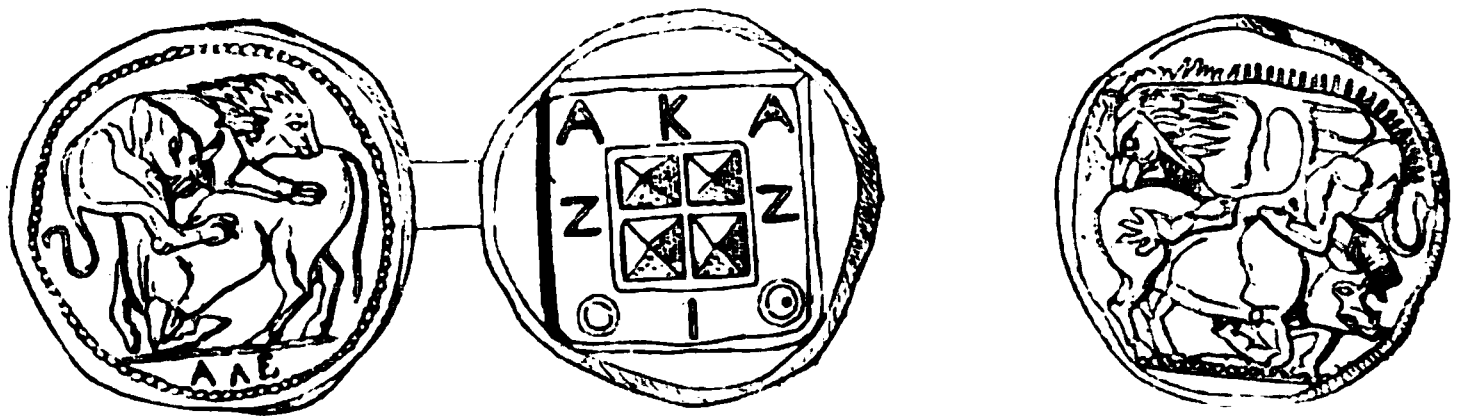
Akamas, ein alter griechischer Held, der vorzüglich wegen zweier Dinge nennenswerth ist. Erstens war er einer von denen, welche vor dem Zuge nach Troja, um die Helena zurückzuverlangen, dahin abgesendet wurden, bei welcher Gelegenheit sich die Tochter des Priamus, Laodice, in ihn verliebte, die dann als Folge davon den Munitus zeugte. Zweitens gehörte er später zu der Besatzung des hölzernen Pferdes, mit welchem bekannter Weise Troja erobert wurde. Er war es, der, an einem Stricke sich aus dem Bauche des Pferdes herunterlassend, des Nachts das Stadthor öffnete. Von Troja zurückkehrend, stürzte er auf Cyprus vom Pferde in sein eigenes Schwert, und starb in Folge der Verwundung. Die Stadt Akamantia und der Berg Akamos auf Cyprien sollen ihren Namen von ihm erhalten haben. Seine Statue stand in Delphi, woselbst er auch von Polygnotus gemalt zu sehen war. — Mit dem Namen Akamas werden noch mehrere Helden erwähnt, so der Sohn Antenors, einer der tapfersten Trojaner, der im Kampfe gegen die Griechen fiel; der Sohn des Asius ebenfalls ein Troer; er wurde im Sturme auf die Verschanzungen der Griechen vor Meriones in den Unterleib gestochen, u. s. w.

Akanthis (griech. M.), Tochter des Autonos und der Hippodameia. Sie grämte sich über den Tod ihres Bruders Akanthos, der auf der Weide, die hungrigen Stute von der Wiese jagend, von denselben zerrissen wurde, so, dass die Götter sie nebst der ganzen in untröstliche Trauer versunkenen Familie in Zeisige verwandelten.

Akanthos (gr. M.), Bruder der Akanthis. Seines Vaters Pferde zerrissen ihn worauf die mitleidigen Götter ihn und seine Schwester in Zeisige verwandelten.

Akanthos hiess der Erste, der in der 15. Olympiade bei den Spielen zu Elis ohne Schurz, d. h. ohne alle Verhüllung des Körpers, den Wettlauf mitmachte. Nachdem der Schurz um den Unterleib, die letzte Hülle der Ringer und Läufer, gefallen war, begann auch die Zeit, wo die alten Bildner in Beobachtung dieser lebendigen Modelle sich gleichmässig über alle Theile der Körperformation belehren und die Frucht solcher Studien in ihren Figurenbildungen zeigen konnten.

Akanthos, jetzt Cheriassa oder Hierisos, einst eine nicht unbedeutende macedonische Stadt und zwar auf dem Isthmus der Landzunge Akte zwischen dem strymonischen und singitischen Meerbusen am Canale des Xerxes gelegen. Es sind zwei Silbermünzen von ihr bekannt; auf der einen zeigt sich ein Stier, der von einem Löwen zerfleischt wird. Die Buchstaben *AAE* scheinen den Stempelschneider anzudeuten.



Der Revers hat im vertieften Felde die Stadtbezeichnung. Die zweite Münze ist im Avers von jener nur dadurch verschieden, dass hier ein Eber das Unglück hat, vom

Leben zerrissen zu werden. Der Revers hat das regelmäßige *Quadratum incisum* ohne den Namen. — Ein anderes Akanthos (Acanthus) lag in Aegypten auf der Westseite des Nil, unweit von Memphis. Die Stadt besass einen Ostristempel. Ihre Stelle nimmt jetzt der Ort Dashur ein.

Akanthus (der ächte Bärenklaus), eine ihrer schöngezackten Blätter und herrlichen Windungen wegen häufig in Griechenland und Italien zu Einfassungen in Lustgärten, und auf Kunstwerken angewandte Pflanze. Man brauchte sie zu Borduren gestickter Gewänder, zu Blüthenranken in Schnitzwerk an den Pokalen, zu Vaseneinfassungen und in der Architectur zur Verzierung des Kapitäl, vorzüglich des korinthischen und des daraus entstandenen römischen. Am schönsten findet sie sich an dem korinthischen Kapitäl, wo die ganze Pflanze erscheint, rings um das Gefäss die Blätter ausbrechend und die Ranken, die durch den Deckel des Gefässes am Höherwachsen verhindert werden, und sonach sich selbst zusammenrollen und kleine Schnecken, Voluten bilden, erhebend. Später nannte man jede Einfassung eines Kunstwerks Akanthus, wahrscheinlich, weil er so häufig angewendet wurde. — Wie die dortige, spitzblüthige Pflanze, deren Heimath noch die Levante ist, zu der Ehre gelangte, das Motiv zur Blüthenverzierung des korinthischen Kapitäl zu werden, erzählt uns Vitruv in einer recht poetisch erfundenen Geschichte. Eine korinthische Jungfrau,



erzählt er, starb an einer hitzigen Krankheit; nach ihrem Begräbniss sammelte ihre Amme ihre Lieblingsachen in einen Korb, stellte ihn auf das Grab und bedeckte ihn mit einem Ziegel, um den Inhalt länger verschont zu erhalten. Zufällig stand der Korb auf der Wurzel einer Akanthuspflanze, welche durch die Last gedrückt, im Frühjahr aufschoss, bis ihre Blätter die Ecken des Ziegels erreichten, und hier Schnecken bildeten. Callimachus, von den Athenern wegen seiner Kunstfertigkeit und seines Geschmacks *Karaxynos* genannt, ging zufällig vorüber und sah den Korb mit seiner Blätterumhüllung. Neuheit und Form der Zusammenstellung gefielen ihm, und er benutzte sie als Motiv eines Kapitäl, welches er in der Umgegend Korinths zur Anwendung brachte. Neuerdings hat man gegen die zarte romantische Sage Einspruch erhoben; Vitruv spreche von einer Begebenheit, die lange vor ihm geschehen und darum sehr zu bezweifeln sei; übrigens sei der Typus des korinthischen Kapitäl weit eher in den zahlreichen, so formverwandten ägyptischen Kapitäl zu suchen. Damit der Leser über diese Ansicht nach Belieben entscheiden kann, fügen wir auch die Abbildung eines solchen durchaus verwandt sein sollenden ägyptischen Kapitäl bei.

Akanthusblätter wurden von altgriechischen Künstlern häufig als Zierath an eilirten Gefässen, z. B. an silbernen Trinkgeschirren, angebracht. Auch die Römer bildeten die Henkel der Pokale mit gewundnem Akanthustaube umschlungen. Die Vortheile für die Pflanze, deren grosse weisse Blume und dunkel glänzendes Laub ihr schon in der Natur ein malerisches Ansehn gaben, war bei den Alten so gross, dass sie fast in allen Arten der Kunst den Akanthus, namentlich dessen Laubwerk, anwandten. Vorzüglich kunstreich bildeten die Kleinkünstler die Akanthusblätter nach; ausgezeichnet in Schnitzung solcher war ein älterer griechischer Künstler, Namens Mys, der nach Properz in Blumen, Blätterwerk und überhaupt in Zierathen den höchsten Preis errang. Ueber den Akanthus als Verzierungspflanze in architectonischer Hinsicht s. den vor. Art.

Akarnan, Alkmaion und der Kallirhoë Sohn. Er erschlug, durch Jupiter auf Bitten seiner Mutter vom Kinde schnell zum Manne gemacht, mit seinem Bruder Amphoterus die Mörder seines Vaters, die Söhne des Phlegus und tödtete Phlegus selbst mit seiner Gemahlin in seiner eigenen Residenz Psophis. Er gründete später eine Colonie in Epirus, und gab dem Landstrich zwischen dem Achelous und dem ambracischen Meerbusen den Namen Akarnanien.

Akarnanien, der westlichste Theil Griechenlands, von der Mündung des Achelous, der Akarnanien von Aetolien scheidet, hinauf bis zur Grenze der Epirer, dann westlich bis Ambracia, das mit dazu gehörte, und von da den Arachthos herab. Das akarnanische Festland, nördlich vom ambracischen Meerbusen und südwestlich vom ionischen Meer begrenzt, wird durch ein theils felsiges, theils waldbewachsenes Gebirge, Namens Krania, durchzogen, welches in das Vorgebirg von Actium

(jetzt Punta) ausläuft. Nur die Niederungen des Achelous (Aspropotamos) und westlichen Nebenflusses Anapus wiesen fruchtbaren Boden auf, während das Land ziemlich unergiebig blieb. Da die Akarnanier nichts Besonderes von Bodenducen hatten, so konnte auch ihr Handel nur auf der untersten Stufe bleiben. Alten erwähnen nur, dass Akarnanien in den Achelousebenen die vortrefflichen Triften für Viehherden hatte, und dass hier ein schöner Schlag von Pferden gezeugt wurde. Auch sprechen sie noch von Erzgruben, sowie von Perlenfischerei, welche bei Vongos stattfand. Die Küstengegenden des Achelous waren erst von aus Aetolien eingewanderten Kureten besetzt worden, worauf Alkmaion aus Argos und sein Sohn Akamas colonisirend hier austraten, von welchem letztern die Bewohner fortan Akarnanier hießen. Im 7. Jahrh. vor Chr. schickte Korinth seine Ansiedler hieher, welche Ambrakia (Amprakia bei Thucydides, jetzt Arta), die Hafenstadt Anaktorion (jetzt Vongos) am gleichnamigen Vorgebirg (jetzt la Madonna) und Leukas gründeten. Verschiedene die colonisirend oder erobernd in Akarnanien aufgetretenen Völkerstämme waren, so vereinigten sie sich doch zu einem sehr kräftigen Bunde, an dessen Spitze in Kriegszelten ein Strateg stand. Zu Olpae hatten sie ihren gemeinsamen Gerichtshof; ihre Bundesversammlungen aber fanden zu Stratos statt, in der am Achelous gelegenen Hauptstadt, später zu Thyrium oder Leukas. Der Charakter der Akarnanier wird sehr vorthellhaft geschildert; sie zeigten eifrige Anhänglichkeit an die angestammte Freiheit, und besaßen die Tugenden der Energie und der Treue. Sie waren ausgezeichnete Schleuderer, und in ihrem Dialekt unterschieden sie sich sehr von den andern Hellenen. Als ihre hauptsächlichsten Städte sind Actium (Ambrakia), Anaktorion, Argos, Oenladae, Olpae, Stratos und Thyrium anzuführen. Ihre Bundesmünzen zeigen einen, in der Regel gehörnten männlichen Kopf mit Stierhals, womit der Achelous angedeutet ist. Durch unaufhörliche Kämpfe mit den Aetoliern war Akarnanien so sehr geschwächt worden, dass es den Römern nach der Eroberung Korinths sehr leicht fiel, das nie zu eigentlicher politischer Bedeutung gelangte Akarnanien zu Epirus zu schlagen. — Jetzt, wo Akarnanien das nordwestliche livadische Gouvernement des Königreichs Griechenland bildet, giebt das Land das Bild eines ungeheuern dunklen Waldes, wo man zwar eine Menge antiker Ueberreste findet, aber statt lebensvoller Städte nur ein Paar Dörfchen und die sich nicht Fleckenrang erhebende Hauptstadt Amphilochikon (Argos) nebst dem eben so bedeutenden Hafenplatze Vonitza antrifft.

Akasch, in der indischen Mythologie der Aether, aus welchem als dem feinsten Grundstoffe alle übrigen Elemente durch allmällige Verdickung hervorgehen, welchen dann wieder alle lebenden Wesen zusammengesetzt sind.

Akasis, eine Tochter Minos I. und Geliebte des Apollo.

Akaste, eine Okeanide, Tochter des Oceanus und der Tethys.

Akastus, Sohn des Pelios, des Königs von Jolkos, und der Anaxibia oder Anaxibia. Er war betheilligt an der Jagd auf den kalydonischen Eber, der von dem Pelios aus Zorn auf die kalydonischen Fluren gesandt und von Meleagros (s. d. Art.) erlegt wurde. Auch gehörte er zu den Argonauten (s. d. Art.), und war unter ihnen bekannt, vorzüglich wegen seiner wunderschönen Rosse, mit welchen man den Dioskurentempel zu Athen von Mikon gemalt findet. Nach seiner Rückkehr von der Argonautenzug lödteten seine Schwestern, welchen Medea vorgeschwatzt hatte, ihr Vater würde sich nach seinem Tode wieder verjüngen, ihren und seinen Pelios, zerstückten ihn und kochten ihn. Er aber vertrieb aus Rache die Medea und ordnete seinem Vater zu Ehren Leichenspiele an, die lange Zeit bei den Akarnanern rühmt blieben.

Akathor, in der nordischen Mythologie ein Beiname des Donnergottes Thor, man ihn mit zwei Böcken fahrend sich vorstellte. Tann Gristro, der mit zwei Tann Griocister, der mit blitzenden Zähnen, waren die Namen der beiden Böcke.

Akaviak, ein africanischer Vogel mit langem Halse und langem Schnabel, dessen letztere an der Spitze nach unten zu gekrümmt ist. Auf seinem Kopfe steht ein Schopf von aufwärts stehenden Federn. Er erscheint auf einem Sculpturment von weissem Marmor, welches sich im Museo des Collegii Romani befindet. Es ist ein Stück von der ältesten Kunst der Aegypter; Hals und Kopf des Vogels vertritt hier das Gesicht einer lebensgrossen, nur in ihrem oberen Theile vorhandenen Person, deren Kopf mit einer gestreiften und viele geradlaufende Falten habenden Mütze bedeckt ist, von welcher zwei Binden über die Brust herabhängen. Der Kopf des Akaviak, auch auf Mumien vorkommend, hat Aehnlichkeit mit dem, der auf der Tafel (*Tabula Istica*) im königl. Kabinet zu Turin gesehen wird.

Akazienholz. — Das Akazien- oder Sittimholz war im Alterthume hoch angesehen. Man hielt es für unverweslich. Bei den Aegyptern war es dem Sonnengotte heilig, und die Juden bedienten sich dieses Holzes zum Bau ihrer Stiftshütte.

Akbar (*Acbarus*) war bei den Alten der Appellativname für die Fürsten des osrhoënschen Reichs zu Edessa in Mesopotamien. Man schrieb auch *Abgarus*; über den häufig so geschriebenen König s. den Art. *Abgar*.

Akbar (d. h. der sehr Grosse), dessen eigentlicher Name Dschelaleddin Mohammed lautet, war ein Nachkomme Timurs und ward 1542 zu Amerkot geboren. Er folgte 1556, also in einem Alter von dreizehn Jahren, seinem Vater Homajun auf dem Throne von Hindostan. Er regierte anfangs unter der Vormundschaft des Wessirs Beiram, dem er aber nur zu bald mit den Waffen entgegentreten musste, da Beiram eine Verschwörung gegen den jungen Grossmogul gestiftet hatte. Von nun an, da die Unruhen nicht aufhörten, war Akbar genöthigt, fast immer an der Spitze seines Heers zu erscheinen. Demungeachtet entwickelte er auch alle Tugenden, die einen Fürsten des Friedens zieren können. Er richtete sein höchstes Augenmerk auf die innere Verwaltung des Reichs, zeigte sich als Beförderer der Wissenschaften und war namentlich ein Freund der Geschichte. Er liess sich selbst statistische Berichte über Bevölkerung, Bodencultur und Industrie aus den verschiedenen Provinzen seines Landes erstatten. In die Periode dieses grössten asiatischen Fürsten der neuern Zeit, der 1605 nach fast fünfzigjähriger Regierung starb, fallen auch mehrere der gerühmtesten Werke indischer Architectur, namentlich zu Agra, das er zu seiner Residenz erhob. Ein grossartiges, im Innern und Aeussern auf das Reichste und Glänzendste decorirtes Mausoleum im neupersischen Style ward ihm zu Sekundra, unweit von Agra, durch seinen Sohn Selim errichtet, der als Schah dem Vater in der Regierung folgte und den Ehrennamen Jehan (Dschehangir) erhalten hat.

Ako, ein arkadischer Ort, der seiner Bevölkerung nach höchst bedeutungslos, aber berühmt durch seinen Reichthum an Tempeln war. Hier befand sich auch das Heiligthum, wo Orest seine Heilung vom Wahnsinn fand.

Akelanthis (gr. M.), eine der neun Pieriden (der Töchter des Königs Pierios), die sammt ihren Schwestern stolz auf ihre Fertigkeit in Gesang und Saltenspiel die Musen zum Wettkampf herausforderte. Die Nymphen, die man als Schiedsrichterinnen gewählt, ertheilten aber den Musen den Preis, worauf von letztern die neun überwundenen musikalischen Jungfern in Vögel verwandelt wurden. Unsere Akelanthis bekam die Gestalt eines Zeisigs.

Akolus, Sohn des Herkules und der Malidis, einer Sklavin der Omphale. Die Stadt Akala in Lycien hat von ihm den Namen.

Aken, Arnold und Josef van. — Ersterer ist als Maler niedlicher Figuren bekannt und leistete auch im Genre und in der Landschaft Bemerkenswerthes. Am meisten ist er durch sein Kupferwerk über die Meerwunder namhaft worden. Letzterer, der Josef van Aken, war ein Antwerpner und war der beständige Helfershelfer seiner Malergenossen, da er ausgezeichnetes Talent im Malen von Sticksachen und Seidenstoffen darlegte. Wie unentbehrlich er den Malern seiner Zeit für die Gewandung gewesen sein muss, ersieht man aus dem satirischen Bilde des grossen Hogarth, der Josefs Leichenzug ergötzlich aus dessen leidtragenden Zeugbedürftigen zusammenstellte.

Aken, Jan van, um 1614 geboren, trägt als Maler und noch mehr als Stecher einen sehr verdienten Namen. Die Gemälde van Akens machen sich selten; auch seiner Kupferblätter, die er mit leichter geistreicher Nadel behandelte, sind nicht sehr viele. Es existiren von ihm vier radirte Blätter Rheinansichten mit Staffage nach H. Sachtleven (in den ersten Abdrücken mit C. de Jonghe's, in den zweiten mit N. Visscher's Adresse), zwei Blätter Pferde- und zehn Blätter Landschaftsradirungen (*C. de Jonghe exc.*), eine radirte Landschaft mit einem ruinirten Bergschlosse und mit Reisenden im Vorgrunde (bez. P. Pot) und die Kreidezeichnung einer Landschaft. Aken, der Hermann Sachtleven nachstrebte, blühte bis 1650. Er wird auch „Johann von Aachen“ geschrieben.

Aken, Ort in Thüringen, besitzt in seiner Nikolai- und Liebfrauenkirche Bauwerke aus dem J. 1190.

Akersekomes, ein Beiname des Apollo, von dem langen, unbeschnittenen Haare, mit welchem er, der jugendliche Gott, abgebildet wurde, so benannt, oder auch deswegen, weil er stets unbärtig gefunden wird.

Akerström, Sohn eines schwedischen Bauers, entwickelte ein ungemeines Talent für die Malerei, das aber in der Richtung gemein ward und sich besonders in wollüstigen Scenen zeigte. Akerström starb 1795 in Rom.

Akesas und Helikon. — Vater und Sohn dieses Namens waren hochberühmt Weber und Sticker des Alterthums. Sie stammten von Salamis auf Cypern. Man berichtet, dass sie den ersten Peplos, nämlich das erste Festgewand der Athene Polias lieferten. Der heilige Peplos war ein grosses, viereckiges Tuch aus leichtem Stoff und gelblicher Farbe, mit Stickerelen verziert, welche die Hauptthaten der Götter aus dem Gigantenkriege vorstellten. Bei den Panathenäen ward dieser Peplos als Segel über dem heiligen Schiff ausgespannt, das zu Land fortbewegt wurde; wenn man aber zum Tempel des Apollo Pythius gelangt war, nahm man es ab und brachte es nach der Akropolis, wo es von den vornehmsten Matronen der Stadt der Athenestadt umgehängt ward, die auf einem Plakis, d. h. auf einem von Blumen gebildeten Lager stand. Auch Delphi besass ein Werk des Akesas und Helikon, das eine Inschrift trug, worin sie als Künstler gerühmt wurden, deren Hände durch Pallas mit der wunderbarsten Kunstfertigkeit begabt worden seien. Da schon Plato einen solchen Peplos erwähnt, so lebte das Künstlerpaar aller Wahrscheinlichkeit nach um die Zeit des Phidias.

Akesius, der Helfende, der Rettende, ein Beiname des Apollo wegen seiner Heilkunde. Er wurde unter diesem Namen in Elis verehrt.

Akestes, Sohn des sicilianischen Flussgottes Krimissus und der Trojanerin Egeste, der Erbauer von Egesta oder Segesta. Krimissus zeugte ihn, in einen Hund verwandelt, mit Egesta, als dieselbe, aus Troja in die Fremde geschickt, nach Sicilien gekommen war. (Das Nähere s. u. Egesta.)

Akestor, Name eines Erzgiessers von Knossos. Nach Pausanias hatte Akestor einen Sohn Amphion, der von Ptochos aus Corcyra in der Bildhauerei unterwiesen ward. Chr. Walz setzt die Blüthe Akestors in die 82., Ottfr. Müller in die 83. Olympiade.

Akestor, der Heilende, ein Beiname des Apollo, dann der Name eines Helden des Ephyros Sohn in Tanagra, der von Achilles wahrscheinlich in einem Zweikampfe getödtet wurde.

Akestoriden, eine wahrscheinlich von Akestor abstammende Familie, die in Argos hoher Achtung genoss. Ihre Töchter waren zu Priesterinnen der Minerva bestimmt und mussten daher ihre Jungfräulichkeit bewahren.

Akkaleontichos, ein Beiname des Herkules von der Stadt desselben Namens, die er bei Gibraltar erbaute.

Akkaron, ein Beiname des Beelzebub bei den Phöniziern, von der Stadt Akkaron in Palästina so genannt, weil er daselbst ein Orakel besass.

Akkrel, Friedrich, 1748 in Südermannland geboren, studirte unter Andreas Akermann die Stechkunst in Upsala und arbeitete dort Bildnisse, Architecturprospecte und Landkarten. Nach einem nur viermonatlichen, durch unglückliche Umstände verkürzten Aufenthalt zu Paris im Jahre 1773, liess er sich in Stockholm nieder und kam hier zu bedeutendem Namen als Bildnisstecher. Von andern Arbeiten wird seine Triton gerühmt, der die Nymphe belauscht, sowie seine Blätter für Skulpturbrände. *Voyage pittoresque au Cap-nord* (1801—2) und die 1800 publicirte vortreffliche Karte von Trollhätta in Schweden. Er starb 1804, in welchem Jahre noch seine Anleitung für Landschaftszeichner erschien.

Akmeniden, d. h. die Frischgrünenden, wurden die jungen Wald- und Quellnympfen benannt, die zu Elis ihren Altar besaßen und Opfer erhielten.

Akmon, ein Gefährte des Aeneas, war des Klytios Sohn und aus Lyrnessus in Phrygien. Diesen Namen, der Amboss bedeutet, trug auch des Diomedes Gefährte, der seiner Flüche wegen, die er gegen die Venus aussliess, in einen Vogel verwandelt ward.

Akoluthen, Akolythen, ist der Name für die niedern Kirchendiener, die bei dem katholischen Gottesdienst das Anzünden der Lichter besorgen, bei festlichen Umzügen die Kerzen vorantragen und beim Abendmahl Wein und Wasser darreichen. Ursprünglich hatten diese den Bischöfen und Priestern zu ihren Amtsverrichtungen beigegebenen Diener den Rang nach den Subdiakonen; sie kamen in der römischen Kirche schon im dritten, in der griechischen erst um das fünfte Jahrhundert auf; doch werden die Akoluthendienste bereits seit dem 7. Jahrh. in der lateinischen Kirche von gewöhnlichen Aufwärtlern und Knaben aus dem Laienstande verrichtet, während der neuern griechischen Kirche das Amt mitsammt dem Namen ganz ausser Brauch gekommen ist. Die Akoluthen hiessen, sofern sie Lichtanzünder waren, auch *Accensores*, als Kerzenvoranträger aber *Ceroferarii*. Die jetzige Bedienung der Geistlichen, die nur uneigentlich noch den Namen der Akoluthen in den liturgischen Büchern der katholischen Kirche fortführt, hat indess die höchste unter den vier kleinern Weihen und bei der Ordination empfängt ein solcher Diener noch Leuchter und Weihkäsechen als Zeichen des alten Akoluthendienstes.

Akontes, Sohn des Lykaon, ward von den Blitzen des Zeus gelödtet.

Akonteus (gr. M.) ward beim Anblicke des Medusenhauptes in einen Stein verwandelt.

Akontios und Kydippe, ein Liebespaar, das in der griechischen Mythe spielt. Akontios war ein schöner Jüngling von der Insel Keos und stammte von wohlhabenden, aber nicht vornehmen Aeltern. Er kam zu dem jährlichen Fest nach Delos und verliebte sich dort in die Tochter eines vornehmen Athenienses. Sie hieß Kydippe (nach römischer Schreibung Cydippe), und als er sie im Tempel der Artemis bei der Opferung sitzen sah, warf er ihr einen Quittenapfel zu, worauf die Worte standen: „Ich schwöre beim Heiligthume der Artemis (Diana), mich dem Akontios zu vermählen!“ Als die Amme dem Mädchen diesen Apfel gereicht, las Kydippe mit lauter Stimme die Schrift und warf den Apfel weit von sich. Doch Göttin Artemis hatte die Worte vernommen, womit soeben Kydippe beschworen, was Akontios geschrieben. Letzterer, der keinen weitem Versuch machte, zog nach der Festfeier in seine Heimath zurück und überliess sich dem stillen Liebesgrame, der denn bald seinen Körper zu verzehren drohte. Als nun Kydippens Vater sie einem Andern vermählen wollte, fügte es Artemis, dass Kydippe vor der Hochzeit erkranken musste. Dies wiederholte sich aber zu dreien Malen. Als Akontios davon Kunde empfing, eilte er nach Athen. Das Orakel zu Delphi, das der Vater des Mädchens befragte, hatte erklärt, dass die stete Wiederkehr der Krankheit vor dem Hochzeitstermin nur eine Strafe der Göttin sei, die einen Mord der Jungfrau räche. Nun entdeckte auch das Mädchen vorerst ihrer Mutter den Umstand, und als der Vater über jenes Orakelwort volle Klarheit bekam, willigte er, dem göttlichen Wink folgend, in die Heirath zwischen seiner Tochter und Akontios ein. — Der Name Akontios bedeutet einen Schleuderer, und scheint nicht ohne Beziehung zum Apfelwurfe zu stehen.

Akos (gr. M.) war ein entsetzlicher Riese in Thrazien, der in Verbindung mit Lykurg (dem Sohne des Dryas, Königs der Thrazier) die den Bacchus begleitenden Nymphen verjagte und den Gott selber gefesselt ins Meer warf, worauf hier Bacchus von der Meergöttin Thetis gerettet ward. Nach Andern rettete ihn Hermes; dagegen soll der Riese wahnsinnig geworden sein, oder nach anderer Sage sollen ihm Hermes und Bacchus die Haut abgezogen haben, um daraus einen tüchtigen Weinschlauch zu machen.

Akrae, altsicilische Stadt am Ursprung des Anapo, ward von den Syrakusanern erbaut. Es ist das heutige Palazzuolo.

Akras, anderer Name für Agrigent (s. d. Art.). Eine Silbermünze von Akragas zeigt auf der Vordersseite die Scylla und einen Meerkrebs, wahrscheinlich von der Gattung der *xygys*, als sprechendes Emblem. Auf der Rehrseite gewahrt man zwei Hasen zerfleischende Adler, ein günstiges Vorzeichen für Kriegsunternehmungen. Der Stadtname ist hier nur durch *Kράγ* ausgedrückt, während auf dem Avers das vollere *AKPAIA* steht.

Akras, ein alter griechischer oder sicilianischer Toreut, dessen Plinius hochrühmend gedenkt. Er arbeitete vortrefflich in Silber, und lieferte namentlich Trinkgefäße, an welchen er schöne Jagdstücke zur Darstellung brachte.

Akraia, (*Acraea*), Tochter des Flusses Asterion bei Mykene. Sie war nebst ihren Schwestern Euböa und Prosymna die Säugamme der Juno. — Akraia war übrigens Beinamen für mehrere Göttinnen, die auf Höhen und Burgen der Städte ihre Tempel hatten. So gab es eine Hera Akraia (*Juno Acraea*) zu Korinth und eine akräische Venus bei den Knidiern.

Akratophoros, ein Beiwort des Dionysos (Bacchus) in Arkadien, das Einen bedeutet, der reinen Wein bringt. In der Stadt Phigalia hatte Bacchus unter diesem Namen einen Tempel mit Bildsäule.

Akratopotes, d. h. Trinker des ungemischten Weins, war der Name eines bacchischen Heros, den die Athener in Munychia verehrten.

Akratus (gr. M.), ein in Attika verehrter Gefährte des Bacchus. Nach Andern ist der Name nur ein Beiwort des Gottes. An den Füßen einer sehr schönen stehenden Bacchusfigur (im Gartengebäude am Eingang der Villa Ludovisi zu Rom) sieht man drei flügelte Köpfe, welche als Schnalle oder Heft die Schuhriemen zieren und nach welchen Visconti glaubt, dass sie den Akratus bedeuten.

Akris hieß jene Stadt in Lakonien unfern der Eurotasmündung, wo sich ein Tempel der Göttermutter befand, das als das älteste im Peloponnes galt.

Akrisios (gr. M.), Sohn des Abas und der Okalia (einer Tochter des Königs Manthos von Argos), also aus danaidischem Geschlechte, lag bereits im Mutterleibe mit seinem Zwilling Bruder Prötus im Streit und jagte, erwachsen, diesen aus dem Reiche. Akrisios, musste jedoch, als dieser durch seinen Schwiegervater Amphianax (Jobates)

von Lycien zurückgebracht wurde, sich in die Theilung der Herrschaft vertheilen. Akrisios hatte eine Tochter Danaë, von der ihm ein Orakel sagte, dass sie einen Sohn gebären würde, der ihm den Tod brächte. Aus diesem Grunde sperrte er sie in ein unterirdisches Gemach oder liess sie, nach anderer Sage, in einem ehernen Thurn bewachen. Trotzdem gelang es seinem Bruder Prötus, die Danaë zu schwängern, aus welcher Umarmung Perseus hervorging. Poetischer ist aber die andere Sage, nach welcher es Zeus war, der in seiner Verliebtheit sich in einen Goldregen verwandelte und sie so umfing. Akrisios befahl, den Neugeborenen sammt der Mutter in eine Kiste gepackt ins Meer zu werfen, doch ward die Kiste durch Diktys (Bruder des Königs Polydektes von Seriphos) aufgefangen, der nun den kleinen Perseus bei sich erzog. Nachdem dieser erwachsen war und mehrere Abenteuer bestanden hatte, ging er zu seiner Mutter nach Argos zurück, suchte den Grossvater Akrisios auf und traf ihn den aus Furcht vor dem Orakelspruche Entflohenen, beim König der Larissäer, von dem Perseus durch Zufall bei den angestellten Kampfspielen ihn mit dem Diskus tödtete und so das Orakel wahr machte. Nach Hygin geschah es in Seriphos, indem die Mutter mit Perseus nicht zurückkehrte, sondern Akrisios selber dahin kam, um Tochter und Enkel zurückzuholen, wo er aber, die Leichenspiele zu Ehren des eben verstorbenen Polydektes mitmachend, auf dieselbe Weise den Tod fand.

Akroamaten (gr.), Personen, die das Ohr ergötzen, wie Musiker, Sänger, Schauspieler.

Akroaterium, gleichbedeutend mit Auditorium oder Hörsaal.

Akrochirismus hiess bei den Griechen ein Ringkampf, der von tänzerhaften Bewegungen begleitet war, wobei man sich bloss mit der Hand berührte und sich nicht derzuringen suchte. Späterhin wurde diese Art des Tanzes in Ballets sehr häufig in Caricaturen und lächerlichen Positionen angewandt.

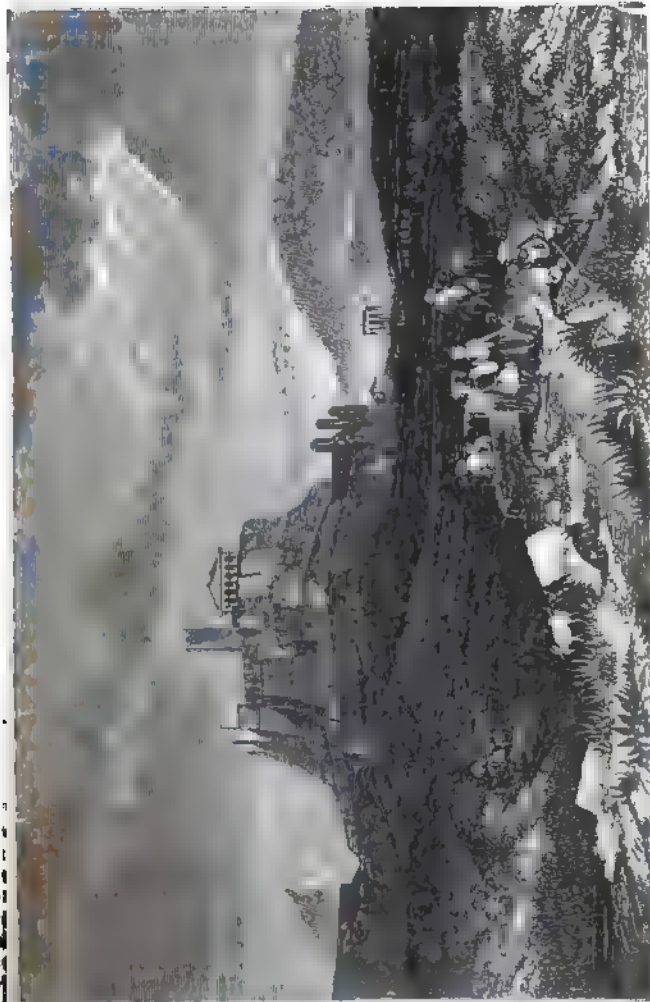
Akrokorinth; s. Korinth.

Akrolithen heissen die aus Holz und Stein hergestellten Statuen der älteren griechischen Künstler. Die Bildner vor den Zeiten des Phidias nämlich stellten, wie Vitruv berichtet, nur die äussersten Theile der Bildsäulen in Marmor her; d. h. nur Haupt, Hände und Füsse wurden in Stein ausgearbeitet, indess der Rumpf vergoldetes Holz oder Bronzework war. Um die fünf äussersten Stücke der Figuren recht hervorleuchten zu lassen, nahm man weissen Marmor dazu. Irrig ist die Vermuthung Fea, dass die Akrolithen genannten Holzstatuen mit Marmoransätzen eine spätere Erfindung seien, um den Arbeiten eine grössere Mannigfaltigkeit zu geben und Zeit oder Kosten zu ersparen. Es ist aber ausgemacht, dass diese Art Statuen den ältern Zeiten der hellenischen Kunst angehören, wo man zuerst in marmornen Ansatzstücken sich übte und dann im weiteren Fortschritt der Marmorbehandlung endlich auch Figuren ganz in Marmor zu hauen begann. Akrolithen waren lange vor Phidias' Zeit gebräuchlich, und dieser Meister selbst stellte eine Pallas zu Platäae akrolithisch her. In der nachphidiasischen Zeit begegnen wir dem Damophon aus Messene, der Aegium in einem alten Tempel der Ilithyia ein Bild der Göttin aus Holz, mit Gesicht, Händen und Füssen aus pentelischem Marmor machte. Im Aphroditentempel zu Megalopoli stand von ihm eine Venus, ebenfalls akrolithisch. Da wir nun wissen, dass in Damophons Zeit schon ganze Statuen aus Marmor gemacht wurden, ja dass Damophon selbst mehrere ganz marmorne machte (wie die Gruppe der Proserpina und Demeter im Proserpinentempel zu Megalopoli), so ist allerdings anzunehmen, dass Akrolithen noch längere Zeit in Gebrauch blieben und nicht so rasch von den ganzen Marmorstatuen verdrängt wurden. — Ein Beispiel von einer Art Akrolith aus der neuern christlichen Zeit bietet die Bildsäule des heiligen Laurentius dar, die am Eingange der Escorial steht. Es ist ein Werk des Juan Baptist Monegro; Kopf, Hände und Füsse sind von Marmor, das Uebrige besteht aus vergoldeter Bronze.

Akrolithos nannte man schlechthin die ungeheure akrolithisch gearbeitete Statue des Ares (Mars), die von Timotheus und Telochares geschaffen und vom König Mausolus auf den Arestempel zu Halikarnass gestellt ward.

Akropolis — bedeutet im Allgemeinen die Burg einer griechischen Stadt. Gewöhnlich war es der erste Ansiedlungspunkt, indem man sich auf der Höhe anbaute, um eine natürliche Feste zu gewinnen. Die berühmtesten dieser Burgen waren von Athen, Korinth und Ithome, von denen die beiden letztern die Hörner des Peloponnesus genannt wurden, weil ihr Besitz den der ganzen Halbinsel sicherte. Wegen ihrer Wichtigkeit für die Kunstgeschichte ist es besonders die Akropolis von Athen, welche hier eine nähere Beschreibung nothwendig macht. Die Burg war in ihrer ganzen Ausdehnung von einer starken Mauer umgeben; die weniger steile und am meisten angreifbare Nordwestseite war durch eine kyklopische, von den Pelasgern herführende Mauer geschützt, die das Pelasgische oder das Neunthor hiess; der südliche

Die Mauer trug seit dem Neubau derselben durch Kimon die Bezeichnung: kimonische Mauer. Der grössere Theil der noch jetzt vorhandenen, aber durch Reparaturen aus verschiedenen Zeiten entstellten Mauern mag noch aus den ursprünglichen Werken des Themistokles und Kimon bestehen. Der einzige Aufgang zur Akropolis, auf der Westseite, ward unter Perikles durch eine Prachttreppe und durch die Propyläen mit ihren fünf Thoren und zwei Flügelgebäuden verschönert und zugleich auch befestigt. Die Propyläen waren in einem Zeitraume von fünf Jahren unter Leitung des Mnesikles aus pentelischem Marmor erbaut worden. Die Summe, die dieser Bau kostete, wird auf 2000 Talente angegeben. Zur Zeit, wo die Römer die Herren von Hellas waren, mussten es die Athener geschehen lassen, dass die Reiterstatuen des Kaisers August und seines ersten Ministers und Freundes Agrippa vor den Propyläen aufgestellt wurden, vor deren südlichem Flügel deutungsvoller Weise das Heiligthum der flügellosen Nike (Victoria) stand. Auf dem höchsten Theile der Plattform der Akropolis, etwa 300 Fuss von den Propyläen entfernt, befand sich das Parthenon,



Die oberste Stufe auch Hekatompedon hiess und von weissem pentelischem Marmor durch Kallikrates, Iktinos und Karpion aufgeführt, von Phidias aber

mit den bewundertsten Bildnerarbeiten geschmückt worden war. Nördlich vom Parthenon war das Erechtheion, das aus dem Tempel der Pallas Polias, dem eigentlichen Erechtheion (Kekropion) und dem Pandroselion bestand. In diesem heiligen Bezirke stand der geweihte Oelbaum der Pallas, sowie deren ältestes Holzbild; überhaupt war hier der Schauplatz der ältesten und heiligsten Ceremonien, Mythen und Erinnerungen der Athener. Zwischen dem Erechtheion und den Propyläen stand die eiserne Kolossstatue der Pallas Promachos, jenes phidiasische Werk, das hoch über alle Bauwerke emporragte, und wovon der Helmbusch und die Lanzenspitze schon bei Sunium von den Schiffen bemerkt ward. Ausserdem befand sich auf der Akropolis eine so ungeheure Anzahl von Statuen und Monumenten, dass die blosse Anführung derselben, wie sie zerstreut von alten Autoren erwähnt werden, schon einen ansehnlichen Katalog füllen würde. Und doch beträgt die Länge der Akropolis, vom südöstlichen bis zum südwestlichen Winkel gemessen, nur 1150 Fuss, so dass man sich fragt, wo aller Raum für die Unzahl jener Denkmäler hergekommen sei. Die Burg, die einst der Wohnplatz der ersten Ansiedler gewesen, war zur Blüthezeit Athens einzig und allein für die Götter geweiht. Angemerkt zu werden verdient, dass auf Münzen von Athen sich auf dem Revers das Bild der Akropolis findet; man sieht die Kolossalstatue der Pallas Promachos, das Parthenon, die Propyläen, die heraufführende Treppe, sowie die Pansgrotte auf der Nordwestseite des Burghügels.

Akrostolion hiess bei den Alten das Ornament an der Vorderspitze der Schiffe. Es bestand bald in einer Thierfigur, bald in einem Helm.

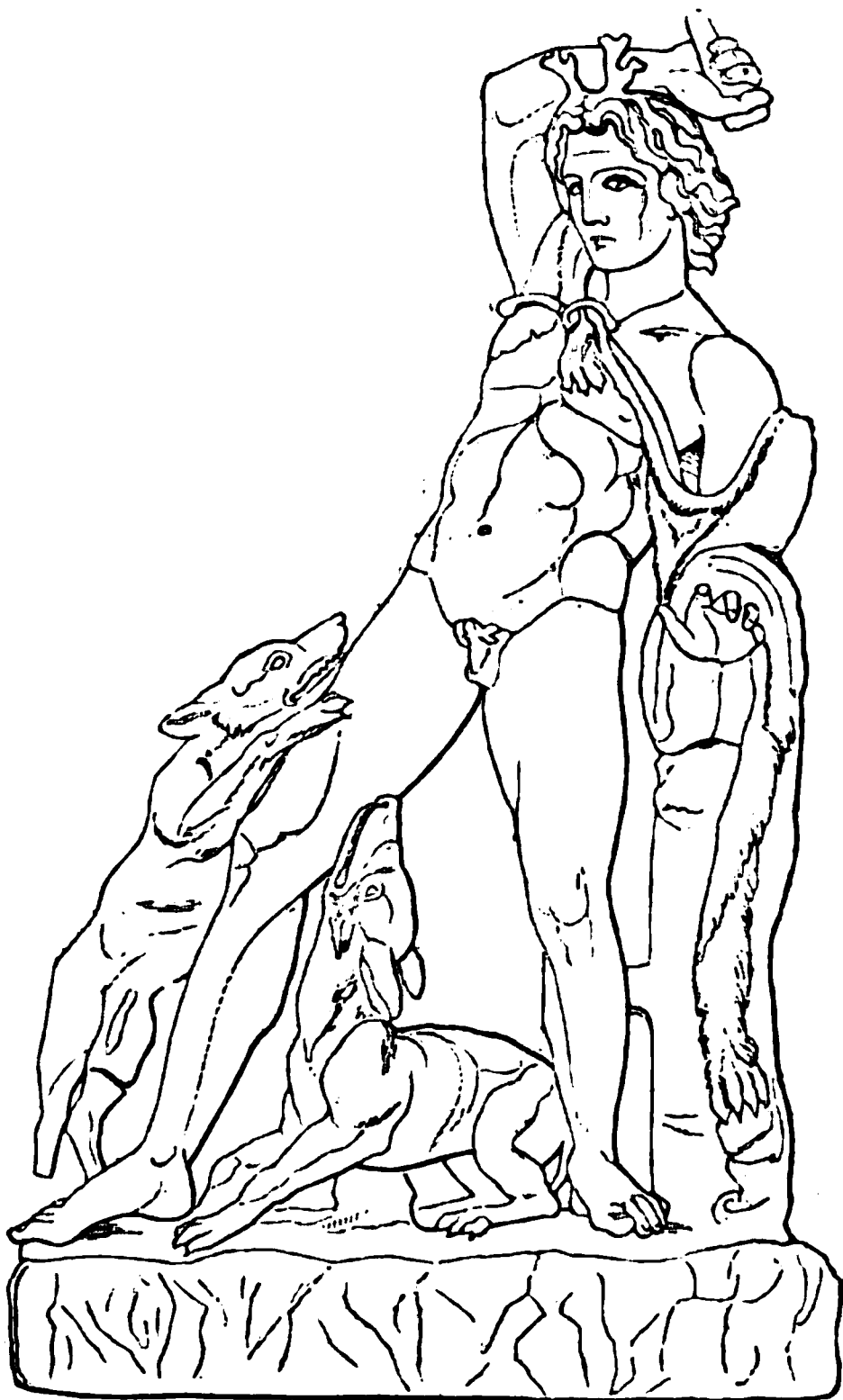
Akroterien, Bilderstühle: kleine Postamente für Bildsäulen an den Giebeln der Tempel. Die griechischen Akroterien waren meist schmaler als die römischen, wo die Giebel oft mit einer Menge von Bildsäulen besetzt wurden, wie z. B. die Münze des Tiber mit dem Tempel der Concordia (Pedrusi VI, 4, 1) beweist. Vitruv schreibt für die Seitenakroterien die halbe Höhe des Tympanum, für die Spitze des Frontons ein Achtel mehr vor, während die Griechen hierbei kein bestimmtes Verhältniss beobachteten. Noch heute bezeichnet man mit Akroterien die zum Giebelschmuck dienenden Aufsätze der untern Ecken und der Firstspitzen, welche passende, zum Theil allegorische Verzierungen, z. B. Lelern, Armaturen, Dreifüsse, in Verbindung mit Ornamenten, mitunter auch wohl Bildsäulen tragen. Die Akroterien erfüllen zugleich den Zweck, durch ihre Erhöhung die schrägen Linien des Giebels für das Auge zu der ruhigeren, sichern Horizontallinie zurückzuführen. Man giebt übrigens den Namen Akroterien auch den kleinen Mauerstücken in Balustraden, zwischen den Piedestalen und Geländesäulen, ebenso wie den Giebelchen und andern Ornamenten auf den Horizontalabschnitten der Gebäude. — *Akroterium* bezeichnet eigentlich den höchsten, äussersten Theil einer Sache; so kann es ein Vorgebirg, einen Schiffsschnabel u. s. f. bedeuten. *Akroteria* hiessen bei den Alten auch die Flügel der Nike (der Siegesgöttin).

Aktaeon (gr. M.) war des Aristäos Sohn und hatte die Autonoe, eine Tochter des Kadmus, zur Mutter. Chiron bildete den jungen Aktaeon zum Jäger, der in der Waidkunst so stark ward, dass er sich öffentlich rühmte, selbst die Artemis (Diana) zu übertreffen. Das verdross die göttliche Jägerin, und als Aktaeon einst auf dem Berge Cithäron pirschte, liess sie ihn durch seine eignen Hunde, welche sie toll machte, zerreissen. Poetischer ist die Sage, wonach er Dianen im gargaphischen Thale im Bade gesehen, weshalb ihn die Göttin in einen Hirsch verwandelte, den dann die Hunde, ihren Herrn in solcher Verwandlung nicht wiedererkennend, zerrissen. Nun suchten die Hunde ihren Herrn überall, und sie wurden nicht eher ruhig, bis ihnen Chiron ein Bild des Aktaeon wies. Pausanias ward jener Felsen unter dem Namen „Aktaeonsfelsen“ gezeigt, von wo aus der Glückliche-Unglückliche die badende Göttin geschah. Die Poesie dieser Fabel forderte die alten Künstler sehr häufig zu Darstellungen auf. Pausanias erzählt, dass er selbst die Geschichte zu Delphi abgebildet sah. Eine antike Statuette von Marmor (s. die Abbildg. auf folg. Seite), die sich im Britischen Museum befindet, stellt den gepackten Aktäon mit Hirschhörnern, als den Zeichen seiner Verwandlung, dar. Ebenfalls mit Hörnern gekrönt erscheint er auf einem artigen pompejanischen Wandgemälde, wo man die schöne Badende selbst mit zu sehen bekommt, die vor dem Belauscher, gegen den sie die Hunde gehetzt, in das knappe Versteck der Felsenquelle zurückgetreten ist und auf den rechten Fuss sich niedergelassen hat, während sie mit der linken Hand ihre Scham zu bedecken sucht und mit der rechten sich an die Steinwand der Quelle hält. Ungehört, aber dafür von der Göttin mit einem Hirschfell überworfene, erscheint er im Relief einer Metope vom südlichsten Tempel der Unterstadt von Selinus. Auf einem etruskischen Vasengemälde ist der sonst überall unbärtige Aktaeon ganz auffallend mit schwarzem Ziegenbarte und solchem Haupthaar vorgestellt; vier windspielartige Hunde packen,

je zwei zu beiden Seiten, den Entrinnenwollenden, der mit einem Stock gegen die zwei wüthendsten ausholt. Selbst auf Münzen kommt die Geschichte vor; so zeigt eine Bronzemünze von Orchomenos den Aktaeon mit gefesselten Armen auf der einen, und der im Bad überraschten Artemis auf der andern Seite. Hier ist die Position der Göttin sehr ähnlich der auf obgedachtem pompejanischen Bilde, nur dass sie hier den rechten Arm herunterhängen lässt, während sie in der Linken den Bogen hält. Auf einem Vasengemälde aus Nola, in der Sammlung von Mr. Edward zu Harrow, sieht man Aktaeon mit den Helden Tydeus, Theseus und Kastor, wie sie sich auf der Hasenjagd zusammenbefinden. Den jugendlich schönen Figuren sind die Namen gleich beigeschrieben.

Aktia (Aktische Spiele); siene Actia.

Aktios, Beiname des Apollo; dieser Gott hatte nämlich einen Tempel auf der Höhe von Aktion (Actium), die jetzt das *Capo Fialo* heisst. Das älteste, hier von den Argonauten ihm erbaute Heiligtum ward im Perserkriege zerstört, nach der zwischen Octavian und Antonius gelieferten Seeschlacht ausgeplündert und jedes Restes alter Herrlichkeit beraubt, bald aber von dem Kaiser gewordenen Octavian (Augustus) zum Andenken an seinen glorreichen Seesieg um so prachtvoller wieder aufgebaut. Auch erneuerte Kaiser



August das alte, dem Apollon Aktios geheiligte Fest, wobei Gesang und Tanz mit Kampfspielen und Wagenrennen abwechselten.

Akustik (abgeleitet vom griechischen Zeitwort *ἀκούειν*, hören) ist die Wissenschaft von den Ursachen und Wirkungen des Schalles, und von der Art, wie derselbe durch die Gehörorgane vernommen wird. Indem die Akustik über Entstehung, Fortpflanzung, Mittheilung, Geschwindigkeit, Modification und Wahrnehmung des Schalles belehrt, ist sie sowohl dem Musiker als namentlich auch dem Architekten — z. B. bei Erbauung von Kirchen, Theatern, Concert- und Hörsälen, deren Bauart so beschaffen sein muss, dass sich die Schallwellen gleichmässig nach jedem einzelnen Punkte in der Runde verbreiten — eine unentbehrliche Hilfswissenschaft. Man hat der Akustik, als der Lehre vom Schalle, auch den Namen *Phonik* gegeben, vom griechischen *φωνή*, welches die Bedeutungen von Ton, Stimme und Schall hat. Schon den Alten — wir führen nur Pythagoras und Aristoteles an — war die Art bekannt, wie sich der Schall durch die Luft fortpflanzt, aber erst in neueren Zeiten wurde der eigentliche Grund zu dieser jetzt mathematischen Wissenschaft — und zwar zunächst durch *Baco* und *Galilei* — gelegt, auf welche *Isaak Newton* folgte, der zuerst auf dem Rechnungswege zeigte, wie die Schallverbreitung von der Elasticität der Luft oder der andern schallfortleitenden Körper abhängig sei. Ueber die Bestimmung der Geschwindigkeit des Schalls verrechnete sich aber Newton so gut wie *Lagrange* und *Euler*. In diesem Punkte sind die besten Untersuchungen erst durch *Laplace* zu Stande gekommen. Der Gelehrte, der die Schalllehre unter dem Namen Akustik zu einer selbstständigen Wissenschaft erhob, war Ernst Florens Friedrich *Chladni* (geb. zu Wittenberg 1756, gest. zu Breslau 1827), derselbe, der auch als Erfinder der *Euphone* und des *Clavicylinders* bekannt ist. Als Freund der Musik, worin er in seinem 19. Jahre den ersten Unterricht empfangen, bemerkte er, dass die Theorie

des Klanges ungleich mehr vernachlässigt worden sei als andere Zweige der Physik. Mathematik und Physik, zumal in Bezug auf die Tonkunst, setzten ihn in den Stand, für Theorie und Ausübung derselben neue Bahnen zu brechen. Während er eifrig auf Erfindung von Instrumenten ausging, machte er zugleich die besten Erfahrungen und ganz neue Entdeckungen in akustischer Hinsicht. Eins der Hauptresultate seiner Untersuchungen waren die Klangfiguren. Auf die Hervorbringung solcher Figuren führte ihn die Erforschung der Gesetze, nach welchen die Schwingungsarten klingender Körper erfolgen. Er war der Erste, der die Schwingungen und Tonverhältnisse einer Scheibe empirisch untersuchte, namentlich beobachtete er die Schwingungen der Quadratscheiben, die ihm das einfachste Verhältniss boten, da ihre Länge und Breite einander gleichen und weil an denselben, sowie überhaupt an Rectangelscheiben, alle Arten von Schwingungen möglich sind, wo eine gewisse Anzahl von Knotenlinien mit dem einen oder auch mit dem andern Durchmesser parallel geht oder als parallel mit demselben gehend angesehen werden kann. Er fand, dass die Klangfiguren der Quadratscheibe eben auf Knotenlinien beruhen, die in die Quere oder auch in die Länge gehen. Um die verschiedenen Schwingungsarten, deren eine Scheibe fähig ist, hervorzubringen, hielt er die Scheibe an einer Stelle, auf welche eine Knotenlinie fällt oder besser wo sich Knotenlinien schneiden, mit den Fingern oder auf andere Art, und strich eine nicht weit davon entfernte Stelle des Scheibenrandes, wo etwa die Mitte eines schwingenden Theils ist, rechtwinklich mit dem Violinbogen. Zur Sichtbarmachung der Knotenlinien aber streute er auf die horizontal gehaltene Oberfläche der Scheibe etwas Sand, der denn von den schwingenden Theilen weggeworfen ward, auf den festen Linien aber ruhig blieb und sich anhäufte. Er bediente sich dabei sehr dünner Scheiben von willkürlicher Grösse; sie mussten überall von gleicher Dicke sein, da sonst die Figuren sowohl wie die Tonverhältnisse nicht regelmässig genug erschienen. Er zog Glasscheiben vor, weil Scheiben von Metall oder anderm Material nicht so regelmässig zu haben sind, und weil die gläsernen die Stellen zu sehen erlaubten, die etwa unterwärts noch zu berühren waren. Bereits 1788 gab Chladni „Entdeckungen über die Theorie des Klanges“ heraus; 1802 folgte sein Hauptwerk: „Die Akustik“ (Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel), von welcher er auch die Anregung von Laplace und in Folge einer dazu von Napoleon erhaltenen Unterstützung eine französische Uebersetzung bei seiner Anwesenheit in Paris selbst besorgte, wo sie 1809 unter dem Titel: *Traité d'Acoustique* erschien. „Neue Beiträge zur Akustik“ liess er 1817, und „Beiträge zur praktischen Akustik und zur Lehre vom Instrumentenbau“ 1822 erscheinen. Weitere Entwicklung erfuhr die von Chladni begründete Wissenschaft durch Andre Marie Ampère, durch Pellissow, Strehlk und Wilhelm Weber. Die Akustik, die einen eigenen Theil der Physik bildet, wurde früher zugleich mit der Lehre von der Luft abgehandelt; doch sah man bald die Unzweckmässigkeit dieses Verfahrens ein, da man sich sagen musste, dass die Luft zwar der gewöhnlichste Leiter des Schalles sei, dass aber jeder feste oder flüssige Körper eben so gut wie die Luft entweder selbst schallen oder den Schall anderer Körper fortpflanzen könne. Jetzt wird die Akustik mit grösserem Recht als ein Theil der Lehre von der Bewegung abgehandelt. Jede Bewegung nämlich ist entweder eine gerade, fortschreitende, oder eine kreisförmige, drehende, oder eine zitternde schwingende. Ist nun die letztere Bewegungsart stark und schnell genug, um die Gehörorgane zu wirken, wozu mindestens dreissig Schwingungen in einer Secunde erforderlich sind, so heisst sie Schall. Ist der Schall ein bestimmbarer, nennt man ihn Klang; den unbestimmbaren aber bezeichnet man als Geräusch und die Geschwindigkeit der Schwingungen nennt man Ton. Zu den Hauptgegenständen der Akustik gehören: die Tonlehre (die blos von den absoluten oder relativen Geschwindigkeiten der Schwingungen handelt), die Lehre von der Schallentstehung (von den Gesetzen, wonach sich die klingenden Körper bei ihren Schwingungen richten), die Lehre von der Schallfortpflanzung sowie vom Wiederschall, und die Lehre von der Schallempfindung (die eigentliche Gehörtheorie, für welche der Titel Akustik überhaupt der zunächst passende ist). Wir können hier nicht bezwecken, die Wissenschaft der Akustik nach allen Richtungen hin zum Gegenstand dieses Artikels machen; wir haben vielmehr nur so viel aus der Akustik hier mitzutheilen, als Orientirung darüber für Architecten vonnöthen ist. — Die Luft, welche zwar der gewöhnliche Vermittler des Schalles ist, stellt sich weder zur Bildung noch zur Fortpflanzung tongebender Schwingungen als wesentlich nothwendig heraus. Jeder Körper, aber, sei er ein fester, ein flüssiger oder ein luftförmiger, muss eine ununterbrochene Verbindung zwischen der schallenden Substanz und dem Ohre bilden, da die Mittheilung des Schalles nie durch ein Vacuum geschehen kann. Hängt man unter dem Receptanten einer Luftpumpe eine kleine Glocke so auf, dass man an sie schlagen kann

ohne Luft zuzulassen, so wird, wenn man die Luft allmählig auszieht, der Schall schwächer, bis man zuletzt, wenn die Luftverdünnung einen sehr hohen Grad erreicht hat, gar nichts vernimmt. Schliesst man die Glocke in einen kleinen Recipienten voll Luft und setzt diesen unter einen andern Recipienten, aus dem man die Luft ausziehen kann, so muss zwar das Glöckchen, wenn daran geschlagen wird, wie gewöhnlich klingen, wird aber ganz unhörbar sein, wenn der zweite Recipient gehörig luftleer gemacht und dafür gesorgt worden ist, dass sich die Schallschwingungen durch den festen Theil des Apparats nicht fortzupflanzen vermögen. Sowie aber der Schall schwächer wird, wenn sich die Dichtigkeit der den schallenden Körper umgebenden Luft vermindert, so wird im Gegentheil jeder Schall (z. B. der eines Glöckchens) viel lauter, wenn an dasselbe in einem mit sehr verdichteter Luft angefüllten Gefässe geschlagen wird, als wenn es mit gleicher Heftigkeit in einem Gefässe geschieht, dessen Luft nur die gewöhnliche Dichtigkeit der atmosphärischen hat. Aus dem nämlichen Grunde ist der Knall einer Pistole weit stärker, wenn sie in der Tiefe, als wenn sie auf einem hohen Berge abgeschossen wird. — Dass flüssige Körper den Schall mit nicht geringerer Leichtigkeit fortpflanzen als feste, davon kann sich Jeder überzeugen, wenn er an eine Glocke, die sich unter dem Wasser befindet, schlägt, wobei er den Schall ganz genau so vernehmen wird, als wäre derselbe in der atmosphärischen Luft erzeugt. Auch wird ein Taucher sehr deutlich unterm Wasser den Schlag einer Thurmuhre hören, die nicht allzufern ist. Befinden sich aber der hörende und der schallende Körper zusammen unter dem Wasser, so wird der Schall weit stärker sein, als wenn seine Fortpflanzung durch die Luft geschehen wäre. G. W. Munke, und vor ihm schon Chladni, bemerkte, dass die Fortleitung des Schalles durch Wasser nicht, wie bei expansibeln Flüssigkeiten, als eine Function der Elasticität anzusehen ist, sondern vielmehr als ein Stoss, den ein Theilchen dem andern mittheilt. Aus Munke's Versuchen erhellte auch, dass das Wasser den Schall ungleich stärker als die Luft, und eben so stark, als feste Körper, leitet. Auch Quecksilber leitet den Schall, und zwar noch stärker als Wasser; selbst Eis ist ein Schallleiter. — Feste, elastische Körper theilen dem Ohre die Töne weit leichter und wirksamer mit, als gasartige und tropfbare. Nimmt eine harthörige Person das eine Ende eines eisernen Stabes zwischen die Zähne, während das andere auf dem Rande eines Kessels ruht, so wird sie das, was Jemand in den Kessel hineinspricht, viel leichter verstehen, als wenn die Stimme des Redenden durch die Luft mitgetheilt worden wäre, so dass man auf diese Art in einer Entfernung, wo man unter gewöhnlichen Umständen nicht mehr hört, mit einander sprechen könnte. Bei solchen Fortpflanzungen des Schalles werden die Tonschwingungen durch den Mund und die sogenannte eustach'sche Röhre (den vom hintern Theile des Mundes bis unmittelbar hinter das Trommelfell führenden Gang) bis in das Innere des Ohrs geführt. — Die eigenthümliche Art von Bewegung der Körper, welche Schall erzeugen, nennt man Vibration, der Aehnlichkeit halber, die zwischen der zitternden Bewegung der Theilchen eines schallenden Körpers und den Schwingungen eines Pendels stattfindet. Die Natur der Schallvibrationen lässt sich am besten aus den sichtbaren Schwingungen einer stark gespannten Schnur oder Drahtes abnehmen, wenn man sie mit Gewalt zieht und dann loslässt; sie wird vermöge ihrer Elasticität sogleich wieder zu ihrer ursprünglichen Lage zurückschnellen, im Mittelpunkt jedoch angekommen hat sie so viel Kraft erlangt, dass sie noch Schwingungen beschreibt, bis die Vibration durch den Luftwiderstand sich verringert und endlich aufhört. Die Saite einer Violine oder Harfe, die man ebenso anstrengt und dann frei vibriren lässt, wird ihre Vibrationen dem Instrumente und der umgebenden Luft mittheilen, so dass ein musikalischer Ton entsteht und bis an das Ohr fortgepflanzt wird. Die Luft, welche die schallenden Körper gewöhnlich von allen Seiten umschliesst, theilt auch die Empfindung des Schalls nach allen Richtungen mit; daher müssen auch die Vibrationen der Luft oder deren Pulsirungen allmählig dem ganzen Raume mitgetheilt werden, innerhalb dessen Grenzen das Ohr afficiren können. Dies geschieht wahrscheinlich mittels kleiner Ausdehnungen und Zusammenziehungen der Lufttheilchen, welche auf die überall anstossenden Theilchen Druck ausüben und somit ähnliche Bewegungen, und zwar nach allen Richtungen von einem gemeinsamen Mittelpunkt aus, hervorbringen. Die Schallundulationen der Luft sind ganz den Wellen vergleichbar, die sich in concentrischen Kreisen über einen ruhigen Teich verbreiten, in welchen man einen Stein warf. So wie aber die Wellen des Wassers sich nicht allein gerade vom Mittelpunkte aus verbreiten, sondern, wenn sie auf einen Widerstand (z. B. auf einen schwimmenden Körper) stossen, um die Seiten dieses Gegenstandes herumgehen und sich jenseits desselben in schiefer Richtung fortpflanzen: so werden auch die Luftschwingungen, wenn sie in ihrer Ausbreitung durch eine hohe Mauer oder ein ähnliches Hemmniss unter-

brochen werden, über den opponirenden Gegenstand hinweggehen und sich auf der entgegengesetzten Seite fortpflanzen. — Die Vibration der Körpertheilchen, welche als Ursache des Schalls anzusehen ist, muss einen gewissen Grad von Geschwindigkeit haben, um die erforderliche Wirkung hervorzubringen. Man hat durch Versuche ermittelt, dass eine vibrirende Schnur auch auf das feinste Gehör keinen Eindruck macht, wenn sie in einer Secunde weniger als 32 Vibrationen macht. Die absolute Geschwindigkeit, womit der Schall sich fortpflanzt, hängt von der Natur des Mediums ab, durch welches er sich verbreitet. Hinsichtlich der atmosphärischen Luft, des gewöhnlichsten und allgemeinsten Leiters des Schalls, sind Cassini, Picard und Römer durch Experimente auf das Resultat gekommen, dass der Schall in einer Secunde 1172 Fuss zurücklege. Halley und Flamstead erhielten dagegen die Zahl von 1142 Fuss für die Geschwindigkeit des Schalls in einer Secunde. Doch bedurfte diese Angabe wegen Einflusses der Temperatur einiger Berichtigung; es ergab sich aus der Vergleichung der Experimente, die Dr. Derham bei Tageszeit angestellt hatte, mit neuern zur Nachtzeit vorgenommenen Beobachtungen der französischen Akademiker, dass die wirkliche Geschwindigkeit des Schalls, wenn das Quecksilber des hunderttheiligen Thermometers auf Null steht (32° Fahrenheit), 1130 Fuss in der Secunde betrage, was auch mit andern sehr genauen Versuchen des Prof. Pictet zu Genua übereinstimmte. — Eisen und Glas scheinen die besten Leiter des Schalles zu sein, welchen sie mit der Geschwindigkeit von 17,500 Fuss in der Secunde fortpflanzen. Die besten Versuche, welche man über die Geschwindigkeit der Schallfortleitung durch eine lange Strecke von fester Materie angestellt hat, sind die von Biot. Er bediente sich dazu der Röhren von einer Wasserleitung zu Paris, die aus gegossenem Eisen bestanden und zusammengelöthet waren, welcher Röhrenzug eine Strecke von 3120 Fuss bildete. An dem einen Ende der Röhren war ein eiserner Ring von demselben Durchmesser wie die Mündung eingepasst, in dessen Mitte eine Glocke hing, deren Hammer man mittels eines Zuges beliebig fallen lassen konnte, wobei er gleichzeitig auf die Glocke und den eisernen Ring schlug. Dergestalt ward der Ton des Ringes durch die feste Röhrenmasse selbst, der Ton der Anschlagglocke aber durch die in der Röhre befindliche Luft fortgeleitet. Legte man das Ohr an das andere Ende des Röhrenzugs an, so vernahm man den Schall ganz deutlich zweimal, das eine Mal durch das Metall, das andere Mal durch die Luft, wobei man fand, dass der Schall durch das gegossene Eisen 10½ Mal geschwinder ankam. Als mittleres Ergebniss vieler Versuche stellte sich denn heraus, dass hier der Schall durchs Metall 11,865 Fuss weit in der Secunde verpflanzt wurde. Um die alte Annahme zu prüfen, dass hohe und tiefe Töne mit gleicher Schnelle nach allen Richtungen sich verbreiteten, machte Biot einen desfallsigen Versuch mittels desselben Röhrenzugs. Ein Mann stellte sich an dem einen Röhrenzugsende auf und spielte verschiedene Stücke auf einer Flöte, Biot dagegen begab sich ans andere Ende, um die Wirkung zu erforschen. Würden nun die hohen und tiefen Töne nicht mit derselben Schnelle weitergeleitet, so müsste man den Unterschied der Schnelle bei einer Entfernung von 3120 Fuss bemerkt haben, und die Musik wäre verworren und undeutlich geworden. Allein dies war so wenig der Fall, dass man vielmehr die Melodie so vollkommen hörte, als hätte man sich ganz nahe dabel befunden. — Dass sich die Töne in mancher Hinsicht in einander mischen, ist eine bekannte Sache. Vibrirt z. B. ein schallender Körper, so werden alle andern, die sich in seiner Nähe befinden und denselben Ton zu erzeugen fähig sind, ebenfalls vibriren. Wenn daher ein Körper einen gewissen Ton hervorbringt, so werden seine Schallvibrationen dadurch gestört und zum Stillstand gebracht, dass ein benachbarter Körper einen stärkern oder dissonirenden Ton erzeugt. So werden leise Klänge in der Regel durch starke überschallt, während im Gegentheil z. B. bei nächtlicher Stille manche Töne vernehmbar werden, die beim Lärme des Tags, besonders in geräuschigen Städten, völlig erloschen waren, ehe sie das Ohr erreichen konnten. — Aus der Art, wie der Schall sich fortleitet, hat man geschlossen, dass er unser Ohr nur durch Semivibrationen (Halbschwingungen) afficiren kann, denn die Schallwellen der Luft oder eines andern fortleitenden Mediums bestehen aus Zusammenziehungen und Erweiterungen durch unendlich kleine Räume, und der Eindruck eines Theilchens der Luft auf das Trommelfell kann nur durch eine Semivibration gegen das Ohr erfolgen, indess die correspondirende Semivibration nach der entgegengesetzten Richtung wirkt. Die Empfänglichkeit für tiefe und hohe Töne hängt dabei sehr vom Zustande des Trommelfells und der damit verbundenen Theile ab. Der Umfang des menschlichen Gehörs begreift mehr als neun Octaven, deren Töne von den Ohren der meisten Menschen vernommen werden, obschon die Schwingungen des höchsten Tones 6 — 700mal häufiger sind, als die des tiefsten hörbaren Tones; und da unvergleichlich mehr Schwingungen existiren können, darf man annehmen, dass gewisse

(z. B. Grillen und Heuschrecken, deren Gehör da anzufangen scheint, wo es aufhört) noch viel feinere Töne, die auf unser Ohr ohne Wirkung bleiben mögen. — Obschon der Schall durch eine unermessliche Luftmasse zu einer äusserst grossen Entfernung fortgeführt werden kann, so muss sich die Stärke ganz in dem Verhältniss verringern, wie die Schallwellen sich von dem Orte, wo der Schall seinen Ursprung nahm, weiter und weiter entfernen. Verschiedene Versuche haben dargethan, dass die Kraft oder Intensität des Schalles im umgekehrten Verhältniss des Quadrats der Entfernung des Beobachtungsortes von dem schallenden Körper steht. Die vorzüglichste Schwächung bei einem in der Luft erregten Schalle kommt von dem Wechsel heterogener Medien her, besonders bei dem Uebergange von einem dünnen Medium in ein dichteres. Unter günstigen Umständen führt der Schall bis zu einer ungeheuern Weite fort. Man hat Beispiele, dass der Donner 15 Meilen weit vernommen wurde. Humboldt und Bonpland hörten die Eruptionen des Vulkans von Kotopaxi in Peru bei Tag und Nacht wie die Artilleriedechargen, obwohl sie sich 26 Meilen weit weg im Hafen befanden. —

Um die akustischen Gesetze überzugehen, von welchen der Architect hauptsächlich Kenntniss haben muss, um die Mittel auffinden zu können, die in der Anlage und Einrichtung von Gebäuden, worin der Schall sich verbreiten soll, zu diesem Ende nöthig sind, so ist vorauszubemerken, dass den Baukünstler nur eigentliche Gesetze der Schallverbreitung angehen, während ihm die Lehre von der Natur und Modifikationen des Schalls ziemlich gleichgültig sind. Man stellt sechs Erfahrungen auf, die der Baukünstler zu beherzigen hat. 1) Jeder Schall durchdringt, in dem Verhältniss der Stossbewegung, die ihn erzeugt, einen bestimmten Raum, wird aber allmählich schwächer und endlich unhörbar. Eine deutlich gesprochene Rede im Freien, wo der Verbreitung nichts im Wege steht, bleibt auf 70 Fuss verständlich. So kann man die Weite, bis zu welcher der Architect auf die natürliche Verbreitung des Schalles rechnen kann. 2) Wenn der Schall in dem Raume, wo er noch vernommen wird, auf eine ihm gerade entgegengesetzte Fläche trifft, so wird er zurückgeworfen und es entsteht ein Widerschall (Gegenhall, Echo). Hierbei ist für den Baukünstler eine Bemerkung von Wichtigkeit, dass ein Echo nicht eher als in einer Entfernung über 60 Fuss bemerkbar wird, weil die Rückwirkung in einer kleinern Entfernung so schnell erfolgt, dass sie vom ersten Schalle nicht unterscheidbar ist. 3) Wenn der Schall in dem Raume, wo er noch hörbar ist, auf eine schiefe Fläche trifft, so wird er unter dem Einfallwinkel von dem schallenden Körper weggebrochen, und der schallende Körper erhält durch einen grössern Stoss eine grössere Verbreitung, als den er ohne die Brechung hätte durchdringen können. Beweise in dieser Hinsicht geben die Communicationsröhre und das Sprachrohr. 4) Bewegt sich der Schall zwischen zwei Parallellinien fort, so wird er durch einen sehr grossen Nachschall der nämlichen Stärke verbreitet, die er von Anfang an hatte. Hierzu liefert die Communicationsröhre wiederum den Beweis; denn spricht man auch noch so leise am einen Ende hinein, so versteht man am andern alles so deutlich, als ob man den Mund des Sprechenden gelegt hätte. 5) Bewegt sich der Schall zwischen zwei Linien fort, die am Orte seiner Entstehung unter einem spitzen Winkel zusammenlaufen: so wird er nicht allein durch einen grössern Raum verbreitet, sondern auch verstärkt. In dieser Hinsicht kann das Sprachrohr zum Beweise dienen, denn umgekehrt als Hörrohr die nämliche Wirkung erzeugt, wenn das Ohr sich in der Mitte befindet, wo die beiden Seiten sich durchschneiden würden, welche scheinbar widersprechende Wahrnehmungen in dem Gesetze der Brechung ihre volle Erklärung finden. 6) Befindet sich ein schallender Körper in der Nähe eines andern, der, wenn in Bewegung kommend, denselben Schall erzeugt: so reicht die Schütterung der Luft hin, auch ihn in Bewegung zu setzen und mitschallend zu machen. Den Beweis geben z. B. zwei gleichgestimmte Saiten in einiger Entfernung von einander, wobei, wenn die eine den Anschlag erhält, die andere von selbst tönt. Auf diese Erfahrung gründeten die Alten die Erfindung der Schallkammer, die sie zur Fortpflanzung des Tons in den Theatern anwendeten. Es waren hölzerne Gefässe, die sie dergestalt in den Mauern jener Gebäude anbrachten, dass sie durch die Stimmen der Acteurs in eine Schallvibration versetzt wurden und die Stimmwirkung mächtig verstärkten. Den obigen Erfahrungssatz bestätigen so manche heutige Bühnen, wo sich ein Nachhall aus dem Mitschall durch die Mitklingung gleichklingender Körper erzeugt, welcher oft Rede und Musik lebhaft macht. — Die Bühnenbauten, die unter allen Arten von Bauten, wo dem Architecte der Kunde der akustischen Gesetze vonnöthen ist, wenn nicht die häufigsten, so die wichtigsten sind, werden hier ihre ganz besondere Besprechung finden müs-

sen. Beim Bau eines Theaters ist nun aber zu berücksichtigen: 1) dass die Stimme der Schauspieler auf den Sitzen der Zuschauer überall deutlich vernommen wird; 2) dass von allen Sitzen aus die Bühne überschaubar ist; 3) dass die Sitze bequem nämlich so angelegt werden, dass die Zuschauer beim Herein- und Hinausgehen sich nicht hinderlich sind, und 4) dass bei dem allen die architectonische Schönheit ihr Recht erhält und der Bau die augengefälligste Form darbietet. In akustischer Hinsicht scheidet man die Theater nach zweierlei Bauarten. Entweder sind sie auf natürliche Verbreitung des Schalles oder auf künstliche Fortpflanzung desselben eingerichtet. Die künstliche Verbreitung sucht man durch Verstärkung sowie durch Brechung des Schalls zu erzeugen. Die Brechung des Schalls aber geschieht entweder nach der Bühne zurück oder von der Bühne weg. Wir beginnen mit den Theatern, welche bloß auf eine natürliche Schallverbreitung berechnet sind. Mit Recht sagt J. G. Rhode, dessen noch fortwährend ihre Geltung habenden Ansichten wir diesem Theile unsers Art. zu Grunde legen, dass diese Maxime beim Theaterbau jedenfalls die sicherste von allen sei, weil bei derselben nie ein Misslingen zu befürchten steht. Aber leider kann sie auf Baue nicht Anwendung finden, die eine bedeutende Masse von Zuhörern fassen sollen, weil der Schall, wenn er nicht mit künstlichen Mitteln verstärkt wird, sich nicht sehr weit verbreitet, da bekanntlich der Raum, den eine gewöhnliche Menschenstimme durchläuft, nicht sehr gross ist. Jedoch bleibt die Menschenstimme noch auf 70 Fuss verständlich, daher man für 2000 Zuschauer noch füglich nach der Maxime der natürlichen Schallverbreitung den Bühnenbau einrichten könnte, wofür denn die einzig passende Form der Halbkreis wäre. Ist eine Bühne so klein, dass jeder Zuschauer weniger als 60 Fuss von dem Sprechenden entfernt ist, so wird die innere Form für den Schall ziemlich gleichgültig sein, weil er den Raum so schnell durchdringt, dass man falsche Brechungen und einen nachtheiligen Wiederhall nicht gewahr wird. Ein solcher Wiederhall kann nämlich nur in dem Falle den Klang verstärken, wenn die Fläche, gegen die sich der Schall stemmt, so nahe ist, dass die Rückwirkung sehr schnell erfolgt und man sie also vom ersten Schalle nicht unterscheiden kann. Ist der Raum aber über 60 Fuss, so wird die Rückbrechung des Schalles schon sehr bemerkbar als Widerschall, indem dann die Töne sich verlängern und die Rede undeutlich wird. Der Umstand, dass man auch in viel kleineren Theatern bald besser, bald schlechter hört, kommt nur von den Hindernissen, die man der naturgemässen Schallverbreitung etwa in den Weg setzt, z. B. durch den Bau von Seitenlogen oder eines zu niedrigen Parterres. Alles, was der alte Vitruv über Theaterbau sagt, bezieht sich eben auf Vermeidung dieser Schallhemmnisse. Die Theater der Alten waren überhaupt rein auf eine natürliche Schallverbreitung berechnet, was bei der ungeheuern Grösse ihrer Schauplätze vielleicht auffallend erscheint, sich aber hinlänglich durch die bekannte Einrichtung derselben erklärt. Das künstliche Mittel, den Schall zu verstärken, das ihrer Schallgefässe nämlich, war eigentlich nur ausnahmsweise bei ihnen und nur in wenigen ihrer Theater zu finden. Dass man bei dem grandiosen Umfange der antiken Schauplätze doch überall auf den Zuschauersitzen hören konnte, wird man minder verwunderlich finden, wenn bedacht wird, dass die Alten den Conversationston auf ihren Theatern gar nicht kannten, dass zu ihrem künstlichen fast zum Gesang werdenden Vortrage eine stärkere Anstrengung der Stimme erforderlich war und die Acteurs nur auf einer wenig erhöhten Stelle der Bühne ihre Rollen vortrugen, also sich nicht weit vom Mittelpunkt des Kreises entfernen konnten. Uebrigens sprach in grossen Theatern der darstellende Künstler nicht einmal selbst; ein anderer that es für ihn, der sich im eigentlichen Schallpunkte befand, alle Kunst in seine Stimme legte und sich der deutlichsten Aussprache befleißigte, wobei er seinen Mund gerade gegen den vollen Halbkreis gerichtet hatte. Trotz dieser für die Schallverbreitung nur günstigen Umstände bleibt es jedoch immer noch in Frage, ob man auch überall in den antiken Theatern, zuma auf den oberen Sitzen, in gleichem Masse deutlich gehört habe, weil man eben weiss, dass sie auch zuweilen ein künstliches Mittel, die Schallgefässe, anwandten, um der Schall zu verstärken. In demselben Masse, da unsre Darstellungskunst in dem gedachten Umstande von der Kunst der Alten abweicht, da wir den Conversationston, nicht aber erzwungene Stimme vom Darsteller verlangen, und da dieser allerwärts auf der Bühne sprechen darf und kann, wie es die Situation erheischt, — muss sich auch der Raum der Bühnen verkleinern, in welchen die Stimmen hörbar sind, daher man hierbei nicht dem Baue des Theaters Schuld geben kann, was sich schon durch die Art der modernen Kunstübung herbeiführt. Auf den Einwurf, dass es unmöglich sei, in einem Theater auf die Rückwirkung und die dadurch erzeugte Verstärkung des Schalls nicht zu rechnen, indem diese nothwendig von selber erfolge, ist nur zu bemerken, dass der Widerschall bloß in Einem Falle den Ton verstärken könnte, wenn

nämlich der widerschallende Körper so nahe ist, dass der Gegenhall in Betracht der Zeit so rasch dem ersten Tone folgt, dass er durch das Gehör nicht davon unterscheidbar ist. Wenn dies nicht der Fall, sondern die Zeit der Rückwirkung bemerkbar ist (sollte auch nur Verlängerung oder Nachziehen des Tones stattfinden), so bleibt dabei stets der Nachtheil, dass die Rückwirkung den Schall nur verwirrt, statt ihm Verstärkung zu geben, indem sie einen Ton in den andern überzieht und der Rede die Deutlichkeit nimmt. Rhode bestreitet es, dass in einem kreisförmigen Theater, wo die Sitze stufenweis übereinander angelegt sind, überhaupt eine Rückwirkung des Schalles bemerkt werden könne, da der Schall in demselben nirgends in einem Zeitmomente eine Widerstandsmasse findet, von der eine so starke Rückwirkung möglich wäre, dass sie sich dem Gehöre bemerkbar machte. Der Schall schlägt nämlich früher an die erste Sitzreihe, als an die zweite, und die Rückwirkung der erstern ist verloren, ehe die der zweiten entsteht, und so geschieht es bis nach oben hin. Demnach konnten auch die Alten auf die Schallrückwirkung keine Rechnung machen, da ihre sämtlichen Bühnen obige Einrichtung hatten. Wenn also für Schauspielhäuser, die man für eine natürliche Verbreitung des Schalles einrichten will, der Halbkreis als die beste Form empfohlen wird, so geschieht dies aber nur unter der Bedingung, dass die Zuhörersitze amphitheatralisch, d. h. stufenweis über einander angelegt werden. Thut man dies nicht, so bleibt für den Halbkreis auch nichts Unterscheidendes von jeder andern runden oder eckigen Form. Denn bei der gewöhnlichen Logeneinrichtung stösst der Schall allerwärts auf Massen, die eine sehr bemerkliche Rückwirkung zu erzeugen vermögen. Geschieht diese so rasch, dass sie vom ersten Tone nicht unterscheidbar ist, dann hat die Kreisform keinen Vorzug; ist die Rückwirkung aber unterscheidbar, so verwirren sich die Töne so gut im Halbkreise, wie in jeder andern Bauform. Der Umstand, dass im Kreise sämtliche aus dem Mittelpunkt auf die Peripherie fallende Strahlen nach dem Mittelpunkt zurückgebrochen werden, verdient hier gar keiner Erwähnung, da die Töne bei der Rede des Mimen nicht aus dem Mittelpunkte kommen können, und kämen sie auch aus demselben, so würde der entstehende Wiederhall immer dann die Töne verwirren, wenn er dem Ohr sich bemerklich machte. Indess entsteht bei der Kreisform rücksichtlich der Bequemlichkeit und Zweckmässigkeit der Einrichtung bedeutende Schwierigkeit, die wohl der eigentliche Grund ist, warum die neuern Architecten diese Form, die von den Alten überall angewandt wurde, mit der ovalen vertauscht haben. Da nämlich die Oeffnung der Bühne, ohne der Beleuchtung zu schaden und eine Menge Unbequemlichkeiten hervorzubringen, nicht wohl über 50 Fuss gross dürfte gemacht werden, so würde der Halbkreis, der sich vor dieser Linie beschreiben lässt, zu klein sein, als dass er eine nur etwas grosse Zuschauerzahl fassen könnte; man hat also, um mehr Raum zu gewinnen, den Zirkel in die Länge gezogen, und daraus ist die jetzt gewöhnliche ovale Form entstanden. Hätte man indess die akustischen Gesetze, oder doch die Monumente der Alten emsiger erforscht, so würde man wohl auf eine zweckmässigere, selbst sich durch Bequemlichkeit, aber namentlich auch durch architectonische Schönheit empfehlende Form gekommen sein. Die Alten, besonders die Römer, fanden zu vielen ihrer Spiele die weiten Oeffnungen der Scene eher vorthellhaft als nachtheilig, und wo sie auch die Scene zusammenzogen, kümmerten sie sich nicht um den Umstand, dass von einer Menge Sitzen an beiden Seiten der Bühne weder gesehn noch gehört werden konnte. Nach Rhode's Bemerkung ersieht man aber zu Athen aus den Ruinen eines der beiden alten Theater, wie hier diese Schwierigkeit eine ausserordentlich glückliche Lösung gefunden. Es sind nämlich die Sitze der Zuschauer nach einem weit grössern Zirkel angelegt, als die Oeffnung der Bühne giebt; derselbe ist nach der Richtung der Seitenwände der Bühne an beiden Seiten abgetheilt, wobei die durch diese zweckmässige Form an beiden Seiten entstandenen geraden leeren Wände sehr viel zur Verstärkung des Schalles beitragen mussten. In dieser Form könnte also der Raum ungemein vergrössert werden, weil eben dabei kein Nachtheil für den Schall zu befürchten wäre. Demnach schlägt Rhode diese Form als die beste von allen für alle Schauspielhäuser vor, zumal sie ausserdem auch Bequemlichkeit der Sitze und im Ganzen architectonische Schönheit gewährt. — Wir gehen jetzt auf die Theaterbauten über, wobei man der Maxime von der künstlichen Schallverbreitung huldigt. Die Schallverbreitung heisst nämlich dann eine künstliche, wenn der Schall durch gewisse Hülfsmittel da noch hörbar und deutlich gemacht wird, wo er nach seiner naturgesetzlichen Verbreitung nicht mehr vernehmbar oder verständlich sein würde. Die dabei zur Anwendung kommenden Hülfsmittel sind: Verstärkung und Brechung des Schalls. Wie schon oben in der Einleitung dieses Artikels gesagt worden, erzeugt sich der Schall durch Schwingungen des schallenden Körpers. Diese Schwingungen theilen der Luft eine Erschütterung mit, welche den

Schall verbreitet. Treffen diese Erschütterungen (Stossbewegungen) auf Körper, die in Bewegung gebracht eben solche Schwingungen erzeugen, so werden diese Körper bloß durch die erschütterte Luft bewegt und bringen einen ähnlichen, wiewohl schwächeren Ton hervor, wodurch der erste verstärkt und verbreitet wird. Treffen aber die Erschütterungen der Luft auf andere elastische Körper, die in ihren Schwingungen von jenem, der den Schall hervorrief, verschieden sind, so prallt die Erschütterung, ohne einen Ton hervorzubringen, zurück und wird also gebrochen. Die Alten suchten in ihren Theatern den Schall durch die genannte Eigenschaft schallender Körper mittels ihrer Schallgefäße zu verstärken, was bei der amphitheatralischen Einrichtung ihrer Schauplätze als das einzige Mittel dazu erschien, während auf Brechung des Schalls schwerlich zu rechnen war. Sie machten Gefäße von dünnem Kupfer, welche einen reinen Klang gaben und so gerichtet waren, dass sie zur Tonleiter, in welcher der Acteur sprach, gehörten, und dass jeder Ton, den er sprach, wenigstens ein oder zwei Gefäße traf, welche die Schallwellen auffingen und ihn durch Hervorbringung eines ähnlichen Klanges verstärkten. Bei der heutigen Einrichtung der Theater und bei den jetzt gebräuchlichen Seitenlogen würden diese Gefäße offenbar mehr schaden als nützen, und es ist in der That das Erzeugen, was Barthelemy wohl mit Unrecht von ihnen in den griechischen Theatern befürchtet, ein Nachsummen nämlich, welches der Deutlichkeit des Schalls schadet. Was die Schallbrechung, das künstliche Mittel zur Schallverbreitung betrifft, so ist schon oben bemerkt worden, dass der Schall entweder nach der Richtung zurück, oder von ihr weg gebrochen wird. Es ist eine der sonderbarsten Erfahrungen, dass die meisten Erbauer von Theatern und die meisten Autoren über die Architectonik des Glaubens sind: der Ton in einem Theater müsse dadurch verstärkt werden, dass die Rückwirkung desselben, die Brechung, gegen die Bühne hin geschehe. Aber jede solche Zurückbrechung ist nicht nur nachtheilig, sondern bewirkt gerade das Gegentheil von dem, was man beabsichtigt. Es würde nämlich in Theatern, die nicht gar klein sind, an den meisten Stellen die Rückwirkung des Schalls eintreten, wenn die Wirkung des ursprünglichen Schalls schon vorüber wäre, also mehr ein die Rede undeutlich machender Wiederhall, als eine wahre Verstärkung entstehen würde, wie man dies in vielen Theatern von runder oder ovaler Form bemerkt. Der Schall muss vielmehr von der Bühne weg gegen die Zuhörer gebrochen werden. Die Mehrzahl der Schauspielhäuser, sowie auch die meisten von Schriftstellern gegebenen Pläne sind für diese Absicht ganz und gar nicht geeignet, so dass es in der That nur verwundern kann, wie man die Gesetze der Schallreflexions- und Sprachröhre nicht besser darauf angewendet hat. Das Hauptnachsatz zu dieser Absicht sind gerade Seitenwände, die von der Oeffnung der Bühne an entweder „parallel mit einander“ oder auch „nach divergirenden Richtungen“ gehen können, ohne Seitenlogen und ohne Hervorragungen, so dass die Wandverzierungen bloß in Malereien bestehen dürften, nebst einer nicht allzu hohen Decke, welche mit dem Boden parallel gehen könnte. Die Hängekuppel kann am schicklichsten durch einen Zirkelbogen geschlossen sein. Ein Beispiel solchem Bühnenbau giebt das von Giamb. Aleotti erbaute Theater zu Parma, welches die Autoren mit Recht als Muster in akustischer Hinsicht anführen, indem man hier überall auf den Sitzen jedes Wort der Acteurs deutlich vernimmt, wovon der Grund wohl in nichts anderm liegt, als in dieser Bauart der leeren Seitenwände, durch welche der Schall gegen die Zuhörer gebrochen wird. Nur würde es bequemer sein, anstatt der in diesem Theater befindlichen Seitensitze, wo die Zuschauer sich seitwärts wenden müssen, um auf die Bühne zu sehen, nach dem Beispiele des Giovanni Serlio zu Vicenza gar keine Seitensitze angebracht, sondern alle Sitze unmittelbar an der hintern Rückwand parallel in Kreislagen und stufenförmig anzuordnen, bei welcher Einrichtung mehr Platz gewonnen würde, wobei also jeder Zuschauer die Bühne gerade vor sich hätte und übrigens kein der Deutlichkeit des Schalls der Nachhall entstehen könnte. Für ganz grosse Theater würde eine Bauart mit divergirenden Seitenwänden der mit parallelen Wänden noch vorzuziehen sein. Wollte man bei der stufenweisen Erhöhung der Sitze einige ausgezeichnete Plätze für die hohen obrigkeitlichen oder für die fürstlichen Personen anbringen, würde eine Unterbrechung dieser Sitze durch einige wenige in der Mitte anzubringen in der Einrichtung des Ganzen nicht schaden. Von allen bekannten Theatern liefern die obengedachten Reste eines atheniensischen Theaters den einzigen Rest von einem Baue nach den Gesetzen des Sprachrohrs, mag nun der Architect es gewusst oder mehr durch Zufall nach diesen Gesetzen gebaut haben. Da der Schall in einem solchen Gebäude, dessen Seitenwände nach der Bühne zu in einem Winkel zusammenlaufen, nicht allein fortgebrochen, sondern auch verstärkt

so springt es wohl in die Augen, wie vorthellhaft diese Form sich für grosse Schauplätze herausstellt. Je mehr indess auf die Fortpflanzung des Schalles durch Wegbrechung von den Sprechenden gerechnet wird, um so sorgfältiger muss alles vermieden werden, was irgend eine Rückwirkung oder Wiederhall erzeugen könnte, weil dadurch aller Vorthell wieder vernichtet würde, der aus der Wahl der Form entspringt. Es bleibt also für die nach einem spitzen Winkel auseinander laufenden Seitenwände eines Hauses nichts übrig, als sie nach dem Vorbilde jenes altgriechischen Theaters mit einem Halbkreise zu schliessen, und die Zuschauersitze in demselben stufenförmig über einander anzulegen. Wir wiederholen daher die Bemerkung, dass für grosse Theater diese Bauform allen andern vorzuziehen ist, zumal eine gewöhnliche Stimme in derselben für 20,000 Zuhörer verständlich bleiben muss. — Ein grosses Hemmniss der Schallverbreitung bei der gewöhnlichen Einrichtung der Schaubühnen ist die Richtung der Coullissen, die so beschaffen ist, dass der Schall von ihnen gar nicht gegen die Zuhörer gebrochen werden kann, sondern vielmehr ganz verschluckt wird, so dass, wenn der Schauspieler etwas von der Oeffnung der Scene zurückspricht, nichts weiter davon übrig bleibt, ausser was vermöge der natürlichen Verbreitung desselben den Zuhörern entgegenschallt. Rhode äussert, dass man statt der Coullissen die bekannten Drehmaschinen der Alten mit Vorthell gebrauchen könne, welche dreieckig und an den Seiten eben so wie die Coullissen bemalt oder mit bemalter Leinwand bekleidet sein können, wobei noch mehr Leichtigkeit und Geschwindigkeit der Veränderungen und weniger Irrung in den Decorationen, als bei der gewöhnlichen Einrichtung, stattfände. Diese würden dergestalt gedreht werden können, dass sie nach Umständen entweder ganz oder wenigstens nah an der Oeffnung der Bühne eine feste Wand bildeten, wodurch die Verpflanzung des Schalls von der Bühne weg gegen die Zuhörer sehr würde befördert werden. Sollte dadurch der Beleuchtung etwas geschadet werden, so könnte man dies durch mehrere mit Spiegeln versehene Lampen über der Oeffnung der Scene ersetzen. Noch ist eines Punkts zu gedenken, auf den die Erfahrung hinweist. Es trägt nämlich die Richtung des Windes sehr viel bei, dass man einen etwas entfernten Schall stärker oder schwächer vernimmt. Daher mag es gerathen sein, in einem Theater jeden Luftzug nach der Bühne hin zu verhindern und vielmehr eine schwache Luftströmung, soweit sie Niemandem beschwerlich fiele, von der Bühne weg gegen die Zuhörer durch künstliche Mittel zu befördern. Oberbaurath Langhans in Berlin schlug dazu Röhren vor, die nach Umständen geöffnet oder verschlossen würden, statt deren aber im Winter Heizung durch Windöfen an dem der Bühne entgegengesetzten Ende angewandt werden könnte. — Das Meiste, was wir oben hinsichtlich eines den akustischen Erfordernissen genügenden Bühnenbaues mittheilten, behält seine Geltung auch für Concertsäle, sowie für Auditorien, für jede Aula überhaupt, für alle grossen Versammlungsorte, wo man entweder Musik hören oder einen Redner vernehmen will. Die Baukunst hat sich freilich mit der Akustik noch lange nicht genug verständigt, als dass für alle Fälle unfehlbar angegeben werden könnte, wie ein zum Hören bestimmtes Gebäude — ohne manche entweder zu gewissen Zwecken erforderliche oder als conventionell angenommene Eigenschaften aufzuopfern — so einzurichten sei, dass man die Musik oder die Stimme überall gleich stark und deutlich vernehmen könne. Chladni's Aeusserung gilt noch heute: dass nämlich bei den meisten Gebäuden, denen man die letztere Eigenschaft nachrühmen kann, diese wohl mehr Werk des Zufalls als einer bestimmten Theorie sei. Beim Bau von Musik- oder Concertsälen, für welche die ovale Form dominirend geworden, hat es der Architect ebenso wie beim Bühnenbaue zu vermeiden, an den Seiten Hervorragungen und schwerfällige Verzierungen anzubringen, die nur störend auf die Schallverbreitung einwirken. Musikaufführungen verlangen übrigens hinsichtlich einer gleichförmigen Verbreitung der Töne, dass das Orchester keinen zu grossen Raum einnimmt, weil sonst die Mitspielenden, die am weitesten von einander entfernt sind, wegen der Zeit, die dazu erfordert wird, ehe der Schall von einem Ende zum andern gelangt, in Ansehung des Zeitmasses nicht genau zusammentreffen können, zumal wenn mancher Mitspielende etwa mehr auf die entferntern Töne, die er hört, als auf die Bewegungen des Dirigenten Achtung giebt. Was die künstliche Schallverstärkung durch Mitklingen anderer Körper betrifft, so scheint einiger Nachhall für die Wirkung der Musik mehr günstig als schädlich zu sein, vorausgesetzt, dass er weder so stark noch so andauernd ist, dass die Töne dadurch unrein oder unklar werden. In Sanssouci soll der Concertsaal z. B. mit dünnen Brettchen von Resonanzholz, die nur am Rande auf schmale Leisten befestigt sind, ausgefäelt sein, und zwar mit gutem Erfolg. Bei allen zum Hören bestimmten Gebäuden bleibt aber das Hauptmittel für die Verstärkung des Schalls die Brechung desselben. Es kommt dabei alles darauf an, dass

ausser dem auf natürliche Art vorwärts verbreiteten Schalle auch die Wirkung desjenigen, der vom Orte, wo er erregt wird, seitwärts oder rückwärts oder auch aufwärts geht, gegen die Zuhörer hingeleitet werde, und zwar so, dass zwischen den natürlichen und dem gebrochenen Schalle keine Verschiedenheit der Zeit bemerkbar sei, weil sonst mehr ein Nachhall als eine Verstärkung stattfände, weshalb auch die Wände oder Flächen, die den Schall brechen, nicht allzuweit von der Stelle, wo er erzeugt wird, entfernt sein dürfen. Eine auffallende Wirkung der Musik bemerkte Chladni in der Hofkirche des Grossherzogs von Mecklenburg-Schwerin zu Ludwigslust. Die Kirche hat nur ein Schiff, und die ganze Seite, wo der Altar sich befindet, bildet ein Gemälde mit der Erscheinung der Engel, welche den Hirten die Geburt des Heilands verkünden. Zwischen den obern Brettwänden, welche die Wolken bilden, befindet sich das Orchester, welches weder das Publicum sieht noch von ihm gesehen wird, und aller Schall verbreitet sich erst aufwärts und gelangt zum Publicum durch Brechung an der Decke. Die Wirkung ist sehr gut und deutlich, und bevor man die Bauart der Kirche kennt, ist es schwer zu errathen, woher der Schall kommt; man würde das Orchester eher auf der entgegengesetzten Seite suchen. An ähnlicher Schallbrechung scheint es mit zu beruhen, dass man in Ruinen antiker Theater das, was in der Arena gesprochen wird, an den entferntesten und höchsten Stellen deutlich vernimmt. Dies findet z. B. im Theater der Villa des Hadrian zu Tivoli, im Circus zu Murviedro (dem alten Sagunt) und im Amphitheater zu Nismes statt, und man glaubt den Grund davon wohl darin zu finden, dass der Schall von der Erde schief in die Höhe gebrochen wird, und dass überhaupt der Schall mehr von unten nach oben, nämlich aus einem dichtern Medium auf ein dünneres, als von oben nach unten wirkt. — Sehr bekannt ist die Wirkung der Schallbrechung in einer elliptischen Saale, wo der aus dem einen Brennpunkt ausgehende Schall sich dem andern Brennpunkte vereinigt. Weil aber ein ganzes versammeltes Publicum nicht in einem dieser Punkte, sowie auch ein Orchester nicht in dem andern, beisammen sein kann, so folgt, dass die elliptische Form eine der ungeeignetsten ist, da wohl manche Zuhörer vorzüglich gut, andere aber desto weniger würden hören können, wie denn auch der Nachhall wahrscheinlich viel zu stark sein würde, als dass die Deutlichkeit nicht dadurch sollte verhindert werden. Eine ganz runde Form ist auch nicht empfehlbar, weil der Schall darin wegen der vielen Brechungen an den Wänden umher in der Regel sehr lange nachhallt, wie z. B. in der Kuppel der Paulskirche zu London, wo jeder Schall gewissermassen an den Wänden herumzulaufen scheint, desgleichen im Pantheon zu Rom (in der Rotunde der *Sancta Maria ad Martyres*), wo diese Schallwirkung so auffällig sein soll, dass, wenn darin gepredigt wird, viele nur deshalb hineingegangen sind, um dies zu beobachten. Jedoch findet sich in dem runden Saale der Berliner Akademie der Künste, wo die von Fasel gestiftete Singakademie gehalten wird, dieser Fehler gar nicht, und es thut der Gesang vielmehr eine sehr vortheilhafte Wirkung, wahrscheinlich deswegen, weil durch die beträchtlichen Vertiefungen, in welchen sich die Fenster befinden, die vielen Brechungen des Schalls verhindert werden, die sonst in die Runde herumgehen, und den Schall undeutlich machen könnten. Wo es darauf ankommt, einen Redner, einen Solospieler oder einen Sänger an allen Stellen eines Saals gleich deutlich zu hören, möchte wohl eine parabolische Form, wo zur Verlängerung des Saals die beiden Schenkel der Parabel in parallele gerade Linien übergehen könnten, sehr vortheilhaft sein. Etwas Aehnliches findet man in antiken Basiliken, wo alles, was an dem abgerundeten Ende gesprochen wird, an dem andern sehr deutlich vernehmbar ist. Es hat nämlich eine Parabel die Eigenschaft, dass alle aus dem Brennpunkte ausgehenden Strahlen mit einander parallel nach der Richtung der Axe zurückgebrochen werden, also hätte sich derjenige, welcher vorzüglich deutlich auch an den weitesten Stelle gehört werden soll, in den Brennpunkt der Parabel zu stellen. Die Decke könnte auch an dem abgerundeten Ende parabolisch gewölbt sein. Ueberhaupt trägt eine hinten und über einem Orchester oder einer Orgel befindliche gewölbte Kuppel, wie schon Abt Vogler bemerkte, vorzüglich viel zur Verstärkung des Schalls bei. Die günstigste Form, die einem Concert- oder Musiksaale zu geben wäre, möchte dabei wohl sein, wenn das Ende, wo sich das Orchester befinden soll, auf eine schickliche Art abgerundet würde und sich über demselben eine gewölbte Kuppel befände, und zwar so, dass die Axe der Wölbung eine etwas schiefe Richtung hätte, damit der aufwärts gehende Schall mehr nach unten, wo die Zuhörer sind, gebrochen werde. Auch würde in einem sehr langen Saale die Schallwirkung allem Vermuthen nach sehr stark ausfallen, wenn die Wände nebst der Decke eine halbkugelförmige Form hätten, oder „parallel“ wären und an dem einen Ende in einen halben Kegels ausgingen, an dessen Spitze, die allenfalls etwas abgerundet oder abgestumpft sei.

könnte, der Redner sich befände; die Stimme würde auch in einer bedeutenden Weite so stark und deutlich vernommen werden, als ob sie durch ein Sprachrohr verstärkt wäre. Freilich möchte eine solche Bauform wieder in andern Hinsichten ihr Unbequemes mit sich führen.

A. L. — Ein verschlungnes *AL* und ein Stern ist das Monogramm eines unbekannten altvenetianischen Formschnelders. Ein schöner, merkwürdiger Holzschnitt von ihm, wahrscheinlich nach G. Bellini, ist die Madonna mit dem Kinde (ähnlich der raffaelschen *Mad. del pesce*); sie sitzt auf einer Erhöhung, und man sieht zur Linken St. Johannes den Täufer, rechts aber den Papst Gregor; am Fuss der Erhöhung gewahrt man drei musicirende Engel. Unten gegen links ist das besagte Monogramm angebracht. Oben rechts steht der Name des berühmten italischen Druckers: *Gregorius de Gregoriis*, und die Jahrzahl MDXVII. Die Höhe des Holzschnitts beträgt 19 Z. 6 L., seine Breite 14 Z. 2 L.

Al (Ind. M.) ist der Name jenes Baumes in Brama's Paradiese, der nach der Lehre der Hindu's alle Früchte der Welt trägt.

Alabanda, einst eine durch Handel und Kunstfleiss blühende Stadt in Karien, die aber wegen ihrer üppigen Sitten verrufen war. Sie lag unfern des Flusses Mäander; an ihrer Stelle steht das heutige Karpesuli oder Karpusely in Natolien. Hier werden noch auf dem Marktplatze imposante Reste vom Stadium und Gymnasium der alten Stadt gesehn. Zur Zeit der Römer war Alabanda Gerichtsstadt; sie erbauten hier ein Theater, wovon sich wenigstens Spuren vorfinden.

Alabandicus, wobei man *Lapis* supplirt, ist ein von Plinius erwähnter Stein, der im Feuer floss und auf den Glashütten der Alten geschmolzen wurde. Er ward wie eine Kalkerde zugesetzt, um den Fluss des Sandes zu befördern. Während Isidorus eine Marmorart darunter versteht, halten ihn Neuere für Braunstein, welcher farbig verglast und von den Alten vielleicht zur Bemalung der Töpferwaare gebraucht ward. Uebrigens heisst bei Plinius auch ein Edelstein *Alabandicus*, welchen die Neuern Alamand, Almand und Alavand nennen. Man zählt ihn bald zu den Rubinen, bald zu den Granaten; ja Einige wollen in ihm einen Verwandten der Topase und Hyazinthen erkennen.

Alabaster ist ein sehr feinkörniger, oft selbst dichter Gyps (d. h. wasserhaltiger schwefelsaurer Kalk), von weisser, zuweilen röthlicher oder grauer Farbe. Der eigentliche Alabaster (auch manches andere Kalkgestein wird, wenn es nur weich und weiss ist, missbräuchlich Alabaster genannt) zeigt zwar kleine Unterschiede in der Härte, ist aber unter allen in grössern Massen vorkommenden Gesteinen eines der allerweichsten, so weich nämlich, dass er sich schon recht gut mit dem Fingernagel ritzen lässt, während der fälschlich sogenannte Alabaster härter ist und dieser Nagelprobe widersteht. Die Alten kannten ihn unter dem Namen *Alabastrites*; die Griechen nannten ihn nicht selten *Onyx* und die Römer oft *Onychites* (*marmor onychites*). Er ist stets mehr oder minder durchscheinend, wird jedoch schon bei einer Hitze, die den Siedepunkt des Wassers wenig übersteigt, durch den Verlust des Krystallisationswassers undurchsichtig. In Säuren löst er sich in höchst unbedeutender Menge auf. Weil er ein wenig in Wasser auflöslich ist, dürfen Kunstwerke aus Alabaster niemals im Freien ihren Standort erhalten, da feuchte Luft und Regen ihn angreifen würden. Fast in jedem Gypslager findet sich Alabaster, namentlich in den untern Schichten; in der Regel ist er von unansehnlich grauer, gelblicher oder röthlicher Färbung, oft auch geädert oder gebändert, dabei nur wenig durchscheinend. (Bemerkenswerth ist, dass sich Alabaster selbst in alten Wasserleitungen der Römer gebildet hat; man hat z. B. solche Erzeugung auch in den Gewölben der Bäder des Titus wahrgenommen.) Selten erscheint er in so schöner Art, dass man ihn zu Sculpturen verbrauchen kann. Den schönsten Alabaster findet man zu Volterra bei Florenz, wo er glücklicherweise auch in Menge vorhanden ist, und von wo man ihn eben so viel in rohen Blöcken, als verarbeitet versendet. (Schon die alten Etrurier kannten diese Brüche und arbeiteten aus dem weissen Alabaster namentlich Begräbnis-Urnen, wovon man in der neuern Zeit mehrere bei Volterra aufgefunden hat.) Die Bearbeitung bietet seiner Weichheit halber wenig Schwierigkeit dar; man behandelt ihn mit Sägen, scharfen Eisen, Raspeln und Feilen. Dagegen kann beim Alabaster der Meissel und Klöppel wenig Anwendung finden. Will man der Oberfläche die nöthige Glätte geben, so bearbeitet man jene zuerst mit feinen Raspeln und Feilen, bearbeitet sie dann mit dem Schabeisen, reibt sie hierauf mit Schachtelhalm und endlich mit weissgebranntem und pulverisirtem Hirschhorn, auch wohl mit Alabasterpulver, oder wenn es auf besonders schöne Glättung abgesehen ist, mit feinpulverisirter Feinwand, welche Reibeprocedur mit Hülfe eines feuchten leinenen Läppchens geschieht. Will man dem Alabaster eine eigentliche Politur verleihen, so reibt man die durch Schachtelhalm und Alabasterpulver gehörig behandelte Fläche mit einem Brei,

der aus venetianischer Seife, feingeschabter Kreide und etwas Wasser zu bereiten ist. Man hat Versuche gemacht, den Alabaster zu härten, indem man ihn, nachdem er in einem warmen Ofen ganz ausgetrocknet, je nach der Grösse des Blocks mehrere Stunden lang einer Gluth aussetzte, die der eines gewöhnlichen Backofens gleichkam, und ihn hierauf einige Male auf kurze Zeit in Wasser eintauchte. Nachdem er dann getrocknet, soll der Alabaster eine dem Marmor wenig nachgebende Härte gezeigt haben. Indess mag der so gehärtete Alabaster dabei seiner Durchscheinbarkeit verlustig gehen, also derjenigen Eigenschaft, auf welcher gerade die Schönheit seines Ansehens beruht. — Die Beliebtheit des Alabasters bei den Alten ersieht man aus dessen Gebrauche zu Luxussachen. Anfänglich wählten sie ihn zu Trinkgefässen und Salbfläschchen, später zu Amphoren, Säulen und andern Ornamenten. Schon oben haben wir der etruskischen Urnen gedacht, die aus volterrischem Alabaster bestehen und deren Deckel Sculpturen tragen. Eine grössere Rolle spielte aber im Alterthume der orientalische Alabaster. Er wurde bei Theben in grossen Stücken gebrochen und von den Aegyptern selbst zu Figuren verarbeitet. In der Villa Albani wird eine sitzende Isis mit dem Horus auf ihrem Schooss, über Lebensgrösse, sowie eine andere kleinere sitzende Figur im Museo des Collegii Romani aufbewahrt, die beide von Alabaster sind. Man fand die erstere, als der Grund zum Seminario Romano gegraben ward, in welcher Gegend vor Alters der Isistempel im Campo Martio war. Das herrliche Fragment dieser sitzenden Statue zeigt einen hellern und weissern Alabaster, als insgemein der andere orientalische ist. Die Base derselben enthält 4 römische Palm in der Länge, und eben so viel beträgt die Höhe des Stuhls, worauf die Figur sitzt, die Base mitbegriffen, bis an die Hüften dieser sitzenden Figur. Wer da weiss, dass der Alabaster sich aus einer versteinerten Flüssigkeit erzeugt, und von den grossen Vasen in der Villa Albani von 10 Palmen im Durchmesser gehört hat, kann sich auch noch grössere Stücke vorstellen. Was bei jener Statue den Alabaster des Untertheils bis an die Hüften betrifft, welcher weisslich ist und noch weissere geschlängelte und wellenförmige Adern oder Lagen hat, so ist nämlich dieser nicht mit einem andern Alabaster zu verwechseln, der gleichfalls bei Theben in Aegypten (sowie bei Damaskus in Syrien) gebrochen wurde, von Plinius „Onyx“ (nicht der Edelstein dieses Namens) genannt wird und anfänglich zu Prunkgefässen, nachher aber auch zu Säulen diente. Dieser Alabaster scheint jener zu sein, dessen Lagen dem Agathonyx ähneln, daher derselbe vielleicht also benannt wurde, weil der orientalische Alabaster, wie aller Alabaster, aus blättrigen Lagen besteht, dabei härter als der gewöhnliche weisse Marmor und nicht wie dieser eine einförmige Masse ist: daher den Alten die Bearbeitung wegen des leichten Ausspringens der Blätter erschwert wurde. Vasen von orientalischem Alabaster sind viele aus dem Alterthum übrig; eine schöne der Art sieht man z. B. unter den Antiken des Berliner k. Museum: ihr Deckel ist mit dem Bilde eines Sperberkopfes geziert. In demselben Museum sieht man eine kleine Bronzefigur auf einem Säulchen von solchem Alabaster, nämlich eine Victorie (1 F. 3 Z. hoch), deren auf der Alabastersäule ruhende Fuss von rothem orientalischen Porphyr ist. Farbigen Alabaster wählten die Alten häufig zur Gewandung der Figuren. Aus solchem ist z. B. das Gewand der Statue des Aelius Cäsar (Adoptivsohns des Hadrian), die in gedachtem Museum steht; ihr Kopf ist von weissem Marmor. Im Palast Verospi zu Rom steht eine grössere und in der Villa Borghese eine kleinere Diana, beide unter Lebensgrösse und mit wunderbar schön ausgearbeitetem Gewande von eben solchem Alabaster, den man Agatino zubenennt, da derselbe dem Agath ähnelt und diesem Steine an Härte nahe kommt. Von gleicher Gewandung (und wie die eben erwähnten, mit Extremitäten von Erz) stehen in der Villa Albani eine Diana und Pallas. Die grösste Alabasterstatue nach der obenbesprochenen ägyptischen ist ein schöner geharnischter Tors von grosser Kunst, der mit dem Museo Odescalchi nach St. Jldesonso in Spanien kam; Kopf, Arme und Beine, von vergoldeter Bronze, sind von einem neuern Meister angesetzt worden; der Kopf soll Julius Cäsar vorstellen. Uebrigens findet man noch in mehreren andern Sammlungen in und ausser Italien Gewänder an Brustbildern, Torse von Figuren, Hermen u. s. w. aus Alabaster gearbeitet. So hat z. B. auch das Dresdner Museum verschiedene solche Denkmale aufzuzeigen. Völlig ganze Figuren scheint man bei den classischen Völkern aus keiner Art Alabaster gefertigt zu haben; man pflegte die äussern Theile (Kopf, Hände und Füsse) aus Marmor oder Erz anzusetzen. Von Alabasterköpfen hat sich nur ein einziger in Rom erhalten, und zwar nur das Vordertheil eines Hadriankopfes (im Museo Capitolino). Er ist trefflich gearbeitet und bis auf die restaurirte Nasenspitze auch wohlerhalten. Das angefügte Hinterhaupt, Ohren und Hals von weissem Marmor sind modern. Die wahrscheinlich antike Brust mit Gewand besteht aus schönem streifigen Alabaster.

Alabaster, Miss; hat sich in London als Malerin durch ihre Genrestücke und Scenen aus Dichtern bedeutenden Ruf erworben. Sie war in den zwanziger Jahren dieses Jahrh. thätig, und ihr wird ein grossartiger, wenn auch theatralischer Styl zugeschrieben.

Alabastrites; s. unter Alabaster.

Alabastron, oder Alabastron, nannten die Alten ein birnenförmiges, glattes und henkelloses Salbfläschchen, das meist aus Alabaster, oder auch aus orientalischem Onyx gearbeitet war.

Alae hiessen bei den Römern die Nebenzimmer des Atrium, aber auch (zur Kaiserzeit) die Reiterabtheilungen des Heeres, die nicht ausdrücklich zu einer Legion gehörten und meist aus Fremden bestanden. So kennt man aus Inschriften *Alae Hispanorum, Gallorum, Pannoniorum, Thracum, Phrygum, Maurorum, Gaetulorum etc.* Eine solche *Ala* bestand gewöhnlich aus 500 Mann; einzelne *Alae milliariae* (von 1000 Mann) wurden von einem Praefecten befehligt. Unterabtheilung der *Ala* war die *Turma*, und die der letztern die *Decuria*.

A la grecque, eine architectonische Verzierung, die ein mannigfach verschlungenes Band darstellt. In einem schmalen, geradlinig unter rechten Winkeln zusammenstossenden, fortlaufenden Streifen bestehend, der sowohl erhaben oder vertieft, als auch blos gemalt sein kann, wird diese auch „Labyrinth“ genannte Verzierung für geradlinige Glieder angewandt. Ist es nur ein Streifen, so heisst die Verzierung das einfache Labyrinth; laufen aber zwei Streifen neben und in einander verschlungen fort, so nennt man dies ein Doppellabyrinth.

Alalkomenae hiess einst eine kleine Stadt in Böotien, die wegen ihres Minerventempels stets von Verwüstung verschont blieb. Die Sage machte diesen Tempel um so heiliger, da hier der Geburtsort der Göttin sein sollte.

Alalkomenes, d. h. die kräftig Wehrende, ein Beiname Minervens.

Alalkomenes (gr. M.), ein Urbewohner Böotiens, der die Minerva erzogen und zuerst verehrt haben soll. An seinen Namen knüpft sich die Gründung des Städtchens Alalkomenae. Seine Gemahlin hiess Athenais; von seinem Sohne Glaukopos empfing Minerva den Beinamen Glaukopis. Von Alalkomenes wird erzählt, er habe dem Zeus gerathen, ein Bild der Juno von Ebenholz fertigen und es im Brautschmuck herumtragen zu lassen, um dadurch die Göttin zu reizen.

Alalkomenia (gr. M.) war eine Tochter des Ogyges, die, gleich ihren Schwestern Thelxinoia und Aulis, als Eidgöttin (Praxidike) verehrt wurde und einen Tempel am Berge Tilphossius in Böotien hatte. Sie empfingen nur Thierköpfe zum Opfer, und den entsprechend wurden die Eidgöttinnen in blossen Kopfbildern dargestellt.

Alamand; s. Alabandicus.

Alarich, König der Westgothen, hatte sich schon in früher Jugend den Zunamen *der Kühnen* (Baltha) erworben, weil ihn Tapferkeit und Verwegenheit auszeichneten. Nach dem Tode Kaisers Theodosius des Grossen, der mit den Westgothen Frieden geschlossen, ihnen Thrazien zum Wohnplatz gegeben und sie durch freiwillige Ertheilung von Ehrenstellen und Geschenken sich geneigt gemacht hatte, blieben bald die herkömmlichen Geschenke aus, sowie man auch die Westgothen von Ehrenstellen entfernt zu halten suchte. Da nun Alarich, trotz seiner Verdienste um Theodosius, für den er gegen den Usurpator Eugenius gefochten, keine Feldherrnstelle zu erlangen vermochte, so konnte es bei so verändertem Benehmen der Römer gegen ihn und sein mitbeleidigtes Volk überhaupt nicht fehlen, dass die Westgothen zur Opposition übergingen und sich unter Alarich, den sie zum König machten, zum Aufbruch rüsteten. Mit einem ungeheuren Heere durchzog er jetzt verheerend Macedonien, Thessalien und Hellas, wobei nur Theben und Athen verschont blieben, jenes, weil es ihm die festesten Mauern entgegenstellte, dieses aber, weil es sich bei Zeiten freiwillig in Alarichs Hand gab. So gelangte Alarich in den Peloponnes, wo aber seinem Fortschreiten Stilicho Einhalt that. Letzterer, der Feldherr des weströmischen Kaisers Honorius, brachte es schon nach einigen kleineren Treffen dahin, dass Alarich an der Westgrenze Arkadiens, am Berge Pholoe, sich eingeschlossen und jeglichem Handel preisgestellt sah. Indess half zu Alarichs Rettung die grenzenlose Vergnügungssucht, deren sich die Römer, ohne sich weiter um den Feind zu bekümmern, in ihrem Lager ergaben, so dass Alarich glücklich nach Illyrien entkam. Andrer Nachricht zufolge rettete ihn nur die Gunst, die ihm inzwischen vom byzantinischen Hofe zu Theil ward, indem nämlich der auf Stilicho eifersüchtige Minister Eutropius den Befehl an den Feldherrn schickte, sofort das oströmische Gebiet zu verlassen. Eutropius suchte nun den Alarich als Bundesgenossen zu gewinnen, um so dem Reiche der

Weströmer eine gefährliche Nachbarschaft zu bereiten. Er erwirkte daher, dass Alarich zum Oberfeldherrn von Ost-Jllyrien gewählt ward, in welcher Stellung der Letztere Waffen und Munition für sein Volk aus den Zeughäusern erhalten konnte. Alarich hatte nun das Vergnügen, sich auf dem erwünschtesten Standpunkte zwischen den Ost- und Weströmern zu sehen, und während er von jedem Theile aufgereizt wurde, gegen den andern aufzutreten, unterhandelte er geschickt mit jedem und täuschte so beide. Doch sein kühner Geist sehnte sich weiter; er brach nach Italien auf, dessen Schönheit ihm den Wunsch des Besitzes ablockte. Hier war Alles über den unvermutheten Einfall bestürzt; dennoch vermochte Stilicho noch rechtzeitig ein bedeutendes Heer zu sammeln, und die erste Schlacht, die bei Pollentia in Ober-Italien (am Osterfeste 403) geschlagen ward, war schon insofern nicht völlig ungünstig, als der Sieg für keinen Theil sich entschied. Unglücklich für Alarich war aber der Schlag bei Verona, denn Stilicho hatte hier so entschieden den Sieg, dass Jener den Rückzug aus Italien nehmen musste. Doch war Alarich kaum wieder in Jllyrien, als er von Neuem seine Kräfte sammelte, worauf Stilicho, der den Barbaren doch nicht wieder nach Italien wünschte, sich mit ihm zu einem Bündniss gegen die Oströmer verständigte und ihm eine grosse Menge Versprechungen vormalte. Indess kam diesem Bundesprojecte der Einfall dazwischen, den im J. 406 germanische Völkerschaften in Italien machten, sowie nachher der Aufruhr in Gallien und Spanien dazwischen trat. Diese Umstände benutzte Alarich, um jetzt als Entschädigung für die nicht zu Stande gekommene Bundesunternehmung die goldenen Berge zu verlangen, die ihm Stilicho in gedachtem Falle versprochen. Er pflanzte sich daher an der Italischen Grenze auf und drohte, falls die Erfüllung verweigert würde, mit verheerendem Kriege (408 n. Chr.). Stilicho beschwor den Senat zu Rom, dem hartnäckigen Alarich eine Entschädigung von 4000 Pfd. Gold zu zahlen. Da Stilicho, den man bei Honorius verdächtigt hatte, inzwischen auf Befehl dieses Kaisers ermordet und jene Summe an Alarich nicht voll bezahlt worden war, zog Letzterer, zu dem eine ansehnliche Zahl von Stilicho's Söldnern überlies, mit kühnen Schritten auf Rom los. Er belagerte nun die Stadt, und die Römer mussten endlich wohl oder übel den nicht sehr milden Bedingungen sich fügen, unter welchen Alarich die Belagerung aufzuheben versprach. Der Vertrag lautete auf eine Loskaufsumme von 5000 Pfd. Gold und 30,000 Pfd. Silber. Jetzt zog er sich nach Etrurien in die Winterquartiere zurück, um ruhig hier die kaiserliche Bestätigung seines Vertrags mit den Römern von Ravenna aus zu erwarten. Obgleich Kaiser Honorius die Schreckenskunde von dem furchtbaren Zuwachs des Alarichschen Heeres erhielt (gegen vierzigtausend römische Sklaven entliefen ihren Herren, um sich Alarich anzuschliessen) und obgleich ihn die dringendsten Bitten seiner Römer bestürmten, den Vertrag zu vollziehen, bestätigte er diesen dennoch nicht und war verblendet genug, sich in Ravenna für seine Person gesichert zu halten, wenn er auch Rom und die Römer preisgebe. Nach den unausgesetzten Vorstellungen der letztern verstand er sich zwar zuletzt zur Unterhandlung mit Alarich, wies aber dessen Forderungen sämmtlich zurück. Dies versetzte Alarich in den höchsten Zorn; er eilte auf Rom los und zwang die Stadt, ihren Praefecten Attalus sofort zum Kaiser zu machen; sich selbst behielt er den Oberbefehl über die gesammte Kriegsmacht der Römer vor und designirte seinen eben mit neuen Truppen zu ihm gestossenen Schwager Athaulf zum Praefecten der Leibwache. Als Alarich nur zu bald in Attalus einen aufgeblasenen und des Scepters unwerthen Regenten fand, zwang er denselben (im Anfang des Jahres 410) auf der Ebene von Ariminum (Rimini), im Angesichte des ganzen Heeres das Diadem und den Purpur niederzulegen, welche Hoheitszeichen er edel genug an den inzwischen hartbedrängten Honorius überschickte, in der billigen Erwartung, dass dieser dafür seinen Starrsinn ablegen und endlich den erwähnten Vertrag mit den Römern für gültig erkläre. Ein Gothe Sarus indess, der einen Hass auf Alarich und Athaulf geworfen und zu Honorius übergegangen, machte dieses Friedenswerk zu nichte und regte die Feindseligkeiten von frischem an. Da Alarich, der schon zur Reglerungszeit des Attalus vergeblich eine Belagerung Ravenna's unternommen, jeden Zug gegen die Residenz des Honorius für nutzlos erachtete, brach er jetzt wieder gegen das bezwinglichere Rom auf, das unterdess, nach Attalus Sturze, sich wieder froher gefühlt und nun offen zu Honorius gehalten hatte. Letzteres war ebenfalls mit ein Grund der Erbitterung, mit welcher jetzt Alarich auf Rom losschritt. Es war das dritte Mal, wo er vor den Thoren der gesunkenen Königin der Welt stand; aber diesmal züchtigte er auch Rom wie nie zuvor, indem er die Stadt für die Hartnäckigkeit des Honorius büssen liess. Die Einnahme erfolgte am 24. August 410 und Alarich machte alle Rechte, die sich ein Sieger nehmen kann, gegen die Stadt geltend. Einige Geschichtschreiber lassen ihn hier mit aller Grausamkeit auftreten, wogegen glaubhaftere Quellen besagen, dass er

Schonung der Tempel und der dahin Geflüchteten durch ausdrückliche Befehle geboten habe und er als Barbarenfürst weit menschlicher verfahren sei, als die Römer von ihm und seinen Scharen erwarten konnten. Dies ist um so glaubwürdiger, da Alarich nur wenige Tage in der eroberten Stadt blieb und in so kurzer Zeit unmöglich so viel Verwüstungen anrichten konnte, als ihm sonst (vermuthungsweise und ohne triftige historische Begründung) aufgebürdet werden. Er eilte nach Unteritalien, um sich dieses zu unterwerfen, sowie auch sein Streben nach dem Besitz Siciliens und Afrika's ging. Seine sicilischen Pläne wurden im eigentlichen Sinne zu Wasser, da ein Theil seines Gothenheeres durch Schiffbruch zu Grunde ging. Noch in demselben Jahre, wo er Rom zum dritten Male gedemüthigt, überraschte ihn übrigens der Tod zu Cosentia (Cosenza in Calabrien), nachdem er nur ein Alter von 34 Jahren erreicht hatte. Grossartig war die Art seines Begräbnisses. Die Gothen liessen in der Nähe Cosenza's den Fluss Barentinus oder Busentus ableiten, begruben in dessen Flussbette den König sammt einer Menge von Schätzen, und liessen dann den Fluss darüber hinströmen. Damit aber das Heldengrab nicht den Römern verrathen werde, wurden die Gefangenen, welche bei den Arbeiten gebraucht worden waren, sämmtlich niedergemacht. (Die Grossartigkeit dieses merkwürdigsten Heldenbegräbnisses, von dem die Geschichte erzählt, hat bekanntlich dem Grafen August von Platen das Motiv zu einem seiner schönsten Gedichte gegeben. Es heisst „das Grab im Busento.“) — Von diesem König der Westgothen, der einst durch den Zauber der Schönheit zu Mitleid und Schonung gegen die athenischen Ueberreste sich hinreissen liess und als Barbar gefühlvoller war als tausend Jahre später die an der Akropolis frevelnden Venetianer, ist uns noch das Kopfbild auf einem Karneole erhalten, mit welchem wohl das einzige Porträt Alarichs aus dessen Zeit auf uns gekommen ist. S. die *Descrizione di gemme antiche di Federigo Dolce* (Rom 1792) unter Nr. 179.

Alarii hiessen in den frühern Zelten der Römer, wo deren Armeen zum Theil aus den Truppen der Bundesgenossen bestanden, sowohl das Fussvolk als die Reiter der letztern, zum Unterschied von den römischen Soldaten, welche *Legionarii* hiessen. Man nannte aber die Bundesgenossen *Alarii* (Flügel Männer), weil sie gewöhnlich in der Schlacht die beiden Flügel der Armee deckten und weil die beiden Abtheilungen dieser Truppen eben *Alae* benannt waren. Nachdem die Bundesgenossen (*Socii*) das römische Bürgerrecht erlangt hatten, trug sich die Benennung auf die im römischen Heere dienenden Hülfsstruppen über, deren Fussvolk und Reiterei ebenso, wie früher die *Socii*, *Alarii* (auch *Cohortes alariae*) hiessen. Vergl. übrigens den Art. „*Alae*.“

Alastor (gr. M.), ein Beiname, welchen Zeus und die Furien trugen, überhaupt Name aller Dämonen, die als Bestrafer und Rächer des Bösen auftraten. Alastor hiess übrigens der Sohn des Neleus und der Chloris, der sich mit der Tochter des Klymenos, der Harpalyke, verlobte, aber von seinem Schwiegervater, der in seine Tochter selber verliebt war, bei Heimführung der Braut ermordet ward. Nach Andern wurde Alastor sammt seinen Brüdern, mit Ausnahme des Nestor, durch Herkules getödtet, als dieser Pylos zerstörte. Einen zweiten Alastor nennt die Iliade; er gehörte zum Gefolg des Sarpedon und wurde neben diesem, der schon schwer verwundet war, durch Odysseus niedergemacht. Eins der Rosse des Pluto trug ebenfalls den Namen Alastor.

Alauda, der Name einer von Cäsar während des gallischen Kriegs auf eigene Kosten aus transalpinischen Galliern gebildeten Legion, die er nach der Schlacht bei Pharsalus, nachdem er den Soldaten der Alauda das Bürgerrecht geschenkt, dem Staat überlassen haben soll. Dieser sonderbare Legionsname, der eigentlich Lerche bedeutet, wird von den eigenthümlichen Helmbüschen der Legionäre abgeleitet. Die *Legio V. Alauda* ward von Titus gegen Jerusalem geführt.

Alaunroth, ein feuerrother Farbestoff, der als Malerfarbe gebraucht wird. Er wird aus heissem Alaunschlamme (Eisenocker) gewonnen und ähnelt dem Zinnober oder englischem Braunroth.

Alavand; s. Alabandicus.

Alavoine, Jean Antoine, Pariser Baumeister, ist 1778 geboren und aus der Schule von Dumas, Falvre und Thibault datirend. Er ist der Schöpfer der Bains-Montesquieu und des seit 1814 unvollendet gebliebenen Elefantenbrunnens auf dem Bastilleplatze. Auf einem kolossalen Piedestale schaut man den 40 Fuss hohen Elefanten, der über einem Canale steht und dessen Wasser durch seinen Rüssel heraufspritzen soll. Uebrigens hat Alavoine den Dombau von Seez geleitet und das Denkmal Louis XIV. auf dem Siegerplatze zu Paris ausgeführt. 1833 übertrug man ihm das zum Ebrengeächtniss der 1789 und 1830 für die Freiheit Gefallenen bestimmte Denkmal auf dem Bastilleplatze.

Alba (wobei man *Tunica supplit*) heisst das Messhemd der katholischen Priester. Es ist von weisser Leinwand und reicht bis auf die Füsse. Vornehmere Geistliche tragen sie von durchsichtigem Gewebe mit Spitzen. (Man gebraucht dafür auch die Ausdrücke: *Alba linea. Linea Dalmatica. Camisia. Interior tunica.*)

Alba Fuentia (röm. Arch.), ursprünglich Stadt der Marser, daher auch *Alba Marsorum* genannt, dann eine römische Colonie, lag in Samnium am Fucinersee, dem jetzigen *Lago di Celano*, und ist noch heut unter ihrem alten Namen *Alba* vorhanden. Weil sie auf hohem Felsen gelegen, benutzten sie die Römer zum Staatsgefängniss. Der macedonische König Perseus und der Avernerkönig Bituntus z. B. hatten hier ihre Haft. Die Einwohner hiessen Albenser (nicht Albaner), um sie von den Bewohnern anderer Alba's zu unterscheiden. Beim heutigen Städtchen Alba (auch Albi geschrieben), auf dessen Höhe man eine der herrlichsten Aussichten in Italien hat, sind noch Ueberreste aus der Römerzeit, namentlich von den Stadtmauern. Letztere waren ohne Mörtel aus grossen weissen Steinen aufgeführt, deren äussere sowohl als die innern Flächen glatt behauen wurden. Die Steine sind alle von ungleicher Form (fünf-, sechs- und achteckig) und darnach in einander gepasst. Ein Stück solcher Mauer hat Fabretti in Holzschnitt mitgetheilt. (*De columna Trajana, cap. VII.*)

Albagini oder **Albacini**, Carlo, römischer Bildhauer, führte im Auftrag der russischen Kaiserin das Monument für Rafael Mengs im St. Peterdom aus und zeigte nachmals besondere Tüchtigkeit in Wiederherstellung antiker Bildwerke. Gerühmt wird ein verwundeter Achilles von ihm, den der Herzog von Devonshire besitzt.

Alba Longa (röm. Arch.), die älteste Stadt der Lateiner, welche der Sage nach durch Ascanius erbaut ward. Diese Mutterstadt der Römer, schon unter Tullus Hostilius zerstört, lag auf einer die Umgegend beherrschenden, jetzt meist waldbewachsenen Höhe (beim heutigen Kloster Palazzola), und sandte zu ihrer Blüthezeit viele Colonien in die umliegende, reichgesegnete Gegend. Anfänglich stand sie mit ihrer Tochterstadt Rom in engem Verband, aber als der Verrath des Dictators Mettius Fufetius die Römer zur Rache rief, brach eine Verwüstung über Alba herein, die bis auf den Jupitertempel, der verschont blieb, nicht die mindeste Spur der alten Stadt übrig liess. Die Bürger von Albalonga wurden nach Rom verpflanzt. Das heutige *Albano* steht an der Stelle jener Lateinerstadt.

Alban, St., altberühmte Abtei in England. Das bedeutende Gebäude, im altgothischen Styl, ist noch ziemlich erhalten.

Albanergebirg. — Die Albanerberge (*Albani montes*) liegen südlich von Rom und wurden von den Alten in drei Hauptpartien getheilt, in den eigentlichen *mons Albanus*, in den *m. Algidus* und in die *montes Tusculani*. Der im engern Sinne so genannte *mons Albanus* (der heutige Monte cavo, Albano) war der heilige Berg der Lateiner, wo die Bundesfeste gefeiert wurden; auf dem höchsten Gipfel — zu dem die triumphirenden römischen Feldherren hinanzogen, wenn ihnen die Ehre des Triumphzugs in Rom selber versagt war — stand der Tempel des *Jupiter Latiaris*. Am westlichen Fusse liegt äusserst pittoresk der tiefe Albanersee (*lacus Albanus*, jetzt *Lago d'Albano* oder *di Castello*), mit dem schon unter Camillus während der Belagerung von Veji angelegten Emissarium (Emissario, Emissair), durch welchen noch jetzt das überflüssige Wasser abgeleitet wird. In der Nähe befindet sich ein kleinerer, herrlich umwaldeter Kratersee bei Ariccia, der einst *Lacus nemorensis* oder das *Speculum Dianae* (der Spiegel Dianens) hiess und jetzt Lago di Nemi genannt ist. Hier war ein heiliger Hain der Nymphe Egeria und das Cynthianum (ein Tempel der Diana, deren Cultus durch Orest aus Tauris hieher gebracht worden sein soll).

Albanosi, Battista, heisst jener Bildhauer, der die sieben Bildsäulen in der Inselkirche St. Giorgio zu Venedig schuf.

Albani (oder Albina, Albini), Alessandro, ein Bologneser und Schüler der Carracci. Von ihm sind mehrere Kirchengemälde zu Bologna, z. B. die Annunziata, die Geburt Jesu und das Fluchtgeheiss (in S. Bartolomeo di porta Ravennana), die Grablegung der heil. Märtyrer Tiburtius und Valerian, die heilige Cäcilie im Anhören himmlischer Musik und St. Benedict, der einen Todten erweckt (alle drei Stücke zu San Michele in bosco). Auch in S. Giorgio sind Bilder von ihm. In der Academia delle belle arti (Pinacoteca), dem frühern Jesuitencollegium, werden drei Altartafeln aufbewahrt (Madonna mit St. Katharinen und Magdalenen, die Taufe Christi und eine Madonna mit Kind und Engeln), die ebenfalls Alessandro Albani angehören. Ueberhaupt sind die Werke dieses Meisters, der von Lanzi das Epitheton „lebhaft“ erhält, nur in Bologna zu sehen. Die von Ludwig Carracci im Palast Fava begonnenen Fresken nach der Aeneide setzte Albani in einem Cyklus von 16 Bildern fort. Im Palast Zambeccari da S. Paolo ist die Vermählung St. Katharinens von seiner Hand.

Albani, Annibal, geb. 1682, war Camerlengo der röm. Kirche und Bischof von Urbino, und zählte zu den eifrigsten Freunden der Kunst und Wissenschaft. Er legte eine prächtige Bibliothek, eine Kunstsammlung und ein Münzkabinet an, welches letztere in das vaticanische überging, dessen vorzüglichsten Theil es noch heute ausmacht. Sein Tod erfolgte 1751. — **Alessandro Albani**, der Bruder Annibals, 1692 geb., ward 1721 zum Cardinal erhoben und war seit 1720 päpstlicher Nuntius am Wiener Hofe. Maria Theresia ernannte ihn nachmals zu ihrem Minister am römischen Hofe. Er war es, der den Uebertritt des berühmten Winckelmann zur katholischen Confession beförderte und diesem das Geschäft der Anordnung seiner bedeutenden Kunstsammlungen übertrug. Ausser Winckelmanns Namen knüpfen sich an diese Sammlungen auch die Namen der Archäologen Fea, Marini und Zoëga an. **Alessandro Albani**, dessen Eifer für die Kunst nur durch seine Thätigkeit für den Jesuitismus überboten ward, starb 1779. Bekanntlich beerbte der ohnehin Reiche noch seinen eignen Bibliothekar Winckelmann, als dieser auf der Rückreise von Deutschland zu Triest das Opfer des Arcangeli geworden war.

Albani, Francesco, der Maler der Anmuth, war der Sohn eines reichen Seidenhändlers zu Bologna, und ward im März 1578 geboren. Zwölf Jahre alt begann er unter dem Niederländer Dionys Calvart, der damals in Bologna in Achtung stand, neben dem schon weitem Guido Reni zu zeichnen. Als Guido zu den Carracci's ging, folgte aus Eifersucht auch Albani. Einer suchte den Andern zu überbieten; weil Guido einen St. Eustachius in der Kirche von San Michele in bosco gemalt hatte, stellte ebendasselbst Albani ein Bild vom *Noli me tangere* auf; und um dem Pinsel Guido's im Oratorio der heil. Maria del plombo entgegenzutreten, schuf Albani eine vortreffliche Muttergottesgeburt, an welcher man seine Zeichnung viel richtiger und sein Colorit natürlicher fand. Hannibal Carracci war bereits in Rom, als Beide den Gedanken fassten ihm nachzuziehen. Also verliessen sie um 1611 Bologna, Albani im Alter von etwa 33, Guido von 37 Jahren. Zu Rom angekommen, entzweiten sie sich für immer, da Franz den grösseren Ruhm seines älteren Freundes nicht ertragen konnte und um so erbitterter ward, als er anfangs aus Gelegenheitsmangel unter Guido arbeiten musste. Franz bezog nun ein eignes Quartier und um in Rom sich festzusetzen, heirathete er die einzige Tochter einer Wittve Silvia aus dem Hause Gemini oder Gemelli, welche 4000 Thaler nebst einigen Häusern zu St. Andrea delle fratte zur Mitgift hatte. Auch machte ihm das Glück bei Annibal Carracci, der die Kapelle des heil. Diego der Herren Herrera in St. Jacopo de' Spagnuoli malen sollte, aber Krankheits halber nicht fortzuarbeiten vermochte. Weil Hannibal sich Albani's schon bei der farnesischen Gallerie bediente, übergab er Letzterm auch seine Zeichnungen und Cartons für jene Kapelle, und Albani malte von der kleinen Kuppel unterwärts alles unter Hannibals Leitung. So malte er die beiden obern Geschichten in den Lunetten, die in Tücher gehüllten Kranken und Pilger, die St. Diego's Grab besuchen, und eine Predigt dieses Heiligen; ferner malte er die beiden Historien unterwärts, wovon eine den Heiligen zeigt, wie er heimlich Brod den Armen zuträgt und vor dem Pater Guardian, der ihn darum fragen und schelten will, den Mantel aufthut und frische Rosen zeigt, worüber der Pater in heiliges Erstaunen geräth. Die andere Historie zeigt den Heiligen, wie er mit Öl aus einer Lampe, die vor dem Bilde der heil. Jungfrau brannte, Blinde sehend und Krüppel gerade macht. In der Kirche *della pace* malte er die Himmelfahrt Mariä, mit Engeln und himmlischen Kindern, die auf anmuthige Weise zufolge einer sehr kunstreichen Gruppierung die Jungfrau emporheben. Ueber dem Altar in einer Lunette stellte er den ewigen Vater in grosser Majestät auf einem Throne von weissen Wolken, in einem glänzend hellen Felde, mit vielen herumflatternden geflügelten Kindern vor, und malte unten im heltern Himmel die Gerechtigkeit und den Frieden auf weissen Wolken sitzend und zärtlich sich liebkosend, zu Seiten aber und über den beiden Seitenfenstern fliegende Kinder und erwachsenere Engel, die sitzend auf allerlei Instrumenten spielen. Man erzählt von Albani ein Anekdoton, wonach er zur Bekleidung seiner Madonna in Dellapace von den Besitzern der betreffenden Kapelle, den Herren Rivaldi, sich Lazuliblau ausbat. Die Rivaldi's schickten ihm ihren Hausbesitzer mit einer Blase Lazuliblau und dem Befehl, dabei zu sein, wenn der Maler es brauche, und zu sehen, wie viel er nehme. Albani, dies Misstrauen bemerkend, brachte folgende List. Er liess sich eine Schale mit reinem Wasser bringen und wachte einen Theil der Farbe damit an. Nachdem er seine hellsten Tinten, und helle Tinten in verschiedenen Gefässen gemacht hatte, während er das reine Blau in einem grössern Gefässe liess, begann er zu malen, und wenn er mit dem Pinsel von dem blauen nahm, that er dies reichlich, und sich stellend, als ob er es müsse, spülte er öfters den Pinsel aus. Das viel ausgespülte Blau setzte sich auf den Grund des Gefässes und da er das Ausspülen recht häufig betrieb, um immer von Neuem Farbe ein-

zumachen, ward der Vorrath bald erschöpft, noch ehe die Hälfte der Arbeit gemacht war. Das schien dem Haushofmeister ganz bedenklich, weil er aber mit eignen Augen das Wunder sah, wusste er nicht, wie er denken sollte. Der Mann war höchlich bestürzt und als dies Albani merkte, meinte dieser: „Ich sehe, Sie sind kein Kenner; solche Arbeiten fordern viel Farbe, doch das Misstrauen, das Ihr Herr gegen mich zeigt, hat noch viel mehr absorbiert, als ich brauchte,“ — bei welchen Worten er das Wasser aus der Schale abgoss und ihm die ganze Quantität Farbe zeigte, die der Mann mitgebracht hatte. — Es war um 1625, als er sein zweites Weib, eine Bologneserin Doralice Fioravanti, heirathete (seine erste Gemahlin Anna war ihm sehr jung gestorben). Diese Doralice ward für seine Kunst von besonderer Wichtigkeit, sie war eine anmuthige Figur von unvergleichlichem Reiz und gab ihm zwölf Kinder, so schön wie die Mutter. So erhielt Francesco Albani die lebendigschönsten Hausmodelle zu Göttinnen und Liebesgöttern, zu Madonnen und Engeln, obgleich dadurch keine grosse physiognomische Varietät an seinen Figuren erschien. Albani, der im 83. Jahre seines Alters 1660 in Bologna starb, kann zu den grössten Malern, nicht nur seiner Zeit, gezählt werden. Seine Zeichnung ist stets correct, sein Colorit stets anmuthig, weich und lebendig. In der Erfindung ist er mehr Dichter als Maler, und Passeri nennt ihn den Horaz der Malerkunst, weil Albani in seinen Venusinnen, Grazien, Galatheen und Kindern alle insgesamt übertroffen. Bemerkenswerth ist Albani's Sinn für heitern Himmel und sonnige Landschaft; er entzog den Bäumen nie ihr Grün und liebte den Lenz auf den Gesilden und lachende Figuren. Zu seinen ausgezeichnetsten Malereien gehören die sogenannten Runden mit den vier Elementen, die er wiederholt mit neuerfundenen Veränderungen malte. Den Namen eines Malers der Liebesgötter trug er von seinen Amorinenspielen und Amoretten Tänzen, wovon das schönste Stück die Dresdner Gallerie besitzt. Seinen Raub der Proserpina besitzt die Mailänder Gallerie, während die Florenzische sein prächtiges Selbstporträt bewahrt. Die Leuchtenbergische Sammlung zeigt einen herrlichen Europenraub, und die Pariser Gallerie eine Eva, welche Adam den Apfel reicht, wie auch die Liebesgeschichte zwischen Adonis und Venus, welche Stephan Baudet in vier grossen Blättern gestochen hat, derselbe, der schon 1695 die vier Elemente nach Albani stach. Dresden besitzt 11 Nummern von Albani: 1) Venus in einer von Delphinen gezogenen Muschel sitzend und den Amor im Schooss habend; 2) Diana mit ihren Nymphen vor einem Quell ruhend; 3) Eva's Erschaffung; 4) die Verstossung aus dem Paradies; 5) die heil. Familie, mit Landschaft im Hintergrund; 6) die Rast der heil. Familie auf ihrer Flucht; 7) Diana mit den Nymphen am Quell unter einer Felsengrotte, in der Ferne der fliehende Aktaeon mit den Zeichen des bestraften Vorwitzes an der Stirn; 8) anbetende Engel um das kleine Herr Jesulein im Stalle zu Bethlehem knieend; 9) Venus im Vorgrund einer lieblichen Landschaft auf einem Ruhebett liegend, neben ihr zwei Liebesgötter etc.; 10) Amorinentanz um Amors Standbild, wo er als Sieger, von zwei Amorinen getragen, in Marmel vorgestellt ist, zwei der Amoretten halten die Schlüssel der Ober- und Unterwelt hoch empor etc.; endlich 11) die auf delphingezognem Muschelwagen sitzende Galathea mit Amorettenumgebung (lebensgrosse Figuren). — Das Monogramm Francesco Albani's theilen wir in den zwei bekanntesten Arten mit. Bald zeichnete er: **FRA**, bald: **FAP**. (d. h. Fr. Albani, Pittore.) Auf seinen Handzeichnungen steht noch einfacher: **F. A.** So bezeichnet kennt man z. B. seine Rothstiftzeichnung mit dem schlafenden Christuskinde. Zu Rom erschienen 1704 „*Picturae Francisci Albani in aede Verospia*“, worin man die Frescogemäldegallerie Fr. Albanis und S. Badolocchi's im Palazzo Verospi zu Rom nach den Zeichnungen von P. de Pietri in 17 schöngestochenen Blättern von Hieronymus Frezza erhalten hat. — Nachträglich erwähnen wir noch ein kleines Bild von Albani, das „badende Knaben“ vorstellt und in der Privatgallerie des als Schriftsteller so rühmlich bekannten Grafen von Benzels-Sternau, in der Villa Mariahalden bei Zürich, gesehn wird. Sieben niedliche frische Jungen machen sich in dem flüssigen Elemente recht lustig; einer von ihnen, der vom Schiff herunterspringt, hält sorgfältig die Nase zu, um des Guten nicht zu viel zu bekommen; die Anordnung sehr nett. Die kleinen Leiber zart und elastisch rund und vollendet, wie denn Albani in Darstellung nackter Knaben und Mädchen, Genien u. s. w. eine ungemeine Fertigkeit besitzt. Die Carnation natürlich, jene weisse aber von gesunden Säften genährte feine Haut durchaus wahr; nur der eine mit zugehaltener Nase im Localton zu röthlich gehalten. Landschaft, Wasser, Ufer, Fernuntadelhaft. (Vergl. Wilhelm Füssli: Kunstwerke am Rhein B. I.)

Albani, Palast. — Der Palazzo Albani zu Rom ward nach der Zeichnung Fontana's erbaut. Im Hofe des Palastes sind Antiken aufgestellt, darunter ein dem Fatun und dem Schlaf geweihter Cippus. In diesem Palaste befinden sich übrigens zwe

colorirte Zeichnungen Giulio Romano's, die den Mythos der Psyche behandeln sollen, ferner ein reiches Altarblatt von Pietro Perugino und eine Landschaft Salvator Rosa's. Hier ist noch die Bibliothek vorhanden, für welche der Cardinal Alessandro Albani unsern Winckelmann zum Bibliothekar erkor.

Albani, Villa, vor Porta Salara, ist nicht nur wegen ihrer Lage mit der reizenden Aussicht aufs Gebirge und wegen ihrer herrlichen Gartenanlagen eine der schönsten römischen Villen, sondern auch eine der berühmtesten und interessantesten wegen der reichen Antikensammlungen, die vom Cardinal Alessandro Albani hier aufgebäuft wurden und an Winckelmann ihren Ordner erhielten. Erbaut wurde die Villa, um die Mitte des vor. Jahrh., nach den Entwürfen von Carlo Marchione. Viele von den Kunstschatzen, die sie früher besass, sind bekanntlich durch die Franzosen entführt worden und die meisten der entführten Stücke selbst nach dem Frieden von 1815 nicht wieder an ihre Stelle gekehrt. Der damalige Besitzer der Villa Albani scheute nämlich die Kosten der Zurückführung und verkaufte diese Antiken bis auf eine an den König von Baiern. Unter den nach München gekommenen befindet sich die Gruppe der Leukothea mit dem Bacchusknaben auf dem Arme, die vortreffliche Statue einer Pallas im hohen Style, und der Kopf (eigentlich Brustbild) eines Fauns mit grünen Flecken im Gesicht, daher *Faune à la tache* genannt. Trotz dieser und anderer Verringerungen aber ist in der Villa Albani, deren heutiger Besitzer Graf Castellbarco heisst, noch immer sehr viel vorhanden. Im Garten der Villa sieht man die Mela eines Circus, die man für die besterhaltene angiebt, und zwei runde Aren von pentelischem Marmor mit guten Reliefs. Im Porticus des Palastes stehen die Statuen des Tiberius, Lucius Verus, Trajan und Hadrian, sowie eine weibliche Statue, die von einem Felsen niederzusteigen scheint. In der Halle rechts am Palast steht unter der ephesischen Artemis ein vierseitiges Basament, oder Altar, mit den Figuren von acht grossen Gottheiten, die von den frühern zwölf übrig geblieben sind und Nachahmung des allgriechischen Styls zeigen. An der Galleriewand, am Fries der zwölften Thür, sieht man das Relief vom Kampf des Achill mit Memnon. An der Gartenmauer befindet sich das Fragment eines sitzenden Herakles, in dessen Trinkschale ein Knabe steigt, und das Stück eines grossen Gesimses vom Foro Trajano. Im Erdgeschoss des Palastes, links vor der Treppe, sieht man eine auf Trophäen sitzende Roma. Im Atrium der Karyatiden steht die Büste Vespasians, Karyatide mit einem Fell über der Tunica (von den athenischen Künstlern Kriton und Nikolaos), und die Büste des Titus. In der ersten Gallerie findet man achtzehn Hermen aufgestellt, worunter man die Bildnisse Epikurs und des Scipio Africanus findet, ferner die Statuen einer Venus, einer Muse und eines jungen Satyrs. Im junonischen Atrium sieht man die Statue der Juno mit dem Stieropfer der Victoria, sowie ein weissemarmornes Gefäss mit sechs Bacchantinnen. In dem an die zweite Gallerie stossenden Zimmer befinden sich vier Reliefs (den Tod der Alkestes, den Proserpinenraub, Hippolyt und Phädra, und einen bacchischen Zug) und eine grosse Graburne, an welcher die Vermählung des Peleus mit der Thetis dargestellt ist. In dem folgenden zweiten Zimmer sind folgende Reliefs: das Opfer der Cybele, Jäger mit Ross im Walde, ein Greif zwischen zwei Amoren, Polyphem und Amor, Diogenes und Alexander, Dädalos und Ikarus, Diana in langem Gewand, einen Pfeil aus dem Köcher nehmend; ferner die Büsten Caracalla's, Pertinax und Alexander Severus, ein grünlicher Basalkopf des Jupiter Serapis, und ein erhobnes Bild in gebrannter Erde (*terra cotta*), wo Argos unter Minervens Beistande am Schiff der Argonauten zimmert. Im dritten Zimmer steht die nackte Statue eines Mannes, die von einem Schüler des Praxiteles, Stephanos, herrührt; ferner eine Pallasstatue im Tempelstyle (auf einem Cippus mit der römischen Wölfin), ein den Himmel tragender Atlas, und eine runde Schale aus weissem Marmor, von 32 Palm Umfang und mit der Darstellung der zwölf Herkules-Thaten. Im vierten Zimmer ist das Relief: Orest und Pylades, gebunden vor Iphigenia, sowie ein antikes Musivbild, das eine Nilgegend vorstellt. Im fünften Zimmer befinden sich zwei Reliefs, deren eines den Schlafgott Hypnos vorstellt, während das andere (im alten Tempelstyle) den Merkur und Apollo mit Dianen und einer andern Göttin nach einem flammenden Altare schreitend zeigt; ausserdem sieht man hier die sitzende Statue eines Apoll auf dem Dreifuss, und unter einer Ledastatue die Gewandung und Base von einer Bildsäule aus grauem Marmor, die mit dem Namen des rhodischen Künstlers Athenodoros (des Sohns von Agesandros und Mitarbeiters an der Laokoengruppe) bezeichnet ist. An der Palasttreppe sind die drei Reliefs aufgestellt: Tod der Niobiden, ein geflügelter Jüngling vor einem Gebäude, und Leukothea mit dem Bacchusknaben auf einem Lehnstuhle sitzend; letzteres Relief ist von dem ältesten Tempelstyle. Im dritten Zimmer des obern Stocks befindet sich eine bronzene Pallasstatuette (etwa drei Palmen hoch) und in gleicher Grösse ein erzener Herkules

in der Stellung des farnesischen; ferner das Relief eines Satyrs mit einer Mänade in orgischen Tanze, die Erzstatuette des Apollo Sauroktonos, die man für eine Nachbildung der praxiteleschen hält, eine sitzende männliche ägyptische Statue, und ein kleines Relief mit griechischen Inschriften, wo der obere Theil den ruhenden Herkules, der untere aber den durch Hebe's Trank apotheosirten Herkules vorstellt. Im vierten Zimmer des obern Stocks ein erhobnes Bildwerk im altgriechischen Styl: Herkules, dem Apollo den Dreifuss wegtragend; ferner das Relief mit dem von den dionysischen Nymphen gepflegten Bacchusknaben, die vortreffliche Halbfigur eines Antinous Silen mit dem Knaben Priap auf einem mit Bock und Panther bespannten Wagen, zwei Satyre im Reifentanz, und ein geflügelter Satyr mit einem Panther. Im grossen Saal der Galleria nobile mit dem Deckengemälde von Raphael Mengs: Apollo und die Musen auf dem Parnass (das man aus Raph. Morghen's Stich kennt) befinden sich drei Relieffragmente, Herkules bei den Hesperiden, Dädalus und Ikarus, und die Mänade mit einem Messer und zerstückten Reb; ferner eine Relieffvorstellung von vier weiblichen und bekleideten Figuren (worunter eine geflügelte, Libation ausgiessend), die den Adler tränkende Ganymed, das Reliefffragment eines Mannes auf der *Sella curulis* u. s. w. Im fünften Zimmer des obern Stocks ist ein Relief von pentelischer Marmor, das die Figuren des Hermes, Orpheus und der Eurydice enthält. Unterhalb des Bigliardo, unter dem Brunnenportale, steht eine ägyptische Statue aus grauem Granit, den Ptolemäus Philadelphus vorstellend. Das Kaffeehaus der Villa (mit halbrunder Vorhalle, unter deren Arkaden man acht und dreissig antike Säulen zählt) weist in den Bogenhallen mehrere Hermen auf, darunter die des Herkules, des Redners Quintus Hortensius, des Antisthenes, des Stoikers Chrysipp, des Sokrates, des Hippokrates, der Redner Lysias und Isokrates, und die Herme des Theophrast, die für das einzige ächte Bild desselben gilt; ferner eine ägyptische Kolossalstatue vom Könige Amasis, eine schwarzgranitne Statue der ägyptischen Göttin Pascht, eine Kolossalstatue des Bacchus, Brustbilder der Kaiser: Hadrian, Nerva, Caligula (als oberster Priester), Otho (mit ein wenig Bart), eine Büste Homers, die Halbfigur des Aesop und eine grosse Schale aus ägyptischer Breccia, d. h. aus einem Stein, der wie aus vielen zerbrochenen Stücken anderer Steine besteht und dessen Hauptfarbe die grün ist, die aber hier in so unendlichen Nuancen spielt, wie solche wohl nie weder von Malern noch Färbern erzeugt worden sind. Im innern Zimmer des Kaffeehauses selbst sieht man ein antikes Musivstück (Postament einer Junostatue), eine Akademie von sieben Aerzten (*Schola medicorum*) oder nach Winckelmann sieben Philosophen vorstellend; ferner ein Relieffragment mit dem Triumph des Bacchus über die Inder, die Relieffdarstellungen vom Tod des Meleager und vom betrunkenen Herkules, und in Postament einer Nymphenstatue das aus Atina bei Arpino herrührende Musivbild mit der Hesione, die, einem Meeresungeheuer ausgesetzt, vom Herkules befreit wird. In der Vorhalle des Hintergebäudes findet man das Reliefstück eines Kampfes; es ist aus pentelischem Marmor und im phidiasischen Style. Nach dem hintern Eingange der Villa zu, am Wasserquelle, sieht man die Kolossalstatue einer sitzenden Europa mit einem Stiere. — Ob die kostbare Sammlung von Zeichnungen nach Antiken, die der Cardinal Albani besass, noch in einem der seinen Namen tragenden Gebäude zu sehen, oder wohin sie gerathen, ist uns unbekannt geblieben.

Albania war der Name jener asiatischen Landschaft, die östlich vom kaspischen Meere, nördlich von dem keraunischen Gebirge, westlich von Iberien, südlich aber von den Flüssen Kyros und Araxes eingeschlossen ward. Ungemein fruchtbar an Getreide und Wein, und gesegnet mit herrlichen Viehtriften, hatte sie freilich nur faules und unwissendes, wenn auch jagd- und kampfslustiges Volk zu Bewohnern. Für die Römer stellten sie gegen Pompejus eine grosse Heermacht auf und hatten dafür später das Glück, römischen Praefecten gehorchen zu müssen. Das alte Albanien trägt jetzt die Benennungen Lesghistan, Daghestan und Schirwan. In den Schirwanern will man noch heute die von Strabo beschriebenen Albaner (nachmals Alanen genannt) in den Grundzügen wiedererkennen. (Das heute sogenannte Albanien, das die südwestlichste Provinz der europäischen Türkei bildet und bei den Türken *Arnaüt* heisst, steht natürlich in geographischer Hinsicht zu dem alten Albania in keinem Bezuge. In historischer Hinsicht aber ist zu bemerken, dass die spätern Bewohner des alten Albania, die mit den Alanen vom Kaukasus identificirt werden, nach Europa in das jetzige Albanien einwanderten und diesem eben den Namen mitbrachten. Die heutigen Albanesen oder Arnauten, in ihrer Landessprache *Skypetaren* genannt, sind noch mit Griechen und Slawen vermischte Epigonen jener Stämme, die bei der Völkerwanderung vom kaukasischen Gebirge, von Iberien und Albania herkamen.)

Albanischer Stein, jetzt Peperino genannt, ein vulkanischer Tuffstein von schwärzlicher Farbe, der, wie der härtere Kalktuf oder Sinter von Tibur, der so

genannte Tiburtinische Stein, jetzt Travertino, in Rom vielfach zu Bauten gebraucht wurde, ehe die Bauten mit Marmor überhand nahmen.

Albanitika, ein albanischer Nationaltanz.

Albano (14 Miglien von Rom an der Strasse nach Neapel, der alten *Via Appia*, zwischen Castel Gandolfo und Ariccia gelegen) war einst eine Municipalstadt der Römer, welche allmählig aus den grossen Villen der römischen Reichen (eines Pompejus, Domitian und Anderer) auf dem Grund und Boden des längst zerstörten Albalongum entstanden war und *Albanum* (*sc. municipium*) benannt ward. Hier fand sich auch ein *Castrum praetorium*. Das jetzige Albano, eine Stadt von ungefähr 5000 Bewohnern, aber Sitz eines Bischofs, ist im 15. Jahrh. auf den Ruinen der pompejischen und domitianischen Villen erbaut worden, gehört seiner Lage, Luft und Umgebungen wegen zu den herrlichsten italischen Ortschaften und steht ausserdem in grosser Berühmtheit durch seine reizende Frauenwelt, die den Malern eine nie verlegende Schönheitsquelle für porträtliche Schöpfungen darbietet. Bei Albano finden sich noch Reste von einem Amphitheater und Wasserbehälter, sowie vom Campus Praetorianus des frühern Albanum. In der Kirche Rotonda soll sich ein Minerventempel erhalten haben. Auf der appischen Strasse nach Rom zu wird ein von hohen Pinien umschattetes Grabmal gesehen, welches man das des Pompejus genannt hat. — Der Albaner-See (*Lago di Castello*), ein ausgebrannter Krater von 6 Miglien im Umfange, an dessen Ufern Albalonga gelegen war, ist auch den nie nach Italien Gekommenen bekannt genug durch den vortrefflichen Kupferstich Raphael Morghen's nach der Zeichnung du Cros, ebenso das Grabmal der Horatier und Curiatier bei Albano (ein Denkmal altitalischer oder etruskischer Baukunst auf der Strasse nach Ariccia), das derselbe Meister nach demselben Zeichner im Stich wiedergegeben hat.

Albanus, der heilige Bischof, soll ein Africaner von Geburt gewesen sein. Er ward im 4. Jahrhundert zu Mainz von den Hunnen getödtet. Auf Abbild. trägt er seinen abgehauenen Kopf in der Hand, und hat das Schwert zum Attribut.

Alba Pompeja, im Fürstenthum Piemont, liegt zwischen Turin und Acqui am Zusammenfluss des Tanaro und der Curasca, und ist die Hauptstadt der piemontesischen Provinz Alba. Der Dom besitzt Fresken von Antonio Cuniberti und Peleritto (1412) und Gemälde von Claudian Beaumont. Die Franciscanerkirche hat ebenfalls bedeutende alte Gemälde, darunter zwei herrliche Engel, die über die stillende Jungfrau einen Schleier breiten, welches grossartiges Bild die Inschrift trägt: *Barnabas de Mutina pinxit 1357*; ferner ist dort der heil. Franciscus mit den Kreuzigungsmalen, auf welchem Gemälde sich die Beischrift findet: *Macrinus de Albodio C. Alben. fecit 1506*. Letztern Künstler, der — obgleich nie aus Piemont gekommen — dem Rafael wenig nachgiebt, führt Lanzi unter dem Namen Giangiacomo Fava auf. Eine sehr schöne St. Anna und die heilige Jungfrau, die im Buch liest und das Kind segnet, sind ebenfalls von Macrino d' Alba; ferner findet man von einem Künstler aus Como (Gaudenzio Ferrari?) eine Krippe in Fresco nach Perugino, sowie andere Gemälde aus dem 15. Jahrhundert. Auch die Dominicanerkirche besitzt Werthvolles von alter Malerei; so hat sie ein Gemälde mit der Inschrift: *Georgius Tunchotus de Calerio Majori 1473*, an welchem man das lebendige Colorit und die zarten Köpfe führt, wogegen die Conturen an Härte leiden sollen; ferner eine kräftig *al fresco* ausgeführte Pietas mit der Beischrift: *Opus Jo. Peroxini ... 1517*. In der Stadt trifft man noch etliche Bilder von Macrino und Mulinari an. Baron Vernazza bewahrt in seinem Gartengebäude zu Alba eine Sammlung von Inschriften auf, die meist in der Umgebung gefunden wurden und aus der Römerzeit herrühren, in der auch die Stadt gegründet ward.

Albo, Bacler d'; s. Bacler.

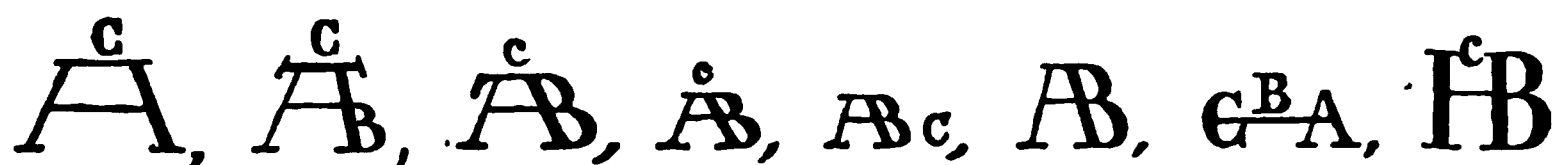
Albenga, ein altes finsternes Städtchen in Savoyen, liegt zwischen Nizza und Genoa, und besitzt ein Baptisterium, worin sich ein Tempel aus den letzten Kaiserzeiten erhalten hat. Uebrigens weist Albenga in seinem Ponte longo eine antike Brücke auf, deren Bau man Hadrian zuschreibt. Dem Städtchen gegenüber liegt die Insel Gallinara, auf welcher der heil. Martin von Tours domicillirte.

Alberis, spanischer Bildhauer, schuf um 1820 in Rom jene bewunderte Gruppe des Nestor und Amphilochus, von welcher Bertel Thorwaldsen das Urtheil abgab: *daß es sein Stolz sein würde, Schöpfer dieses Werkes zu sein*.

Albert von Westphalen, s. Aldegrevs.

Alberti, Cherubino, berühmter Kupferstecher, auch Historienmaler *al fresco*, wurde 1713 in Borgo S. Sepolcro geboren. Man kennt diesen Künstler, der bei seinem Vater Michele Alberti lernte, auch unter der Bezeichnung Borgheggiano. In der Stech-
kunst übte er sich zuerst unter Annibal Carracci und dem Holländer Cornelius Cort.

Seine sämmtlichen Platten, wovon einige nach seinem 1615 oder 1625 zu Rom erfolgten Tode erschienen, belaufen sich auf circa hundertachtzig. Unter die gesuchtesten Blätter von ihm gehört der Raub der Sabinerinnen nach einem Friesen des Polidoro da Caravaggio, die Erschaffung Adams, Abrahams Opfer, die Vertreibung aus dem Paradiese, Adam und Eva als Landbebauer, der Auszug der Israeliten, der Tod der Kinder der Niobe, und der Triumph zweier römischen Kaiser, sämmtlich nach Caravaggio; Blätter, die darum auch von historischer Bedeutung bleiben, weil sie die ältesten Nachzeichnungen von Originalen eines rafaellischen Hauptjüngers sind, von welchem die Zeit viel verdorben und vernichtet hat. Vorzüglich sind auch Ch. Alberti's Stiche von Allori's Judith mit dem Holoferneshaupte (Mazzafirra mit Allori's Kopfe), von der Auferstehung nach Rafael, vom Prometheus mit dem Geier nach Michelangelo, u. a. m. Seine Zeichnung ist rein; er giebt die Figuren sehr gut und besonders die Köpfe wieder, ist aber ungeschickt in der Gewandung und hat ein effectloses Chiaroscuro. Hierbei darf ein zu Rom 1584 erschienenes Werk: „*Antiquarum statuarum urbis Romae, quae in publicis privatisque locis visuntur, Icones*“ nicht unerwähnt bleiben, welches 74 Blätter Statuen enthält, die von Cherubino Alberti und H. Aquil. de Santis gestochen wurden. Als Freskenmaler soll Ch. Alberti, laut Lanzi, durch seine Engelglorien hervorstechen; zu Rom malte er eine Kapellendecke in *S. Maria sopra Minerva* und lieferte die Trinita in der Hauptkirche seiner Vaterstadt. Wir theilen sein Monogramm in acht Arten mit:



— Giovanni Alberti, Cherubins Bruder, gestorben 1601, ist namentlich durch seine Arbeiten zu Rom (in San Giovanni und im clementinischen Saale) berühmt, wo er in Perspectivmalerei für jene Zeit Unerhörtes leistete. Die Scenen aus Clemens Leben, und viele Figuren, sollen Meisterstücke in der Verkürzung sein. — Giuseppe d' Alberti, ebenfalls Baumeister und Maler, ward 1664 zu Cavalese geboren und machte erst medicinische Studien zu Padua. Die Kunst zog ihn nach Rom. Eins seiner frühesten und besten Bilder ist die Marter des heil. Kindes Simon von Trient, was den Trientinern alljährlich am Fronleichnamsfeste gezeigt wird. Für den Erzbischof Francesco da Poja baute er die prachtvolle Kruzifixkapelle im Tridenter Dome. Im italienischen Tyrol, seiner Heimath, finden sich noch viele Malereien von ihm. Er zeichnete meisterhaft nach der Natur; aber ein ausgezeichnete Fehler seiner Gemälde sind die schielenden Augen. Sein Fleischcolorit ist merkwürdig braun, wie überhaupt seine Farbengebung ins Braune geht. Zu seinen Schülern zählen: der Bolognese Giov. Stella, und die Tyroler Paul Troger, Georg Grasmeyer, Aug. und Franz Unterberger. — Joh. Eugen Karl Alberti, 1781 in Amsterdam geboren und in Davids Schule gebildet, ist durch seinen „Marius auf den Ruinen Carthago's“ und einen „Popilius“ bekannt geworden. Dieser Maler trat auch als Steinzeichner auf, wie er denn 1824 ein *Ecce homo* nach Guido und eine *Mater dolorosa* nach Sassoferrato gab. In Paris erschien von ihm auch ein *Cours complet, théorique et pratique de l'art du dessin*.

Alberti, Leon Battista, florentinischer Architect, Maler, Kunstschriftsteller und Dichter, stammte von berühmter alter Familie ab, war ein Sohn Lorenzo's und Neffe des Cardinals Alberto degli Alberti, und ward zwischen 1393 — 98 geboren. Er vereinte in sich so viele Talente, dass sie selbst, an Mehrere vertheilt, Mehrere berühmt machen konnten. So war er auch einer der besten Organisten seiner Zeit und täuschte als lateinischer Dichter durch seine Comödie Philodoxeos den jüngern Aldus Manucius dermassen, dass dieser sie ganz ernstlich als Product des alten komischen Dichters Lepidus edirte, wofür sie Alberti ausgab. Auch schrieb er ausgezeichnet die Volgarsprache, wie sein Werk *de famiglia* und zwei Lustspiele: die Wittve und der Verstorbene bezeugen, und war der Erste, der im Italienischen Verse mit antiker Messung versuchte. Als Maler wandte er sich besonders dem Porträt und der Perspective zu; er suchte in den Porträten den Beifall der Kinder, der, sofern es sich nur um Aehnlichkeit fragt, vielleicht auch der schlagendste ist. Von seinen Fernungsgemälden und Bildnissen ist freilich nichts übrig, denn auch sein Selbstporträt, das Giorgio Vasari noch sah, ging leider verloren; dagegen haben wir noch seine Abhandlung *de pictura* in drei Büchern, die 1547 durch Lud. Domenichi aus dem Latein ins Itali-sche übersetzt zu Venedig erschien. Für die Malerkunst ward er wichtig, indem er das Mittel entdeckte, ihre Wirkungen zu vervielfältigen, jenes Täuschungsverfahren, welches das Gebiet der Malerei vergrösserte; er erfand nämlich den optischen Me-

ns und die illuminirten Ansichten, die, dem Widerschein des Spiegels ausget der Natur wetteifern. Man glaubt, dass Alberti seiner Erfindung schon einen rad von Vollkommenheit gegeben und zu der Täuschung des Verfahrens an h bereits jene beweglichen Ansichten zu fügen gewusst habe, welche die kelt bis zum Wunderbaren imitiren. Man ist soweit gegangen, diese Erfin- jener um das nämliche Jahr 1437 gemachten des Buchdrucks zu vergleichen, eide in materieller Hinsicht wohl Aehnlichkeiten darboten. Uebrigens rühmt erti noch eine andere Erfindung nach, die des Storchschnabels nämlich. Als er endlich ward Alberti von hoher Bedeutung durch sein Streben, die Antike i der italischen Baukunst zu Ehren zu bringen. Er theilte dies Streben mit ssen Filippo Brunelleschi zu Florenz. Er hatte Italien durchreist, um die er der alterthümlichen Architectur zu studiren, aber in Rom vollendete er um ihrer Principien und eignete sich ihren Styl und ihre Manier an; und ng ihm so ausgezeichnet, dass man in keinem der leider nur wenigen Werke, hm übrig, auch nur die Spur von Entlehnung oder mühsamer Erwerbung be- la Alles an ihnen Ueberlieferung oder legitime Erbschaft des Alterthums zu int. Es wird mit Recht beklagt, dass dem grossen Genius die grossen Unter- en fehlten; er würde einem St. Petersbau vielleicht einen grössern Charakter ekt haben als Bramante, wenn er auch so gut wie dieser in der Construction t hätte, falls ihm kein praktischer Nachhelfer geworden wäre. Indess traute in der Theorie so geschickte Alberti selbst kein Geschick in der Praxis zu, war klug genug, Leute zur Ausführung zu erlesen. Rom, Florenz, Mantua ini bedienten sich vorzugsweise seines Genies. Papst Nicolaus V. zog ihn bei lernungen, die Stadt zu verschönern, zu Rathe, und vertraute ihm un- rn die Arbeiten, bei welchen ihm Rossellino, Bildhauer und Architect von , beigeordnet wurde. Zu diesen gehörten einige Verbesserungen im Palast tes, in der Kirche Santa Maria Maggiore und auch die Wiederherstellung der eitung *dell' aqua vergine* oder von Trevi. Vasari erwähnt noch die Zeich- es Albertischen Projects, die er selbst besass: dies war der Plan einer offenen längs den beiden Seiten der Engelsbrücke zum Schutz und zur Bequemlich- Fussgänger. Glücklicher als Rom, besitzt Florenz noch heute sehr merkwür- rke Alberti's. Mit Unrecht schreibt man ihm die Façade von Sta. Maria No-, da der halbgothische Geschmack dieser Architectur selbst seine entfernte me an dieser Erfindung hinlänglich widerlegt, aber an dieser Kirche ist die on ihm, das schönste Portal, das man sehen kann und das des Urhebers An- allem Uebrigen schlagend zurückweist. Noch in die Augen springender wider- Annahme die schöne Alberti'sche Façade des Rucellaipalastes (*strada della* und die Loggia gegenüber. Der Styl dieser Werke ist jener der besten grie- Architectur. Doch knüpft Vasari an diese schöne Loggia seine Betrachtungen Nothwendigkeit, in der Baukunst Praxis mit Theorie zu verbinden. Alberti i Anlass durch etliche Abweichungen in der Eintheilung seines Plans, durch chtung seiner Bögen, wo er sich zu einigen Vorsprüngen gemüssigt sah, deren nd durch die Regelmässigkeit des ganzen übrigen Werks noch mehr hervor- gegen bleibt ihm der ungeschmälerte Nachruhm, dass er bei einem andern ucellai (*strada della Scala*) über einen wichtigen Punkt vielleicht das erste der Rückkehr zu den wahren Principien der Kunst und des guten Geschmacks . Es ist hier die doppelte Loggia gemeint, die zu diesem Palast gehört. Er dem Usus der Verfallzeiten der alten Architectur ab, von dem fast bei allen en Bauten gewöhnlichen Brauche, Bögen auf Säulen zu stützen. Er erkannte, en entweder wirklich oder scheinbar die Wirkung eines Drucks erzeugen, en Widerstand fordert, und dass die Säule, wegen ihrer wirklichen oder ren Schwäche, in diesem Bezug weder Vernunft noch Geschmack befriedigt, letztern sagen, dass Bögen auf Pfeiler gestützt sein wollen. Alberti war es, Säulenordnungen auf das System der Gurte oder Architrave zurückführte, doppelte Loggia war das erste Denkmal, woran man das classische System enischen Baukunst wieder in voller Reinheit erstehen sah. Zu den übrigen malen, die in Florenz von Leon Alberti zeugen, gehören die Kapelle Rucellai anerazio, der Chor und die Emporkirche in der Annunziata. Ein herrliches interless er zu Mantua in der nach seinen Zeichnungen von Luca Florentino rten Kirche des heil. Andreas und Sebastian. Diese Kirche ward vor 1472 un- rig von Gonzaga, Marquis von Mantua, begonnen und erst nach Alberti's in en Jahre erfolgten Tode vollendet. Das Innere derselben ist vom schönsten das, und der Anblick dieses grossen mit Kassetten geschmückten Gewölbes, Einheit und Regelmässigkeit zu stören, ist ausserordentlich imposant. Be-

merkt wird, dass die Arme des Kreuzes und der Tribüne der Kirche erst im J. 1604 vollendet wurden und dass die Kuppel ein Werk des Filippo Juvara ist, der sie 1731 ausführte. — Für das Meisterwerk Leon Alberti's schätzen die Architecten die Kirche San Francesco zu Rimini, die, im gothischen Styl angefangen, auf Sigismund Malatesta's Befehl gegen 1447 nach den Alberti'schen Zeichnungen fortgesetzt ward. Man bemerkt an diesem nach Grundsätzen der antiken Baukunst fortgeführten Gebäude zunächst eine die Kirche umgebende Säulenhalle nach Art der Colonnaden an den peripterischen Tempeln der Griechen, eine für damals noch unerhörte Neuerung. Diese Säulenhalle von edelstem Verhältniss und reinsten Form erhebt sich auf einem fortlaufenden Untersatze vom schönsten Charakter, der das ganze Denkmal bis zu der Säulenordnung der Eingangsfaçade umgiebt, wo er nur durch die Pforte unterbrochen ist. Diese Façade, deren oberer Theil unvollendet blieb, bietet drei Bögen dar, deren mit korinthischen Säulen gezielte Pfeiler noch an die Anordnung der alten Triumphbogen und besonders an den von Rimini erinnern. Man kann die sämtlichen Details dieser Architectur als classische Ueberlieferungen betrachten. — Das dauerndste Denkmal der Architecturwissenschaft Leon Alberti's aber ist unstreitig sein lateinisches Werk über die Baukunst (*de re aedificatoria*), das zuerst 1483 — in welchem Jahr auch Einige seinen Tod verlegen — zu Florenz erschien. Durch diese Theorie der Baukunst, welche den Nachgebornen zur Vorschrift diente, hat sich Alberti hohe Verdienste um die Kunst und den höchsten Anspruch auf den Dank der Baukünstler erworben. — Er ruht in der Familiengruft von Santa Croce zu Florenz.

Alberti, Pierfrancesco und Marco; von ersterem zeigt man in S. Bartolomeo di Borgo eine Himmelfahrt, sonst ist derselbe noch mehr als Stecher wegen seines vortrefflichen Blattes bekannt, das unter dem Titel: „die Zeichenschule“ läuft. Sein Sohn überbot ihn als Maler, denn Marco führte einen freien und sicheren Pinsel und verstand sich auf Anmuth im Colorit. Zu St. Bartolommeo in Venedig ist sein Paradies befindlich. Beide blühten im 16. Jahrhundert.

Albertinelli, Mariotto, der auch einfach Alberti geschrieben wird, studirt mit Fra Bartolomeo unter Cosimo Roselli, und arbeitete auch mit seinem berühmteren gewordenen Schulfreunde in Florenz, mit dessen Style sein Pinsel grosse Verwandtschaft zeigt. Ein mit Fra Bartolomeo di San Marco gearbeitetes Bild Mariotto's erwarb das Berliner königl. Museum aus der Solly'schen Sammlung. Es stellt die Himmelfahrt Marii dar; die Jungfrau schwebt, auf dem Halbmond stehend, von Glanz umflossen, zum Himmel empor; auf Wolken, zu ihren Füßen, drei kleine, je rechts und links ein grösserer Engel, welche sämtlich musciren; unten, um das Grab, woraus Lilien und Rosen hervorsprossen, knien rechts die Heiligen Dominicus, Petrus und der Täufer Johannes, links Petrus Martyr, Paulus und Magdalena; im Hintergrunde Landschaft mit gebirgiger Ferne. Das 9 F. 6 Z. hohe und 5 F. 7 Z. breite, auf Holz gemalte Stück trägt die petitionirende Inschrift: *orate pro pictore* (sollte heissen *pictoribus*)! Der obere Theil ist Fra Bartolomeo's Arbeit, während der untere Mariotto's Werk ist. Selbstständig hat sich unser Albertinelli als Historienmaler besonders durch seine Heimsuchung der Elisabeth verewigt, die man in der Tribune zu Florenz sieht. Die florenzische Gallerie zeigt auch eine säugende Madonna von ihm, und die Münchener Pinakothek ein kleines Gemälde auf Holz, die Beschneidung im Tempel darstellend. Auf dem Monte Cavallo in Rom findet man seine Muttergottes mit dem heil. Domenico und die heil. Katharina in St. Silvester daselbst. Mariotto's weibliche Figuren sind von entzückender Anmuth und von einem Adel mit Sanftmuth gepaart, der die Italiener durch Gentilezza bezeichnen. Unter diesem bedeutenden Meister studirten Marcantonio Francia, Innocenz von Imola und Visino. Mariotto (zwischen 1460 und 1475 geb.) starb nach Einigen schon um 1512, nach Andern erst 1520.

Alberto, italienisch - bequeme Bezeichnung für Albrecht Dürer. Sein voller Name lautet im Italienischen: *Alberto Duro*.

Albertolli, Giocondo, Baumeister, Bildhauer und Maler; ein sehr verdienster und durch Napoleon hervorgezogener Künstler. Albertolli war es, der die Zeichnungen zu den bewunderten Ornamenten für den Simplonbogen in Mailand lieferte. Die Ornamentik ist überhaupt seine Stärke und er hat durch Herausgabe mehrerer Werke über diesen Kunstzweig auch im Auslande einen Namen gewonnen. Man übertrug ihm die Professur der Ornamentenzeichnung an der Mailänder Akademie und Napoleon ehrte seine Verdienste, indem er ihn 1809 zum Ritter der eisernen Krone schlug. Als Maler ist er durch einige Altarblätter bekannt, eins davon, eine heilige Familie, hat Mercoli gestochen. Von seinen Bauten hebt man namentlich die schöne Villa Melzi am Comersee hervor. Er stammt von Lugano in der Schweiz und scheint in den sechziger Jahren des vor. Jahrhunderts geboren zu sein. — Luigi Marchetti in Mailand

Bruder des berühmten Pompeo M., hat neuerdings eine sehr gelungene Statue Albertus's geschaffen.

Albertus Johannellus, der heilige Bischof, hat das Ruder zum Attribut und gilt für einen Patron der Schiffer.

Albertus Magnus, heiliger Bischof, hat zum Attribut ein Buch in der Hand.

Albertus von Ogha. — Dieser heilige Bauer (Einige führen ihn als spanischen Bauer auf) hat zu Attributen: Taube über ihm mit Hostie im Schnabel, Sense und Stein. Als er nämlich zu Ogha bei Bergamo, im J. 1190, auf einer Wiese mähte, hatten ihm seine Mitarbeiter aus Neid einen Stein in das Gras gelegt, den er aber ohne Beschwerde mit der Sense durchschnitt. Bei seinem Tode, wo der Priester mit dem Vialico dem Sterbenden zu lange ausblieb, kam eine Taube von oben her, ihm die Hostie im Schnabel bringend.

Albertus Siculus, Karmeliter um 1292 oder 1306, hat Lili, Buch und Lampe zu Attributen.

Albertus von Siena, Eremit um 1180. Weil ein gejagter Hase zu diesem heiligen Manne flüchtete, trägt letzterer auf Abbild. einen Hasen im Arm oder hat solchen neben sich. Als eine Wunderthat des Einsiedlers wird angeführt, dass er durch Gebet den Sturmwind vertrieben habe.

Albertus von Vercelli, der heilige Bischof, hat zum Attribut ein Messer in der Hand, weil er im J. 1214 auf der Reise nach Jerusalem, die er als päpstlicher Legat machte, bei einer Procession mit dem Messer erstochen ward.

Albertus - Thaler (*Albertiner*) kamen zuerst 1588 auf und erhielten den Namen vom Erzherzog Albert, dem Statthalter der südlichen Niederlande. Sie hatten einen Silbergehalt von dreizehn Loth und acht Gran; es gingen 9½ Stück auf die feine Mark. Meist aus amerikanischem Silber geprägt, fanden diese Thaler eine ungeheure Verbreitung dadurch, dass sie in den Niederlanden als Zahlungssorte bei den spanischen Anleihen und Subsidien angewandt wurden. Weil die Albertusthaler nachmals auch durch den Handel nach Polen, Russland und der Türkei gingen und beinahe die einzige Münzsorte für den Verkehr mit jenen Ländern geworden waren, münzten auch andere Staaten Europa's Albertiner aus, vor allen Braunschweig 1747, darauf Oesterreich und Kurland 1752, im folgenden Jahre Holstein unter dem russischen Grossfürsten Peter, und 1767 auch Preussen. Die von Maria Theresia geschlagenen Albertiner haben das Andreaskreuz, daher sie auch den Namen Kreuzthaler empfangen. Die niederländischen Albertiner selbst wurden übrigens sonst Brabanter oder Burgunder Thaler genannt.

Alberty, Jakob, Holzbildhauer in Berlin. Man nennt mit besonderer Auszeichnung zwei Holzbildwerke von ihm, welche 1836 die Berliner Kunstausstellung zierten. Das eine dieser Schnitzbilder ist eine in Lindenholz ausgeführte Madonna mit kleinem Jesus, drüßhalb Fuss in der Höhe messend; das zweite ist eine aus Buchsbaum gearbeitete Büste der Kaiserin Alexandra Feodorowna, die Friedrich Wilhelms III. Eigenhand ward. Die königl. Akademie der Künste zu Berlin ernannte diesen Holzbildner, der in einem jetzt so selten cultivirten Kunstfache mit dem glücklichsten Talent arbeitet, im J. 1841 zu ihrem akademischen Künstler.

Albina, Alessandro, auch „Albini“ geschrieben, schmückte die bolognesischen Kirchen mit mehreren Werken, die ihn als geistvollen Schüler der Carracci erkennen lassen. In den 1603 herausgekommenen Funerallen des August Carracci gab Galle Heri nach ihm ein geätztes Blatt, den „Prometheus;“ übrigens radirte Giovanni nach unserm Albina den „Todte erweckenden Benedict.“

Albinus, Gegenkaiser des Septimius Severus, 193 nach Chr. Eine Statue aus weisem Marmor, unter den antiken Bildwerken im königl. Museum zu Berlin, stellt ihn in der Consulartracht vor.

Albinus von Angers, der Heilige, wird in bischöflicher Kleidung dargestellt.

Albion; s. Alebion.

Albis, Name der Elbe, wie sie ihn von den Römern empfing. Im Jahre 9 vor Chr. kamen die ersten römischen Legionen unter Claudius Drusus an diesen Strom, ohne ihn zu überschreiten. Domitius Ahenobarbus war der erste Römer, der das rechte Ufer betrat. Im J. 5 nach Chr. kam Tiberius an die Unterelbe, in welche aus der Nordsee die römische Flotte eingelaufen war. Dies war der letzte Besuch der Römer.

Albodio, Macrino, lebte um 1500 und kann der Rafael Piemonts genannt werden. Albodio, der niemals seine Heimath verlassen, lieferte für die Franciscaner-Kirche zu Alba eine ausgezeichnete heil. Anna, an deren Haupte man völlig die originale Gestalt eines Rafael wiederfindet. Eben so preist man seine Maria, welche in einem Buche liest, und sein segenspendendes Jesuskind. Er malte auch den St. Fran-

ciscus für jene Kirche; übrigens kennt man noch eine Vermählung St. Katharina von ihm. Da er nie die Metropole der Kunst besuchte, um sich durch Studium vollendet zu machen, so blieb ihm etwas Trocknes in seinem Style. Ausser Alba bewahrte auch Torino Arbeiten von ihm.

Alboni, Paolo, ein Bolognese und talentvoller Landschaftler, arbeitete in Rom, Neapel und Wien, an welchem letztern Orte ihn ein Schlagfluss traf, der seinen rechten Arm unbrauchbar für die Kunst machte. Er ging wieder nach Italien und hier probirte er mit der Linken zu malen. Dies gelang ihm auch so weit, dass dabei nur seines frühern Styles verlustig ging. Der Palast Pepoli zu Bologna enthielt seine vorzüglichsten Sachen. Rosa Alboni, seine Tochter, copirte des Vaters Werk. Er starb hochbejahrt um 1730.

Alborak (muham. M.) nennen die Bekenner des Islam das Silberpferd des Engels Gabriel, auf welchem Muhamed in einer Nacht von Mekka nach Jerusalem von dort durch alle sieben Himmel und von da zurück nach Mekka geritten ist, um zwar in solcher Räsche, dass er noch zeitig genug kam, um einen Wasserkrug, welchen er bei der Abreise stieß, bei der Rückkunft noch aufzufangen und vor gänzlichem Umsturze zu retten.

Albrocht, Augustin, 1687 im Bairischen geboren, bildete sich in Venedig und Rom, und starb 1765 als Gallerieinspector in München. Im Bairischen sieht man viele Altarstücke und andere Kirchenbilder von seiner Hand. Die Himmelfahrt Mariä malte er für zwei Klosterkirchen, zu Diessen und Scheftlarn. Für die Landshuter Martinikirche lieferte er den St. Thomas. Die königl. bair. Gallerie hat ein Stück von ihm, worin er sich selbst, als die Musen auf dem Parnass malend, conterfeite. Der französische Catalog dieser Gallerie führte ein Leinwandgemälde von ihm unter der nicht ganz klaren Bezeichnung auf: *La Sculpture représentée par des enfans*. Ignaz Ofele war sein Schüler.

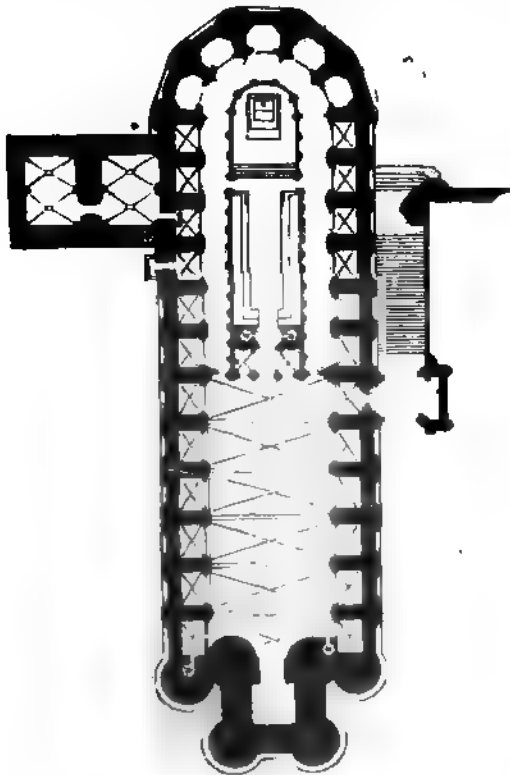
- **Albrochts** (des Kaisers) Tod. — Herzog Johann, der Sohn Herzog Rudolphs, bald als zwanzigjähriger Jüngling seinen Ohm, den Kaiser Albrecht, um die Vergünstigung, die Regierung der von seinem Vater ihm hinterlassenen Länder oder ein Theil derselben antreten zu dürfen. Indess fand sich der Kaiser noch nicht bewogen, ihm Land und Leute anzuvertrauen, daher er das Verlangen zurückwies. Johann voll Rache im Herzen und den Hass vieler Adelligen im Aargau gegen den Kaiser benutzend, beschloss nun dessen Ermordung. Die Gelegenheit fand sich, als Albrecht am 1. Mai 1308 von Baden, wo er sich mit seinen Vertrauten über die Unternehmung gegen die drei Länder berathen, nach Rheinfelden zurückritt. Der Kaiser hatte von seinem Gefolge sich getrennt und bei Windisch über die Reuss gesetzt, wo ihm der auf offenem Felde durch Herzog Johann, den Freiherrn Walther von Eschenbach und Rudolph von Balm die tödtlichen Streiche versetzt wurden. Hier starb er, wo die entflohenen Mörder ihn für todt liegen gelassen, im Schoosse einer geringen Frau, welche zufällig herbeigekommen war und der sich der Kaiser annoch entdecken konnte. — Der 16. Band der Malerbücher, welche die Künstlergesellschaft zu Zürich im sogenannten „Künstlergütl“ aufbewahrt, enthält auf Bl. 44 eine getuschte Zeichnung von H. Meyer, dem Kupferstecher, wo man die Vorstellung von Albrochts Tode findet. Der Act der Ermordung ist bereits vollendet, die Verbrecher fahren in scheuender Flucht nach allen Seiten aus einander. Diese Angst des bösen Gewissens, die unmittelbar auf die Schlechtigkeit folgt, ist gut ausgedrückt, überhaupt die Gruppirung gelungen, während Einzelnes dagegen in der Zeichnung, namentlich in den Pferden, missrathen ist. — Das lebensgrosse, von Steinle gemalte Bild des harten Albrecht I. im Kaisersaale zu Frankfurt ist die 20. der Porträtfiguren der hier gekrönten 45 Kaiser.

Album (röm. Arch.), eine weisse, in der Regel mit Gyps überzogene Tafel, welche mit einer Inschrift versehen öffentlich aufgestellt ward. Ihr Gebrauch in Rom lässt sich auf die drei Hauptgattungen zurückführen: 1) Album des Pontifex, worauf die *Annales maximi* geschrieben waren; 2) Tafeln des Prätors für das jährliche Edict und für vorübergehende Verordnungen (daher ein im Album Bewandelter soviel als ein Rechtsgelehrter bedeutete); 3) verschiedene Namenlisten, z. B. das Senatorenverzeichnis, das seit August öffentlich aufgestellt ward und aus welchem die Ausgestossenen oder Ausgetretenen sogleich gestrichen wurden, ferner Listen der Richter, die der Prätor fertigen, aufstellen und später ins Aerarium schaffen liess, endlich öffentliche Verzeichnisse überhaupt, z. B. der Soldaten, der Decurionen in den Municipien, der Citharöden, der Proscribirten u. s. w.

Albunea, römische Nymphe, oder Sibylle, die an den *Albulae aquae* bei Tibur ihren Tempel besass, in dessen Nähe auch ein Orakel des Faunus Fatidicus (des weissagenden Faun) sich befand. Albunea war die zehnte Sibylle und soll seit der Ze-

in Thür Verehrung erhalten haben, wo man ihr Bild, eine Schriftrolle in der Hand haltend, im nahen Anflusse gefunden hatte.

Alby, Stadt in Südfrankreich, berühmt durch ihre Kathedrale, ein durch Kühnheit und Energie der Anlage, namentlich aber wegen der wahrhaft schönen Verhältnisse des Innern höchst merkwürdiges Bauwerk in germanischem Style. Die Stadt besass schon in den ältesten christlichen Zeiten eine Kirche des heiligen Kreuzes, deren Erbanung ins Jahr 739 gesetzt wird und von welcher gegenwärtig in einem Palast und der heutigen Kathedrale noch einige Reste vorhanden sind. Von dem alten Kreuzgange existiren ausserdem noch einige Bogen, in dem vollen römischen Gewölbe aufgeführt, in einem benachbarten Gebäude. Die jetzige Kathedrale wurde auf die Anregung des Bischofs Bernard de Castanet im Jahre 1282 zu bauen begonnen. Um den Bau zu beschleunigen, wies der fromme Mann den zwanzigsten Theil seiner Einkünfte auf zwanzig Jahre und ausserdem die Revenüen aller unter ihm und dem Kapitel stehenden Kirchen an. Trotz dieser Opfer hatte die Kathedrale das Schicksal der meisten Kirchen des Mittelalters, erst sehr spät vollendet zu werden, denn erst im Jahre 1512, also 230 Jahre nach der Grundsteinlegung, wurde der Bau beschlossen. Später bedrohte die Kathedrale eine gänzliche Zerstörung. In der Revolutionszeit, die so manchen Kunstmonumenten verderblich wurde, hatte man bereits den Abbruch der Kirche dem Meistbietenden zu überlassen beschlossen, als die Vorstellungen eines kunstsinigen Gelehrten, dass ein solcher Act des Vandalismus mit der Nationalehre unverträglich sei, noch zu rechter Zeit Raum gewannen, und die bereits der Ausführung nahe Massregel zurückgenommen wurde. — Das Aeusserer



der Kirche (s. Abbild. auf folg. Seite) zeigt eine regelmässige Masse, die von einem zugleich kolossalen und eleganten Thurne beherrscht wird, der sich über 400 Fuss über das Niveau des Tarn erhebt. Die Gegenstreber der Mauer sind von halb elliptischer Form, die Höhe der letztern beträgt 115 Fuss, und sie sind glatt bearbeitet, ohne alle Ornamente, so dass es scheint, die Architecten hätten nur den Effect der Schärfe erstrebt. Nur auf der rechten Seite des Gebäudes wird diese Regelmässigkeit durch eine Freitreppe unterbrochen, über die sich ein von Dominicus aus Florenz erbautes Portal erhebt. Die Nischen des Portals enthielten vor der Revolution Statuen des heil. Thomas, des heil. Martian u. A., die jetzt fehlen; jenseits des Portals führt eine Treppe von zweiundvierzig Stufen zu der Plattform vor der grossen Thür. Die Construction wie die Ausschmückung dieses Portikus sind bewundernswürdig. Pfeiler, die in Pyramiden anlaufen, stützen Bogen, deren Decorationen aus Laubwerk, Kleeblättern und andern Ornamenten bestehen, wobei vorzüglich die Leichtigkeit, mit der das sehr harte und spröde Material bearbeitet wurde, Aufmerksamkeit verdient. Leider ward dieses schöne Peristyl durch anstossende Häuser halb verdeckt, so dass man keinen Totalindruck gewinnen kann. Am Ende der Kirche be-

merkt man auch noch den Thurm der heil. Cécille, der bis zu einer gewissen Höhe anfangs ganz massiv war, bis der Erzbischof Charles Legoux de la Berchère eine



dem heil. Kiarus geweihte Kapelle in dem untern Theile aushauen liess. — Das Innere der Kathedrale (s. Abbild. S. 247) ist gleich ausgezeichnet. Die Regelmässigkeit des Gebäudes, der imposante Anblick des Chors, die grosse Ausdehnung des Schiffes, die bedeutende Höhe des Gewölbes (92 F. 6 Z. über dem Pflaster), Reste gemalter Fenster, und eine reiche Arabeskens Ausschmückung weisen dieser Kirche einen Platz unter den schönsten Monumenten an. Die Kirche wird durch den Chor in zwei fast gleiche Theile geschieden; um das Schiff öffnen sich neun Kapellen. Die Orgel, die nichts Aus-

gezeichnetes darstellt, nimmt einen Theil eines grossen Gemäldes ein, die Auferstehung und das letzte Gericht darstellend, das auf Befehl des Cardinals Jofredi auf der



Wand ausgeführt wurde. Die noch erhaltenen Theile des Gemäldes sind sehr merkwürdig. Um den Mittelpunkt, der jetzt durch die Orgel eingenommen und daher unsichtbar geworden ist, früher aber den Thron des Ewigen darstellte, gruppiren sich

Engel, neben ihnen Selige aller Stände, in zwei Linien aufgestellt. Weiter folgen, durch Wolken von diesen Gruppen getrennt, die Verworfenen, nach den Geschlechtern geschieden, auf der einen Seite die Männer, auf der andern die Frauen. Alle diese Personen sind nackt, und der Maler hat keine Form verhüllt, kein Detail unausgeführt gelassen. In der untern Abtheilung des Gemäldes versinnlichen sieben Felder die Qualen der Verdammten. Die Strafen, die durch Inschriften noch mehr verdeutlicht werden, sind oft höchst naiv. So liest man über einer Gruppe mit der Inschrift: Neider und Neiderinnen, folgende Erklärung: „Die Neider und Neiderinnen sind in einen gefrorenen Fluss bis zum Nabel eingesenkt, und oben trifft sie ein sehr kalter (*moult froid*) Wind; indem sie diesem entgehen wollen, tauchen sie in das besagte Eis unter.“ Die gefräßigen Menschen werden an einem schmutzigen und stinkenden Flusse dargestellt, wo Frösche und Kröten sie plagen u. s. w. — Der Chor, der, wie schon bemerkt, die Kirche in zwei fast gleiche Theile scheidet, ist aus Stein erbaut und hat drei Pforten; vor der mittlern, die in das Schiff führt, erhebt sich ein schöner, grosser Portikus. Die beiden andern öffnen in die Seitengänge, und werden von durchbrochnen Thürmchen und Pyramiden, deren Ausführung vortrefflich ist, überragt. An der Spitze des hohen Chors erhebt sich eine Statue des Erlösers am Kreuz, weiter unten erscheinen die Bildsäulen der heil. Jungfrau und des Jüngers Johannes, sämmtlich etwas zu kurz, was überhaupt von den Statuen des Chors gilt. Uebrigens ist er ausserordentlich gross und umfasst 120 Chorstühle. Im ganzen Umkreise fassen ihn Bogenpfeiler ein, in deren Masse Nischen, von Thürmchen gekrönt, ausgehöhlt sind. Die kleinen, lobpreisende Engel darstellenden Statuen, die in diesen Nischen aufgestellt sind, verrathen eine sehr zarte Auffassung; das Schnitzwerk ist einfach. Nach dem äussern Eindrücke betrachtet, ist der Chor einer der merkwürdigsten Theile der Kathedrale. Wir haben hier auch die funfzehn Kapellen zu erwähnen, die sämmtlich mit Gemälden geschmückt sind, deren Studium dem Kunstkenner um so interessanter sein muss, als die ältesten aus dem 15. Jahrhundert datiren, und das Ganze eine Reihenfolge bis zu den späteren Zeiten der Wiedergeburt bildet. Unglaublicher Weise sind viele dieser Gemälde mit Ungeschick retouchirt. Die Kapelle des heil. Kreuzes zeichnet sich besonders durch grosse Wandgemälde aus, die Geschichte des Kaisers Konstantin und der heil. Helene darstellend. — Die gewölbte Decke der Kirche bedecken ebenfalls Wandgemälde, die sehr reich und in dem reinen Geschmack des 16. Jahrhunderts ausgeführt sind. Azur und Gold sind die vorherrschenden Farben, und der Eindruck wird durch die bedeutende Höhe der Decke nur noch verstärkt.

Alcala, Stadt in Spanien, mit etwa 4000 Einwohnern, hat ein Jesuitencollegium, welches von Juan Gomez de Mora erbaut ward und das schönste Gebäude der Stadt ist. Die Kirche des Jesuitencollegiums besitzt Gemälde von Angelo Nardi und Giordano, einen heiligen Einsiedler von Spagnoletto und den heil. Augustin von Rubens. Die Kirche der Benedictinerinnen, ein einfach schönes Bauwerk, enthält folgende Gemälde von Angelo Nardi: die Marter St. Stephans und des heiligen Laurenz, die Anbetung der Weisen, die Beschneidung des Jesusknaben und die Himmelfahrt Mariens. Die Kirche des heil. Nicolaus de Tolentino hat viele gute Bilder von Francisco Sollo, darunter die Vorstellung im Tempel und die Himmelfahrt. Auch besitzt sie die Empfängniss Mariens, ein herrliches Stück des Vincenzo Carducho. Das prächtige Collegium von St. Ildefonso ward vom Cardinal Ximenes gestiftet und durch Pedro Gumiel 1498 zu bauen begonnen. Es hat drei geräumige Höfe, die mit Säulengängen von ionischer, dorischer und componirter Ordnung geziert sind. Die Façade dieses Klosters ward erst 1553 durch R. G. de Ontanna vollendet. Die an Sculpturen reiche Kirche des Collegs ist ebenfalls nach ionischer Ordnung erbaut; sie enthält das Grabmal des Cardinals Ximenes, das ein vortreffliches Marmorwerk von Domenico Fiorentino ist.

Alcama, ein kirchen- und klösterreiches Städtchen von nur 1300 Bewohnern, das auf der Insel Sicilien, an der pittoresken Strasse von Palermo nach Trapani, gelegen ist. Es ward im 9. Jahrh. von den Mauren gegründet, wie denn noch überall im heutigen Alcama Spuren arabischer Architectur sich finden. In der Kirche de' Zoccolanti sieht man ein dem Fiesole zugeschriebenes Gemälde. Neun Miglien weit von Alcama liegt das alte Segesta mit seinen herrlichen Ruinen; namentlich ist der Dianentempel bemerkenswerth, ein längliches Viereck, dessen Seiten (30 Toisen lang) 12 Säulen haben. Die Façaden mit sechs Säulen haben 12 Toisen in der Breite. Die Capitelle sind unten schmaler als der Säulenschaft.

Alcantara. Ein schönes grossartiges Bauwerk, noch ziemlich erhalten, ist die Brücke über den Tajo. Sie ward im 1. Jahrhundert n. Chr. unter Hadrian durch Lacer erbaut.

Alcazars werden die Paläste genannt, welche unter der Araberherrschaft in Spanien entstanden. Ein solcher noch heute erhaltener Maurenpalast zu Sevilla gehört zu den herrlichsten Andenken, das von arabischer Baukunst in Spanien übrig ist, obgleich dieser Palast (Alcazar) viele Zusätze von den spanischen Königen erhalten hat und so den Anblick eines Products der abweichendsten Architecturen gewährt.

Aldebert, auch Adelbert und Adalbert geschrieben, ein Gallier, der um 744 in den Maingegenden das Christenthum verbreitete und welcher der Erste heisst, der gegen die römischen Kirchensatzungen, Ceremonien und Ritualien protestirte. Als Aldebert die Heiligen- und Reliquienanbetung für Götzendienerei erklärte und die römische Beichtpraxis angriff, klagte ihn Bonifaz zu Rom der Häresie an, worauf der ehrliche Aldebert von den Synoden zu Soissons und Rom als Ketzer verdammt und in einer Klosterzelle zu Fulda gefangen gehalten ward. Nachdem seine Anhänger ihn aus derselben befreit, ward er am Fuldaufer, auf Anstiften der römischen Partei, von Hirten erschlagen.

Aldebertiner hiessen die Anhänger Aldeberts (s. vor. Art.), die denselben wie einen Apostel ehrten, da er sich auf einen vom Himmel gefallenen Brief bei Ausbreitung seiner Lehren berief. Als er nachher ermordet worden, fanden selbst seine Haare und Nägel Verehrung, ganz im Widerspruch mit den Lehren, die ihnen Aldebert hinterlassen hatte.

Aldeggraf, Heinrich. — Von diesem, wahrscheinlich mit Heinrich Aldegrevers identischen Künstler führt die Münchner k. Gallerie zwei Stücke auf. Das eine, auf Holz, stellt den Kopf eines Greises dar, das andere auf Leinwand die Halbfigur eines schwarzgekleideten Mannes.

Aldegrevers, Albert (Heinrich), sonst Albert von Westphalen geheissen, war Maler und Stecher, und ist 1502 in Soest geboren. Im Malen wie im Stechen bildete er sich ganz nach Albrecht Dürer, zu dessen tüchtigsten Schülern er gehört. Nach Vollendung seiner Nürnberger Studien, ging er wieder nach Soest, wo er bis an seinen Tod (1562) arbeitete. Er wendete sich zumeist dem Kupferstich zu und lieferte über dreihundert Platten, worunter viele ausgezeichnete, wie: der Wiedertäuferkönig Johann von Leyden, die Geschichte Susannens, Luther und Melanchthon (beide Blätter von 1540), die Geschichte vom Loth, ein neben Euridice auf der Geige spielender Orpheus (als geätztes Blatt ein unicum von Aldegr.), Bacchanalien im Leydenschen Style (von 1551), Bernhard Knipperdolling (1536), Aldegrevers eignes Porträt (zwei verschiedene Bl. von 1530 und 37) und des Künstlers Hauptblatt Wilhelm von Jülich. Aldegrevers ist einer der grössten der sogenannten kleinen Meister. Seine Stcharbeiten zeigen eine freie, effectvolle Handhabung des Instruments; er buhlt in der Zeichnung stark mit Dürer, dem er aber übrigens, weil er flüchtiger ausführte, doch in der Vollendung nicht beikommt. Die Härte des Styles, das Knittrige in der Gewandung theilt er mit seiner Kunstperiode. Als Maler lieferte er manches Bedeulende, wie sein berühmtes Paradies in der Wiener Gallerie, sein Geldzähler und zwei Historien vom barmherzigen Samariter in der Münchner Pinakothek, die drei Jünglinge im feurigen Ofen auf der Nürnberger Burg, unter andern bewelsen. Im königl. Museum zu Berlin bewahrt man von ihm ein Gemälde auf Holz (2 F. 9 Z. hoch, 2 F. 8 Z. breit), wo man durch einen flachen Bogen die Vorstellung des jüngsten Gerichts sieht; oben Christus, der in Wolken thronend das Urtheil spricht; auf den Knien rechts Maria, links der Täufer; unter den Füßen Christi drei posaunende Englein; unten rechts die Beseligten zur Herrlichkeit eingehend, links die Verdammten von Teufeln überschwebt, die ihre Beute zu packen begriffen sind; unter dem Bogen, vor einer Nische, ein heil. Bischof, der einen vor ihm knieenden Geistlichen der Gnade Jesu empfiehlt, links wieder der Täufer, der ebenso einen andern Geistlichen dem

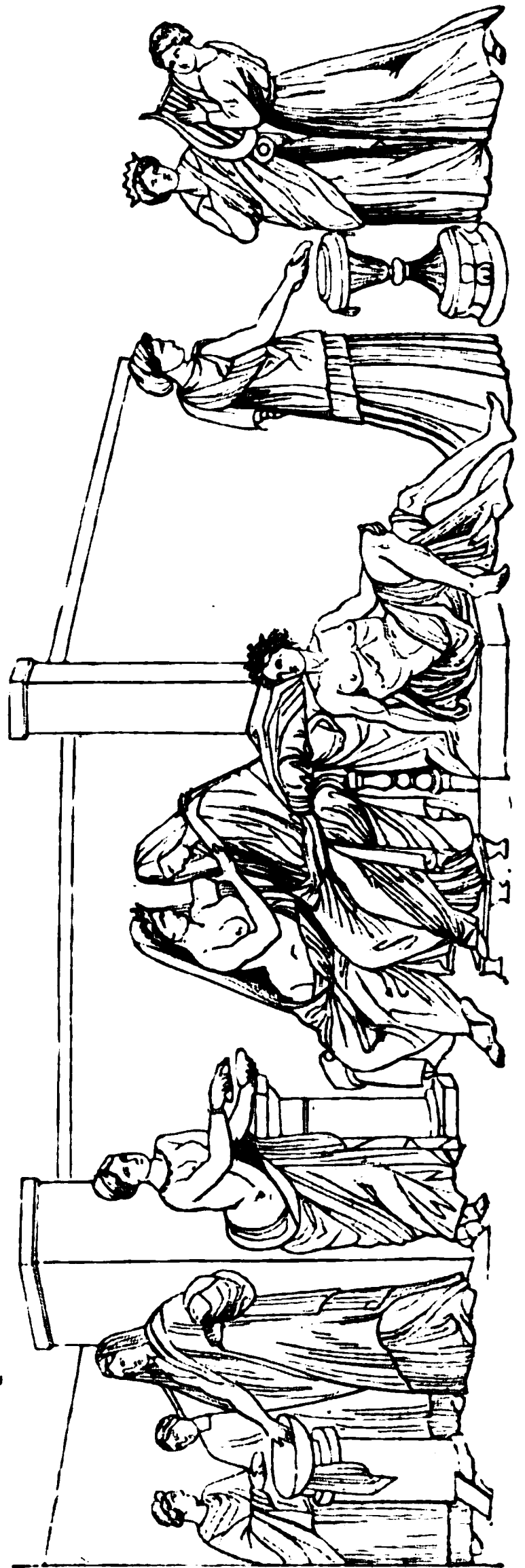
heiligen barmherzigen präsentirt. — Das Monogramm Aldegrevers ist: .

Aldegunde (*Aldegundis*), die Heilige, wird meist im fürstlichen Gewande, sonst auch als Nonne dargestellt. Durch die öftere Erscheinung eines Engels vor ihr ward sie zur Heiligkeit erweckt. Ein Engel führte sie z. B. über den Sambrefluss, als sie wegen einer von ihrer Mutter gewünschten Vermählung floh. Demnach ward sie denn auf dem Wasser oder selbst, in Aehnlichkeit mit dem Heiland, auf dem Meere wandelnd vorgestellt. Das Nonnenkleid empfing sie von den Bischöfen Amandus und Authbert, den Schleier aber trug ihr der heilige Geist in Taubengestalt zu. Daher ist ausser dem fürstlichen Gewande, dem Engel vor ihr und der Wandlung auf dem Wasser jene ihr den Nonnenschleier überbringende Taube ein Erkennungszeichen der Heiligen, die im Jahr 673 Braut Christi ward.

Aldenraad (oder Aldenrath) heisst einer der tüchtigsten Kleinmaler und Stezeichner, der zuerst unter Gröger arbeitete, und es auch in Silberstift- und Sepzeichnungen ausserordentlich weit brachte. Seine porträtlichen Lithographien sind das Vollkommenste, was bei diesem Kunstverfahren erreicht werden kann, und seine Miniaturbilder zeigen eine lebhaftere Färbung, Wahrheit des Ausdrucks wie der Situation, und sind bis zur Täuschung treffend. Er hat den dänischen König zu dreizehn Malen darstellen müssen. Aeusserst glücklich ist er in der Auffassung und Behandlung der sanften weiblichen Schöne.

Aldobrandini, Villa. — Es existiren zwei Villen dieses Namens. Die eine befindet sich zu Frascati, 12 Miglien von Rom, und ist wegen der Aussicht auf Meer und Gebirg auch das Belvedere genannt. Sie ward vom Cardinal Aldobrandini, dem Neffen Clemens VIII., unter *Jacopo della Porta* und nach dessen plötzlichem Tode unter Dominik Zampieri (Domenichino) gebaut und enthält in ihrem Casino Fresken von Letzterm. Man sieht darin auch ein Gemälde von Josephin (dem Ritter Arpino), welches die Judith vorstellt. In einer Kapelle, dem Casino gegenüber, findet man Malereien aus der neuesten römischen Schule. Früher wurden in dieser Villa mehrere bedeutende Denkmale antiker Kunst aufbewahrt, die nun zerstreut sind und deren wichtigstes die in italienischer Bequemlichkeit sogen. „aldobrandinische Hochzeit“ war. Jetzt ist die frascatilische Villa Aldobrandini Eigenthum der Familie Borghese. — Die Villa Aldobrandini, welche sich vor Roms Thoren befindet, besitzt noch viele antike Kunstwerke. Im Casino sieht man einen Altar des Jupiter, eine Herkulesstatue und eine Kaiserbüste von besonderem Werth. Uebrigens ist auch von hier manches veräussert worden, z. B. der mit einem Faun scherzende Hermaphrodit, der jetzt im Berliner königl. Museum steht. Die Gruppe ist aus griechischem Marmor und 3 F. 6 Z. hoch; die Ergänzungen daran sind von Algardi.

Aldobrandinische Hochzeit. — Das unter diesem Namen bekannte, vormals in der Villa Aldobrandini aufbewahrte antike Freskogemälde (jetzt im vaticanischen Museum) (s. nebenstehende Abbild.) ward unter Papst Clemens VIII. beim Bogen des Gallienus, unweit Sta. Maria Maggiore und in der Nachbarschaft der Thermen des Titus, entdeckt. Es stellt nach Winckelmanns Ansicht die Vermählung des Peleus mit der Thetis dar, wobei drei Göttinnen der Jahreszeiten, oder drei Musen, das Brautlied singen und spielen. Zöe



und nach ihm Heinrich Meyer erklären indess, dass der in diesem Denkmale (einem der bedeutendsten Ueberreste antiker Malerei) vorgestellte Gegenstand wohl nicht aus der Fabel abzuleiten sei und man in den Figuren, statt Götter und Heroen darin zu erkennen, vielmehr Menschen vermuthen dürfe. Das Bild ist leicht und dünn, aber mit sehr feinem Gefühl für Harmonie und Bedeutung der Farben gemalt. Die Braut auf dem Torus wird von Aphrodite (oder Peitho) beredet, dem auf der Schwelle harrenden Bräutigam sich hinzugeben. Eine Charis ist bereit, sie zu salben; im innern Gemache wird das bräutliche Bad zugerüstet, und im Hofe des Hauses die Aufführung des Epithalamiums vorbereitet. Bekanntlich stellte Echlon, der um die 107. Olympiade in Griechenland malte, in einem berühmt gewordenen Gemälde eine alte Frau vor, die einer neuvermählten, sich durch Schamhaftigkeit auszeichnenden Braut eine Lampe vorhält. Plinius nennt das Bild Echlon's eine *nova nupta verecundia notabilis*, und da die Braut auf der aldobr. Hochzeit verhüllt erscheint und somit ihre Schamhaftigkeit angedeutet ist, so meinte man etwas voreilig, im letztern Gemälde ein echlonisches Original vor sich zu haben. Wahrscheinlich ist nur, dass Erfindung und Composition irgend eines im Alterthum berühmten Meisterstücks dem Gemälde zu Grunde liegen, das wir als aldobr. Hochzeit kennen und welches darum in solcher Hinsicht unter die schätzbarsten und lehrreichsten Ueberbleibsel antiker Malerei zu rechnen ist. Die Figuren sind etwas mehr als zwei Palmen hoch. Die Braut trägt einen weissen Schleier, lässt sich also daran als eine griechische Braut erkennen; man bemerkt, dass das Schleiertuch vom feinsten und durchsichtigsten Stoffe (wie unser Nesseluch und Musselin von Baumwolle, *byssus*) gewoben ist. Der Figur mit der Leier giebt Winckelmann irrig ein Diadem, weil er bei seinen Bemerkungen über dieses Gemälde zu viel auf den Kupferstich des Bartoli oder Poussins Copie in Oelfarben gesehen hat, welche beide vom Original verschiedentlich abweichen. Die Leierspielerin hat aber eine Haube nach alter Art (*Kekryphalos* bei den Griechen genannt und wohl der *calantica* der alten, sowie der Netzhaube der jetzigen Römerinnen entsprechend, welche sie *rete* nennen, weil sie häufig gestrickt ist). Diese Haube nun ist von violettem Zeuge und fasst die Haare mittelst eines weissen, auf dem Scheitel mit zwei goldenen Knöpfen gezierten Bandes, welches sich alles noch völlig unverletzt erhalten hat. Auf dem weissen Gewande dieser Figur bemerkt man gelbe Punkte und einige kleine Streifen von eben der Farbe wie gemustertes Zeug. In der von Nicolaus Poussin mit Oelfarbe gemachten und im Palast Doria zu Rom befindlichen Copie dieses Gemäldes hat die Leierspielerin einen gelben Streifen oder breiten Saum unten um ihr Gewand, was eben nur eine der vielen willkürlichen Abweichungen vom Original ist, die sich Poussin in seiner Nachahmung erlaube. Die neben der Leierspielerin stehende Figur mit der Blätterkrone hat viel gelitten und musste in den meisten Theilen aufgemalt werden, daher es zweifelhaft scheint, ob ihr schmutzig gelber Kopfschmuck in der Gestalt, wie wir ihn gegenwärtig sehen, antik ist. Einige Figuren sind mit Ohrgehängen von runder Form geziert. An den „Sandalen“ der weiblichen Figur, welche Salbe in eine Muschel giesst, bemerkt man, dass sie aus mehreren untergebundenen Sohlen bestehen, indem man die Naht der auf einander gehefteten deutlich angegeben findet. Das ganze Gemälde, in welchem wir nur wohl eine allgemeine Darstellung der Hochzeitsgebräuche der Alten zu suchen haben, ist in besonderer Schrift (Die Aldovrandinische Hochzeit; Dresden 1810) von Böttiger antiquarisch, von Heinrich Meyer artistisch besprochen worden.

Aldovrandini (oder Aldrovandini), Mauro, Pompeo und Tommaso. Ersterer, von Rovigo gebürtig, war als perspectivmaler die Hülfe des bolognesischen Meisters Cignani bei dessen Arbeiten im Stadthause von Forlì, und ging später nach Dresden, wohin ihn August II. berief. Mauro starb sehr früh (31 Jahre alt) 1680. Pompeo, sein Sohn und 1666 geboren, ward von seinem Onkel Tommaso in der Verzierungs- und Fernungsmalerei unterrichtet, übte dieselbe in Turin, Wien, Dresden und andern Städten, und liess sich endlich in Rom nieder, wo er im Rufe eines höchst herrlichen Meisters 1739 verstarb. Aus dieser Bolognesen Schule gingen die beiden Verzierungsmaler Gioseffo Orsoni und Steffano Orlandi hervor. Tommaso, Pompeo's Vater, war 1653 geboren, lieferte mit Mauro die Fernen zu Cignani's Figuren im Forlìer Stadthause und arbeitete selbst mit Cignani in Bologna und Parma. Da er unter den Augen dieses grossen Künstlers wirkte und sich nach seinem Style bequemen musste, so kam es, dass alles wie von Carlo Cignani's eigener Hand (besonders im Hell-dunkel) erschien. Auch seine Verzierung arbeitete Tommaso dergestalt aus, dass man die Grenze des Hellen und Dunkeln nicht genau ermitteln kann und kein Pinselwerk wahrzunehmen ist, sondern nur eine Wirkung wie von wahren Gegenständen. Er malte die Fernungen im grossen Saale zu Genua, dessen Ausmalung Franceschini sich hatte, und hinterliess daselbst mehrere Arbeiten, wo er denn immer seinen

Styl bald dem Sanften, bald dem Kräftigen des Figurenmalers anpasste. To starb 1736. Die Theatermalerei dankte dem aldovrandinischen Geschlechte se

Alò, Egidio, ein Lütticher, der auch Allet und Hallet geschrieben vor Er war ein reiches Talent und bildete sich in der römischen Malerschule. Sein fällt in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, und er scheint in Rom, wo förmlich acclimatisirt hatte, 1689 gestorben zu sein. Seine Gemälde stechen ihre Nettigkeit hervor. Die Sakristei der Chiesa dell' Anima zu Rom zeigt Oel- und Mauerbilder, die er im Wettstreit mit Morandi, Bonatti, Romanelli und welche durch ihre Geistreichheit, Anmuth und Zierlichkeit der römischen alle Ehre bringen. Fariat stach nach ihm das Wunderbild der Madonna della F

Alea, Beiname Minervens, unter welchem sie zu Alea (einer Stadt in Arl zu Mantinea und Tegea Tempel besass. Der älteste dieser Tempel war in l Stadt, denn Aleus, König von Tegea, sollte ihn einst erbaut haben. Als al Heiligthum abbrannte, wurde von dem berühmten Skopas von Paros 394 vor C neuer Tempel erbaut, der durch seine Schönheit und Pracht alle Tempel im P nes überstrahlte. Der Bau des Skopas zeigte eine dreifache Säulenreihe, nac scher, korinthischer und ionischer Ordnung. Skopas hatte hier in den beiden feldern die ausgezeichneten Darstellungen von der kalydonischen Jagd u Zweikampf des Achill mit König Telephos von Tegea angebracht. Die Bildsä Göttin war ein so gepriesenes Werk von vollendeter Schöne, dass August s dem Siege über Antonius aus dem Tempel holen und auf dem von ihm erbauten zu Rom aufstellen liess. Der Tempel der Pallas Alea war übrigens ein im gan loponnes heilig gehaltenes Asyl, wie denn die griechische Geschichte mehr spiele von Männern anführt, die dorthin sich flüchteten.

Alea, Name des Würfelspiels bei den Alten. Die Römer nannten auch jedes Spiel *Alea*, wo nur oder vorzüglich der Zufall dabei entschied. Es werden r Spiele unter die Würfelspiele gezählt, wobei weder ein Würfel noch etwas der liches angewandt ward, oder wobei der Würfel doch sehr unwesentlich w beim griechischen Artiazein, dem römischen *par impar* oder unserm „Glei ungleich.“ Man nahm z. B. Nüsse, Bohnen, Mandeln oder Geld in die Hand, u errathen, ob man eine gleiche oder ungleiche Anzahl gefasst habe; oder ma auch die Würfel aufs Spielbrett, deckte sie mit den Händen und liess rathen. eine gleiche oder ungleiche Anzahl Punkte oder Augen oben wiesen. Die Ch (oder der Chalkismos) der Griechen war ein Spiel mit Geld, wobei man rath ob man eine gleiche oder ungleiche Anzahl Stücke in der Hand halte. Auch sie ein Geldspiel, das auf einem Kunststückchen beruhte; man legte nämlic e stück auf einen Finger, bewegte die Hand stark, ohne dass die Münze her durfte, schnellte sie dann empor und fing sie wieder mit dem Finger auf. V alles ohne einen Fehler verrichtete, hatte gewonnen, auf welche Weise die s und verrufenste Lustdirne im alten Athen ihre Liebhaber ausplündern mochte in diesem Kunstspiele die erstaunlichste Fertigkeit hatte. Was bei den Röme hiess, nannten die Griechen Kybos. Das eigentliche Würfelspiel war bei G und Römern bei der Tafel, zumal während des Trinkens, so gewöhnlich wie c geben von Räthseln.

Aleaux, ein brüderliches Malerpaar in Paris, wovon der ältere J. P. Ale Gründer des Neorama bekannt ist, für welches er den St. Petersdom und d minsterabtei gemalt hat. Ihm verdankt auch das Panorama dramatique seine tionen. Der jüngere Aleaux empfing 1815 den ersten Malerpreis und arbeitete bis 1824 in Rom. Er hat sich vortrefflich in Historien gezeigt, die stets zu der Ausstellung zählten. Man kennt seinen Centaurenkampf, seine zur Erde steigende Pandora, seinen Jesus im Grabe, sowie eine Himmelfahrt, einen St. und etliche Gattungsstücke. Der Saal des Staatsraths im Louvre empfing Wa reien von ihm, wobei er zum Theil von Pierre Franque unterstützt ward. Ma ihm schöne Composition und anmuthiges Colorit nach. Mit Lesueur edirte er c Denkmäler Roms in Lithographien.

Alebion (gr. M.), auch Albion geschrieben, war Sohn des Neptun und Br Derkynos. Er bewohnte mit Letzterem einen höhlenreichen Wald in der N alten Massillen (Marseille), wo beide vom Raube lebten. Als nun Herkules d nen Herden des Königs Geryon (der in Spanien oder auf einem Eilande im g schen Meerbusen wohnte) geholt hatte, trieb er sie durch das Land der Massil Ligurier, wo ihm die Gebrüder Alebion und Derkynos auflauerten, um die H Beschlag zu nehmen. Herkules, der ohne Waffen war, hatte einen furc Kampf zu bestehen, doch wurde er, als er aus Mangel an Pfeilen bereits unt wollte, durch eine Menge von Steinen, die ihm Jupiter verschaffte, gerettet,

Die räuberischen Ligurier vor seinen Steinwürfen entfliehen mussten. Daher soll das grosse Steinfeld an den Mündungen der Rhone entstanden sein, welches noch heute als Schauplatz jenes mythischen Kampfes bezeichnet wird.

Alekto, eine der drei Furien (Erinnyen, Eumeniden). Sie war die Tochter des Aethers und der Erde. Ihre Entstehung wird auch aus dem Blute abgeleitet, das aus den von Kronos abgeschnittenen Zeugungstheilen des Uranus floss. Sie wohnte mit ihren Schwestern Tisiphone und Megära im Erebos, welche als Rachegöttinnen erschienen, wenn sie von Menschen dazu aufgerufen wurden. Sie galten als die Vollstreckerinnen des Schicksals; verderbenbringend stimmten sie ihren Rachegesang an und begleiteten den Frevler, bis die Strafe ihn ereilte. Bei Aeschylos treten sie in einer Schar von fünfzig auf, was sich der Dichter erlaubte, um einen feierlichen Chor zu bilden. Die spätere Kunst der Hellenen stellte sie als geflügelte Jungfrauen mit Fackel und Schlange in Händen dar. Unter den Malereien des aus dem 4. oder 5. Jahrhundert stammenden Virgilmanuscripts im Vatican findet sich eine Darstellung, wie Juno die Alekto beruft und diese dazu anreizt, die Eintracht zwischen den Troern und Lateinern zu stören.

Alektryon (gr. M.), ein Diener und Begleiter des Mars. Als dieser Gott der Gattin des Vulkan, der lieblichen Aphrodite, einen Besuch bei nächtlicher Weile machte, liess er den Alektryon vor der Thüre Wache stehen. Aber Alektryon schlief ein, und der auftauchende Sonnengott überraschte das Liebespaar und verrieth die heimlichen Freuden dem sich schändlich gehört sehenden Vulkan. Dieser warf nun ein unsichtbares Netz über die Liebenden und rief alle Götter herbei, die denn ein göttliches Geschick aufschlugen. Dafür rächte sich Mars an dem Alektryon, indem er den schlechten Wächter in einen Hahn verwandelte, der nun richtig krächte, sobald die Sonne sich nahte.

Alemagna, Giusto di, ein Deutscher von Geblüt, dessen Name vermuthlich Jost war, malte zu Genua in einem Kloster der S. Maria di Castello ein Andenken von 1451, eine Verkündigung (Annunziata, ein in seiner Art vortreffliches, miniaturmässig ausgeführtes Mauerbild, welches — wie Lanzi meint — für Deutschland Albert Dürer's Styl vorausverkündet. Nach Quandt ist es wahrscheinlicher, dass dieser Giusto ein Schüler der Eycks war, da Dürer's Vorgänger Wohlgemuth nicht sehr sorglich in der Ausführung seiner Bilder war.

Aleman (deutsche Myth.) soll ein Sohn des Teut oder Teuton und der zweite König der Urdeutschen gewesen sein. Seine ungeheure Kraft und grosse Reckenhaftigkeit wird als Grund angegeben, dass sich der ganze Stamm nach ihm Alemannen nannte. Nach seinem Tode ward Aleman förmlich zum Gotterhoben und ihm auf einer Insel im Bodensee eine eiserne Bildsäule erhöht, welche über ein Jahrtausend stand und erst durch Maximilian I. von ihrer Stelle gerückt und nach Oettingen gebracht ward. Alemans sechs Söhne sollen sich in die Herrschaft Germaniens getheilt und auf die Theile des Reichs ihre Namen Angul, Bojus, Dan, Helvetius, Hunnus und Noricus übertragen haben.

Alemannen (Allemanen) heissen bei griechischen und römischen Geschichtschreibern diejenigen deutschen Völker, die seit dem 3. Jahrh. nach Chr. die Römer aus deren Besitzungen am Oberrhein und an der obern Donau verdrängten. Kaiser Caracalla, der mit ihnen im Kampfe war, legte sich von einem Siege, den er über die Alemannen am Main errungen zu haben meinte, den Beinamen „Alemannicus“ zu. Die Deutschen heissen bei den römischen Geschichtschreibern in jener Zeit bald Germanen, bald Alemannen, doch machen einige Autoren den Unterschied, dass sie die Deutschen nördlich vom Main Germanen, südlich vom Main aber Alemannen nennen. Ein byzantinischer Scholastiker giebt die Nachricht eines Asinius Quadratus, der die Alemannen für Einwanderer schätzte, gemischt aus allerlei Volk, was schon ihr Name andeute. Nach Johannes v. Müller waren die Alemannen Gallier, die sich in Oberdeutschland festsetzten, hier auf den weiten schönen Allmanden (Almen) die Herden weideten, und um unangefochten zu bleiben, den Römern einen Zehnten als Grundzins zahlten; der Theil der Alemannen aber, die ganz unabhängig sein und sich daher zu diesem Tribut nicht verstehen wollten, sei weiter hinab nach den Alpen gezogen. Wachter nimmt die Alemannen für die Gallier im Zehentlande und leitet ihren Namen vom gallischen Elmyr ab, was Fremdling bedeutet. Aber Heinrich Luden bemerkt, dass nicht die Bewohner, die im Zehentland sasssen, sondern die Eroberer desselben den Namen Alemannen hatten und dass man diese nur für Deutsche und ihren Namen für einen Bundesnamen zu halten habe, wofür ihn auch die Römer nahmen. Möser und Pfister erkennen in den Alemannen die Halmanen oder Heldenmänner und identificiren sie mit den kühnen germanischen Krieger. August Pauly giebt hingegen die natürlichste, mit den Nachrichten der Alten verein-

barste Erklärung, wenn er sagt: „Von den suevischen Stämmen, die sich vor den römischen Waffen ins innere östliche Deutschland und über die böhmischen Wälder zurückgezogen hatten, ging mit Anfang des 3. Jahrh. eine Verbindung aus, welche die Völker von der Donau bis zum Main umfasste und den Zweck hatte, die römischen und gallischen Eindringlinge für immer vom deutschen Boden zu vertreiben. Der grosse Plan, der alle Kräfte des Bundes in Anspruch nahm, nöthigte zum Abgehen von der alten Sitte, wonach jeder Gau jedes Jahr nur 1000 Krieger ins Feld schickte, indess die übrigen zu Hause blieben, bis die Reihe sie traf. So kamen jetzt alle M a n n e n in einen fortwährenden Dienst und das ganze Volk verwandelte sich in ein Kriegervolk. Wie an der südlichen Mark der Sueven nur ihre Markmannen dem Feinde im Gesicht gestanden hatten und darüber der Volksname in den Hintergrund trat, so dass die Römer nur von den Markmannen sprechen, mit welchen sie es zu thun hatten: so war es sehr natürlich, dass der Bund aller Wehrmannen zunächst der suevischen, dann auch anderer Völkerschaften (z. B. der Hormunduren), welcher die einfachste Bezeichnung „A l l e M a n n e n“ sich selbst gegeben haben wird, auch von den Römern mit diesem Namen genannt ward. Das Hauptvolk selbst, im Innern, das seinen südlich und westlich vordringenden Wehrmannen nachrückte, hiess fortwährend S u e v e n (Schwaben). Später, als sich am Main einige nichtschwäbische Stämme, wie es scheint, vom Bunde getrennt und mit den Franken vereint hatten, und als die Alemannen alles Land bis an die Alpen und Vogesen den Römern abgenommen, dagegen im Norden und Osten andere deutsche Stämme sich festgesetzt hatten, blieb der Name A l l e m a n n e n zunächst denjenigen Sueven, die westlich vom Schwarzwald sassen, breitete sich aber im Sprachgebrauch der Ausländer auch über die östlichen und noch weiter aus, bis im Mittelalter der alte eigentliche Volksname theilweis wieder in seine Rechte trat.“ Die Namen: Alemannen und Sueven (Schwaben) können nur für verschiedene Bezeichnungen eines und desselben Volks gelten, und eine scharfe Dialektgrenze scheidet, wie Pauly richtig bemerkt, noch heute nördlich das fränkische und westlich das bairische Volk von dem suevischen, im jetzigen Schwaben, in der Schweiz und im Elsass wohnenden Gesamtvolke, wenn auch in demselben sehr verschiedene Unterarten bemerklich sind. Geschichtlich ist anführenswerth, dass die Alemannen im Jahre 234 das den Namen Zehentland führende römische Deutschland überschwemmten und dass es erst drei Jahre später dem Kaiser Maximin nach der bedeutendsten Anstrengung gelang, die Eindringenden wieder über die Grenze zu treiben. Zur Zeit Valerians brachen sie aufs Neue über die Grenze und behaupteten sich an mehreren Stellen, obgleich der Feldherr Postumus nicht unglücklich gegen sie foht und in einer Zeit von sieben Jahren eine Menge Castelle im Zehentlande anlegte. Vor Ankunft des Kaisers Gallienus ward das gallische Gebiet ganz ungescheut von den Alemannen durchzogen, doch brachte sie Gallienus auf einige Zeit wieder zur Ruhe. Im J. 270 brach ein grosser Heerzug der Alemannen über die Alpen nach Italien auf, ward jedoch durch Aurelian zurückgeschlagen. Um das J. 275 streiften sie abermals über den Rhein, worauf Kaiser Probus sie über die Alp und den Neckar zurückdrängte und von Neuem die Grenzplätze von der Donau bis zum Rheine befestigte. Doch kaum hatte dieser Kaiser die Augen geschlossen, als seine sämtlichen Bollwerke fielen und alles Land diesselt des Rheins und westlich von der Iller in den bleibenden Besitz der Alemannen kam. Von hier aus wiederholten sie nun ohne Aufhören die Einfälle nach Gallien, wurden aber mehrmals dafür gezüchtigt (z. B. bei Langres, Vindonissa und am Bodensee, wo sie blutige Niederlagen erlitten), am stärksten aber durch Kaiser Julian, der im J. 357 bei Strassburg die von sieben Herzögen befehligte Alemannenmacht total aufs Haupt schlug, den Herzog Chnodomar zum Gefangenen bekam und das Land bis zur östlichen Grenze siegreich durchzog. Ihre wiederholten Einfälle in Gallien, die unter Valentinian geschahen, mussten sie um 368 mit einer Niederlage bei Chalons an der Marne und bei Solicinum am Schwarzwalde büssen. Trotz dieser und andern Schlapfen führten die Alemannen in der Folge ihre grosse Unternehmung aus, sich südlich und westlich vom Rhein Wohnsitze zu erkämpfen, und wir sehen sie nach der Mitte des 5. Jahrh. im Besitze nicht nur des nachmaligen Schwabens, sondern auch der heutigen deutschen Schweiz und des Elsasses. Die Alemannen hatten ihre erblichen Herzöge, die an der Spitze einzelner, von einander unabhängiger Gaue standen und nur im Kriege einem gemeinsamen Anführer gehorchten. Beim Kriege mit Kaiser Julian erwähnt der Geschichtschreiber Ammianus Marcellinus mehrerer solcher Herzöge; ein Fürst Macrian z. B. sass im Nassauischen, Suomar und Hortar zwischen Main und Neckar; Vadomar gebot im Breisgau, Vestralpus auf der westlichen Alp, Urius und Ursicinus ebenfalls im innern heutigen Schwaben. Von einzelnen Stämmen der Alemannen nennt man die kampflustigen Lentienser im heutigen Linzgau, nörd-

lich vom Bodensee, die Cenni und die Bucinobantes, nördlich vom Main, die aber mehr den Katten als den Sueven verwandt gewesen sein mögen. Den Römern waren die Alemannen das gefürchtetste Volk, nicht nur weil es so kriegerisch war und die trefflichste Reiterei besass, sondern namentlich weil es ihnen nie möglich ward, die Kraft dieses Volks zu brechen, da es trotz aller Verluste, die ihnen die Römer zufügten, immer wieder mit ganzen Kräften dastand. Die Alemannen, roh wie sie waren, hielten sich von aller städtischen Gesittung fern und verdrängten, wo sie eroberten, alle von den Römern eingeführte Cultur, wobei zugleich die Denkmäler römischer Grösse von ihrer Wuth nicht verschont blieben. Noch in spätern Jahrhunderten kehrte der alemannische Stamm viel von seiner alten Rauheit heraus, war aber stets dabei das treueste und biederste Volk. Zum Christenthume bequemen sie sich nur sehr langsam, und lange waren ihre Sitten so bäurisch und ihre Mundart so ungeschlachtet als ihre Städte dörflich waren.

Alemanno, **Zuan** (Juan), auch Gian Tedesco, Giovanni d'Alemagna und Johannes Alemanus geschrieben, war ein deutscher Maler, der um die Mitte des 15. Jahrhunderts blühte, aber nur in Italien arbeitend vorkommt. Man wüsste von der Existenz dieses Künstlers nichts, wenn nicht sein Name auf Kirchenbildern in Venedig gefunden würde, wo er den Unterschriften zufolge gemeinsam mit Antonio da Murano gearbeitet hat. In St. Pantaleone trägt eine Muttergottes (auf Goldgrund) die Worte: *Zuan e Antonio da Muran pense 1444*. Er zeichnete auch *Joannes de Alemagna*, und auf einem Bilde in Padua kommt er neben Antonius de Muran als „Zohan Alemanus“ vor. Er wird nur bis 1447 auf Arbeiten gefunden. Die Gemäldesammlung des königl. Museum in Berlin führt von ihm und Antonio Vivarini gemeinschaftlich gearbeitete Werke auf. Es sind fünf Temperagemälde auf Holz. Bekanntlich ist Antonio Vivarini der eigentliche Name des sich sonst nach seinem Geburtsort, der Insel Murano, nennenden venetianischen Meisters. Diese Bilder, sämmtlich auf Goldgrund, sind nach Dr. Waagen um 1440 gemalt und stellen nur Heiligenfiguren dar.

Alemona, oder Allmona, hieß eine Göttin bei den Römern, welcher man die Ernährung des Embryo, der noch ungeborenen Leibesfrucht, zuschrieb.

Alençon, Graf Peter von, Sohn des heil. Ludwig († 1283). Sein Porträt existirt in einem Pastellgemälde der Sammlung des Hrn. v. Galgnières. Gestochen findet man dasselbe in Montfaucons, *Monumens de la Monarchie française*, tom. II. pl. 27, und bei Agincourt auf Taf. 164 (unter Nr. 25) der Malereien.

Alençon, Philipp d', entsprossen aus dem königl. Hause Frankreich, war der Enkel Karls, Grafen von Valois und Alençon, des Bruders von Philipp dem Schönen, ward Bischof von Bauvais, später Erzbischof von Rouen und endlich Cardinal und Bischof von Ostia. Er starb zu Rom 1493 und ruht in der Kirche Sta. Maria in Trastevere, wo ihm in der Nähe der Sakristei ein Mausoleum errichtet ward. Das Basrelief, womit es geschmückt ist, stellt die heil. Jungfrau dar, wie sie inmitten der Apostel und deren Schüler den Geist aufgibt. Auf dem Sarkophage sieht man den Cardinal in ganzer Figur liegend. Darüber ist ein Oelbild auf Leinwand, mit der Kreuzigung des Apostels St. Philipp, des Patrons dieses Cardinals, wo man unten zur Linken das Bildniß des Philipp d'Alençon mit beigeschriebenem Namen sieht. Inmitten der Krönung des Mausoleums, welche mit auf die Tugenden des Cardinals bezüglichen Statuen geschmückt ist, befindet sich ein Basrelief in Marmor, welches Marien vorstellt, wie sie gen Himmel fahrend die Huldigungen der Sterblichen empfängt. Dabei ist der Schild mit dem Wappen Frankreichs merkwürdig, weil er mit Lilien besät und deren Zahl noch nicht auf nur drei festgestellt ist. Der Künstler, welcher die drei Künste handhabte, scheint der Bildhauer Paolo Romano gewesen zu sein, derselbe, der die Rellerfigur des Roberto Malatesta ausführte. Sein Name, Magister Paulus, findet sich eingeschrieben auf dem Mausoleum des Cardinals Stefaneschi, das dem Alençonschen benachbart ist; vielleicht hat er auch nur seinen Schüler Giovanni Christophoro bei der Ausführung angeleitet, der nach Vasari nämlich in der Kirche Sta. Maria in Trastevere gearbeitet hat. Das Monument ward zuerst von Agincourt edirt, der es in seiner *Histoire de l'Art* auf Taf. 39 der Sculpturen zur Ansicht bringt.

Aleotti d'Argenta, Giov. Batt., ist der Baumeister des Teatro Farnese in der Academia delle belle arti zu Parma. Das farnesische Theater, eröffnet 1618 unter dem Fürsten Ranuccio I. aus dem Hause Farnese, wird in akustischer Hinsicht ein vortrefflicher Bau genannt. Aleotti's Vaterstadt war Ferrara; er starb 1630.

Aleppo, Stadt in Syrien. In der Nähe die Kirche des bekannten Säulenheiligen Simon Stylites, wahrscheinlich aus dem 6. Jahrhundert. Den Kern des Gebäudes bildet ein mittlerer Raum, den eine achteckige Pfeilerstellung, mit Säulchen zwischen den Pfeilern, einfasst. Der umgebende Raum dehnt sich nach den vier Himmelsgegenden in der Gestalt eines Andreaskreuzes aus.

Ales, lateinischer Beiname mehrerer geflügelt gedachter und dargestellter Gottheiten, z. B. des Merkur und des Amor. Jener heisst bei Ovid ein *deus ales*, dieser ein *puer ales*.

Alesio, Matteo Perez de, aus einer spanischen Familie stammend, ward um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Rom geboren und machte seine Studien unter dem grossen Buonarroti. Für den Palast des Grossmeisters der Malteser schuf er mehrere Gemälde, die sich sämmtlich auf die Belagerung Malta's und die Anstürme der Türken beziehen. Nachdem Alesio seine Aufgaben zu Malta vollendet hatte, ging er nach Spanien und wählte zunächst Sevilla für seine weitere Kunstthätigkeit. Hier malte er 1565 einen riesenhaften, 30 Fuss hohen Christophorus *al fresco* für die weltberühmte Kathedrale, und lieferte für den Hauptaltar der St. Jagokirche den Schutzpatron Spaniens, der die Mauren zu Boden wirft. Für das St. Augustinkloster zu Lima schuf er, wie die Sage geht, jenes grossartige Bild, das den Herrn auf Wolken zeigt, wie er die Sonne in seiner Hand hält, die mehrere ihn umringende Kirchenväter bestrahlt. Er scheint wieder nach Italien gewandert zu sein. In Rom wird ihm ein für die Gesellschaft des Kirchenbanners *al fresco* gemalter Prophet zugeschrieben, der ein solch lebendiges Gebild sein soll, dass Baglione es durch den Ausspruch charakterisirt: der Prophet scheine wie aus der Mauer zu springen. In künstlerischem Selbstbewusstsein malte Alesio jenen Fall der empörten Engel gerade gegenüber dem jüngsten Gericht Michelagnolo's, welcher letztere sich mit der kolossalen Idee des Engelfalls zwar im Kopfe herumtrug, aber bei aller sonstigen Energie seines Pinsels nie und nimmer in Angriff nahm. Die Sage lässt unsern Alesio zuletzt nach Indien schiffen und grosse Schätze ansammeln, deren er aber wieder verlustig gegangen und worauf er in tiefster Armuth gestorben sei. Andere lassen ihn 1600(?) zu Rom sterben. Die Notizen über diesen Künstlergenius klingen meist sehr verwirrt und wunderlich; so heisst es auch, er sei Barfüsser-Eremit zu Palermo gewesen; wie aber das Eremitenthum mit den Wanderschaften Alesio's harmonire, wird nicht gesagt. Derselbe Künstler wird varilrend genug Alessio und Aleslo, da Lecce und Leccio geschrieben.

Alessandria, Stadt und Festung in Sardinien, an den Flüssen Bormida und Tanaro zwischen Turin und Genua liegend und jetzt 36,000 Bewohner zählend, zeichnet sich durch breite Strassen, durch einige schöne Paläste (die vom Grafen Benedetto Alfiere und von Caselli entworfen wurden) und durch die grossartigen Festungswerke aus. Die Stadt ward 1168 nach der Eroberung Mallands durch Barbarossa von vertriebenen Milanesen zuerst aus Lehm und Stroh gebaut, daher sie auch den Namen *Alessandria della Paglia* führte. Alessandria ward sie nach Papst Alexander III., dem Gegner des Kaisers, genannt. Bemerkenswerth sind die Kirchen S. Alessandro und S. Lorenzo, ferner das Theater, der Palazzo pubblico und der Palast des Grafen Guillino, sowie der 1768 zu des Königs Victor Amadeus Ehren errichtete Triumphbogen im Corso. Nahe auf dem Wege nach Novi befindet sich die Abtei del Bosco, welche gute Malereien und eine dem Michelangelo zugeschriebene Sculptur besitzt.

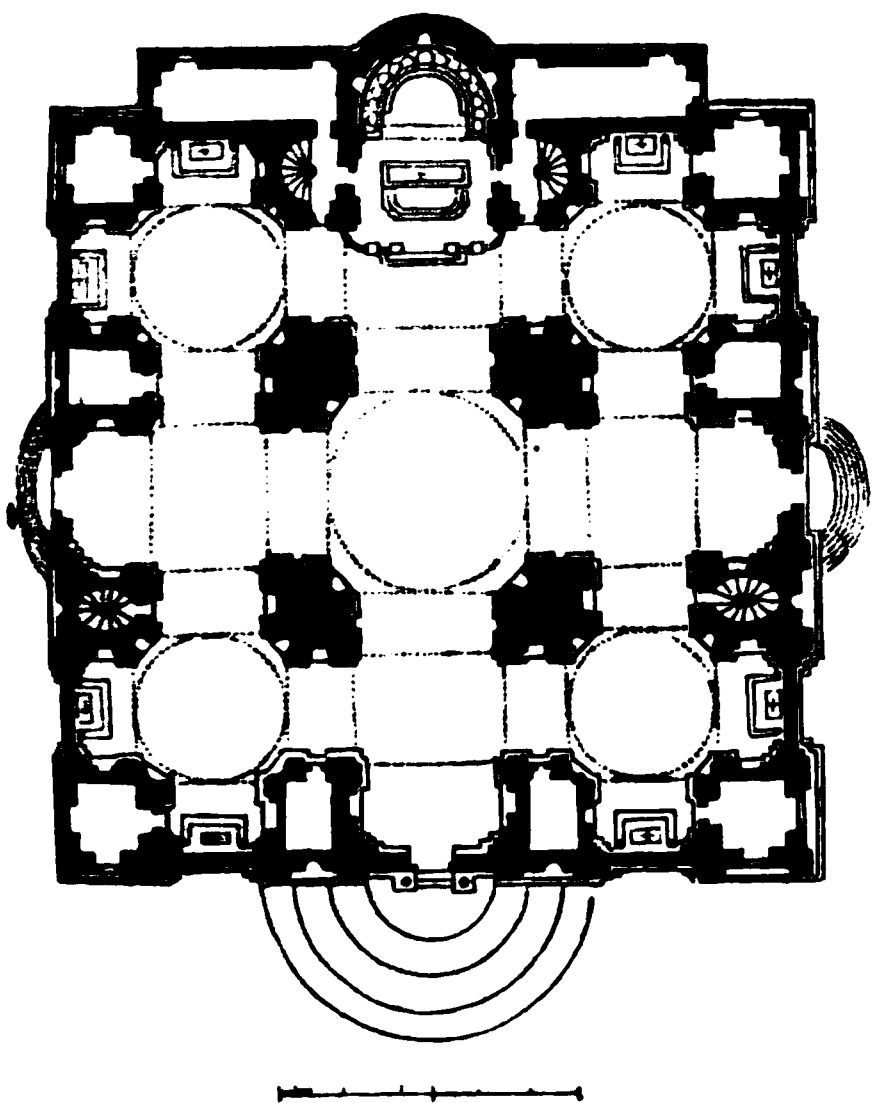
Alessandrino, dessen eigentlicher und voller Name „Alessandro Magnasco“ lautet, war aus Genua gebürtig und blühte beim Beginne des 18. Jahrhunderts. Er war ausgezeichnet im Figurenmalen, so dass sich der berühmte Angiolmaria Crivelli seiner Hülfe in dieser Hinsicht bediente. Die Dresdner Gallerie besitzt zwei Stücke Crivelli's mit Figuren von Alessandrino; auch hat diese Gallerie zwei selbstständige Stücke von Letzterm, die seine Vorliebe für Figuren auf das Glänzendste darthun. Das eine stellt Nonnen im Chore vor; die Priorin sitzt vor dem Hochaltar und betet aus einem Buche; vor ihr, links und rechts, Nonnen in verschiedenen Stellungen des Gebets. Es sind ganze Figuren im Kleinen; das Bild, *in tela* gemalt, misst 3 F. 2 Z. Höhe und 2 F. 7 Z. Breite. Das zweite von gleicher Grösse zeigt das Refectorium eines Kapuzinerklosters; die Mönche sitzen an einem grossen Tische und speisen. Nach Lanzi war Alessandrino (auch Lisandrino geschrieben) des Milanesen Abbiati Schüler und trug den entschlossenen, mit wenig Zügen treffenden Pinselwurf des Meisters in Rüstgemälden auf seine augenblicklichen Einfälle, Schauspiele und Volkshandlungen über, „worin er gleichsam der C e r q u o z z i dieser Schule ist.“ Seine Figürchen sind nicht viel über eine Spanne hoch, und wäre er ein Deutscher gewesen, so hätten ihn die Märchen von Wichtelmännern und die Zwergsagen begeistern müssen. Seine Darstellungen sind heilige Festaufzüge, Mädchen- und Knabenschulen, Mönchskapitel, militärische Exercitien, Handwerkerstätten und Synagogen, welche letztern er sehr gern und sehr witzig behandelte. Viele seiner krausen Einfälle sieht man in Mailand; auch der Pittipalast in Florenz, wo Alessandrino einige Jahre beim Grossherzog Gio. Gastone verweilte, besitzt dergleichen. Unser Genueser vertauschte gern seine Vaterstadt, denn er war auswärts beliebter als daheim. Seine Arbeitsmanier war ein Hinwerfen, und obschon dies mit sicherem Sinn und hinlänglicher Zeich-

nung verbunden war, gefiel es doch in Genua nicht, weil es von der Vollendung und Vereinerung der Tinten fern lag, welche die Meister dort liebten. Alessandrino arbeitete hauptsächlich zu Mailand, wo er ausser zu Crivellone's Thier- und Baustücken auch zu Clemente Spera's Trümmern und Carlo Tavella's Landschaften die hübschen kleinen Figuren besorgte. Es ist nicht zu viel, Alessandrino wegen seiner kleinen Bilder im niederländischen Geschmack, wegen seiner Bambocciaden und Darstellungen aus dem Volksleben, dergleichen er für manche Gallerie malte, einen „Meister in der untergeordneten Malerei“ zu nennen. Lisandrino, der beinahe neunzigjährig 1747 starb, hielt übrigens eine Schule zu Mailand, aus der ein wundersam schmeidiger Geist, der Venetianer Bastiano Ricci, hervorging.

Alessandro, **Andrea**, ein brescianischer Bildhauer, ist durch die ausgezeichnete Arbeit seines grossen Osterleuchters berühmt, der zu Venedig in Santa Maria della Salute steht. Graf Leopold Cicognara hat dieses Werk abbildlich in seiner *Storia della scultura* gegeben.

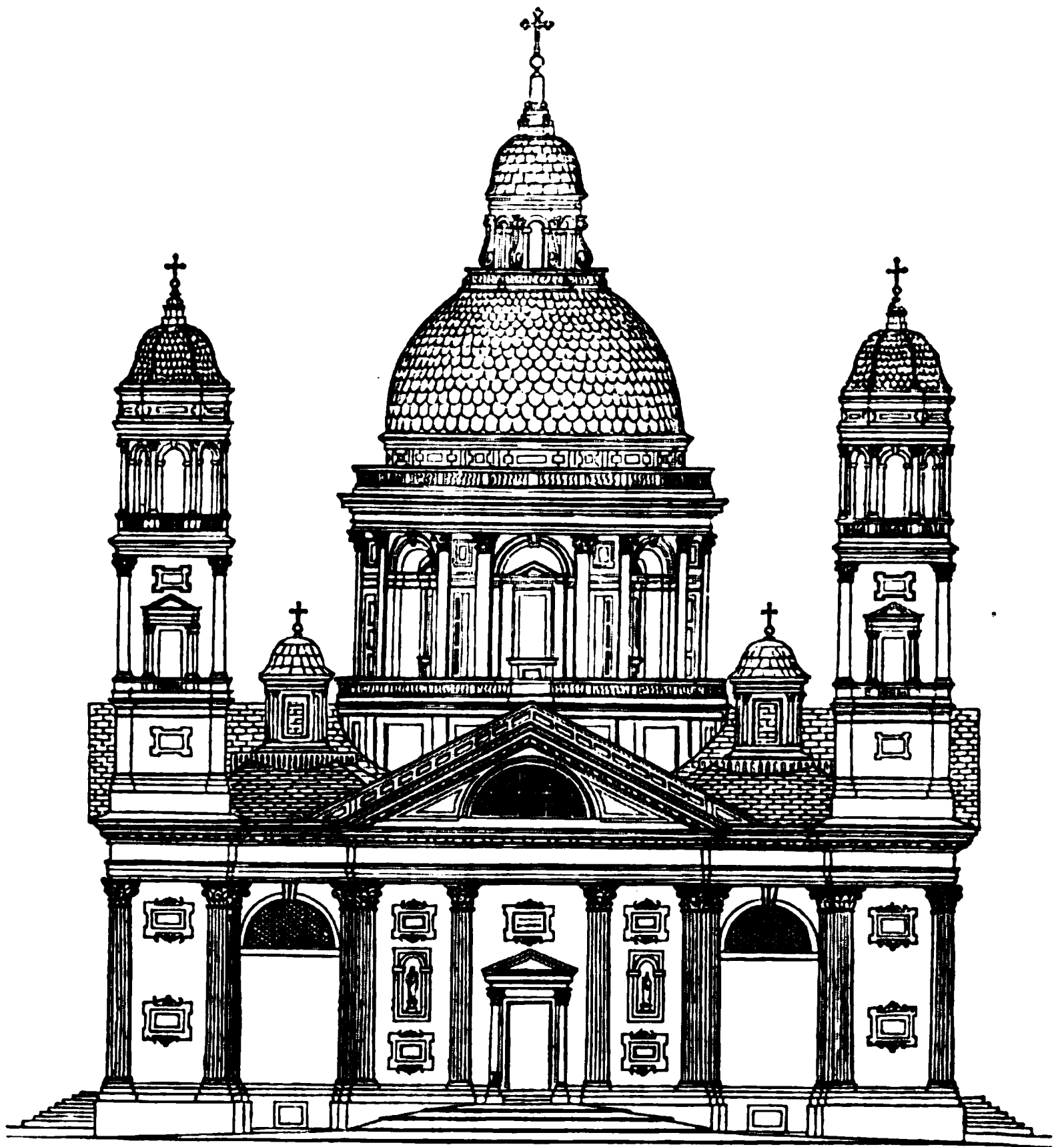
Alessi, **Galeazzo**, 1500 zu Perugia geboren und darum auch Perugino geheissen, bildete sich unter Bitti Caporali in der architectonischen Zeichnung, und schon sein Lehrmeister (dessen Name zwar nicht durch Bauten, wohl aber durch die Vitruv-übersetzung in Italien fortdauert) übertrug ihm die Leitung von Bauwerken, da dieser Meister bald fühlte, dass ihn sein Schüler mehr als einmal ersetze. Alessi ging dann nach Rom und vollendete seine Bildung als Architect unter Buonarroti. Alessi erwarb sich einen kunstgeschichtlichen Namen, indem er die früheren Bauarten, die byzantinischen, lombardischen und gothischen Style in Italien vorzüglich mit ausser Cours brachte. Eine Menge Denkmäler seines Ruhms hat er in Palästen und Villen zu Genua und Assisi, namentlich in ersterer Stadt hinterlassen, wo ihn das ausserordentlich schwierige Terrain für seine Bauten alle Genialität aufzubieten gebot, er aber auch hohe Gelegenheit hatte, sich jederzeit neu und original zu zeigen. Ein eigenthümliches architectonisches Gepräge drückte er den genuesischen Palästen durch seine grossartigen Hof- und Treppenanlagen auf, worin er sich auf einen seltenen pittoresken Effect verstand. Seine Grossbauten zeigen eine imponirende Kraft und Fülle, doch stand seine äusserst fruchtbare Phantasie stets unter dem Einflusse einer künstlerischen Vernunft, welche letztere sonst nicht eben seinen Zeit- und Kunstgenossen zu eigen war. Man kann ihn als Baumeister einen Buonarroti für Genua, und zwar einen gemässigten in bester Bedeutung nennen. Sein berühmtestes Bauwerk in Genua, das die Bewunderung aller Folgezeiten gewesen, ist jene herrliche Mariä-Himmelfahrtskirche, die, auf dem carignanischen Hügel erbaut, den Namen Santa Maria da Carignano empfing. Zwar gehört diese Kirche nicht zu den grössten, weder unter

den ältern noch neuern, aber sie ist eins der vollständigsten und vollendetsten Baudenkmäler, die es giebt, und von der vollkommensten Einheit in allen ihren Verhältnissen. Ihr Grundriss bildet ein regelmässiges Viereck von 150 Fuss, abgerechnet den kleinen Ansatz von ungefähr 20 Fuss für den Chor, wo sich der Altar befindet. Den Mittelpunkt dieses Quadrats nimmt eine Kuppel von 40 F. im Durchmesser ein, welche auf vier ganz massiven Pfeilern ruht, in denen der Baumeister weder Vertiefungen noch Treppen anbrachte, um ihnen ihre ganze Solidität zu lassen. Drei Schiffe theilen das Innere der Kirche und bilden hier ein griechisches Kreuz, d. h. mit vier gleichen Armen. Es ist im Kleinen der Plan der St. Peterskirche nach der buonarrotischen Gestaltung. Das Aeussere der Kuppel besteht aus dem Thurm des Doms, dessen Construction und Anordnung hinwieder abwechselnd in Bogen und massivem Mauerwerk, geziert mit korinthisch. Pilastern, besteht, und aus dem Dome, dessen



Carve eine länglich runde Kugel bildet, die mit einer Laterne gekrönt, deren oberste Bedeckung halbkugelförmig ist. Diese Kuppel, deren Höhe 180 Fuss beträgt, bildet

eine Masse, die in vollkommener Harmonie mit dem Portale steht. Letzteres ist mit einer einzigen Reihe korinthischer Pilaster geschmückt, die sehr verständig vertheilt sind. Die vier in der Mitte, wo der Eingang ist, tragen einen Giebel. Die beiden Seitenmassen finden sich der Composition der beiden Glockenthürme untergeordnet, welche zu beiden Seiten der Kuppel emporsteigen und dem Ganzen einen reichen und mannigfaltigen Anblick verleihen. — Alessi documentirte übrigens auf sein Talent durch die Wiederherstellung und Verschönerung der Genueser Metropolitankirche, die bekanntlich zu den schönsten in ganz Italien zählt. Nach seinen Entwürfen wurden der Chor, der Halbzirkel und die Kuppel dieser Basilica wieder aufgeführt. Den Hafen von Genua schmückte er mit grossartigen Säulenlauben von dorischer Ordnung, und mit einem durch Säulen in Bossage gezierten Eingang, indem zugleich diese Constructionen so einzurichten verstand, dass sie so gut zur Verschönerung wie zur Vertheidigung des Hafens dienten. Er verlängerte den Molo mehr denn 600 Schritte weit ins Meer, mittels eines Hafendamms von aufeinander geworfenen Steinen, die dem Molo zum Fundament dienen; eine so kostspielige Arbeit, dass, hätte man dem Molo noch grössere Ausdehnung geben wollen, jede Palme Arbeit 1000 Thaler gekommen wäre. Als einfache und grossartige Constructionsmasse war das Thor des alten Molo gerühmt, als Werk der Fortification und Architectur zugleich, was mit den schönsten Schöpfungen San Michell's wetteifert. Alessi verewigte sich ausserdem durch die Anlage der prächtigen *strada nuova*, wo besonders der Pal



Grimaldi hervorragt, von aussen merkwürdig durch den Charakter von Grösse und Einfachheit, wie sonst nur vornehmlich die römischen Paläste aufzeigen. Auch d

kleine Palast Brignola, die Paläste Carega, Lescari und Gulstiniani sind hervorhebendwerth, vor allen aber der Palast Sauli in der *strada di porta romana*, unstreitig der prachtvollste nicht nur in Genua, sondern in ganz Italien. Hier vereinte Alessi Alles, was ein vollkommenes Ganze zu bilden vermag: glückliche Plananlage, schönes Verhältniss in den Aufrissen, guten Geschmack in den Verzierungen, herrliche Auswahl und den Reichthum der Materialien, gute und treffliche Ausführung. Alle Säulen dieses Palastes sind von Marmor und aus einem einzigen Stück. Er hat zwei **Façaden**, nach der Strasse wie nach dem Garten zu. Das Innere des Hofes ist mit zwei **Etagen Säulenlauben** oder **Gallerien** von Marmorsäulen umgeben. Nichts ist edler und nichts könnte einen theatralischen Anblick gewähren als dieser Hof (s. Abbild. auf voriger Seite). Berühmt ist auch Alessi's Loge der Bankiers, die von den Genuesern *un bel azzardo* genannt wird. In der kühnen Construction des Daches bewies er die **grosse Kunst**, Grosses mit der grössten Sparsamkeit der Mittel auszuführen. Um seiner Vaterstadt Perugia ein Document seiner Kunst zu hinterlassen, schuf er für den **Herzog della Corgna** am trasimenischen See einen der grössten Paläste, die man kennt, und der ein Königsbau heissen könnte. Er starb am letzten December 1572 zu Perugia, und ruht in der Kirche di San Florenzo.

Aleuas, mit dem Beinamen Pyrrhos (der Rothkopf) war der Stammvater des Iarissäischen Herrscherhauses in Thessalien, und stammte von Thessalus, dem Sohne des Herkules. Pindar führt diesen Aleuas, dessen Nachfolger die Aleuaden hiessen, zu **Anfange der 10. pythischen Hymne** auf.

Aleuas, ein altgriechischer Erzgiesser, der nach Plinius' Zeugniß Philosophen abbildete.

Aleus (gr. M.) hiess ein König von Tegea, dessen Gemahlin Neära war, mit welcher er den Kepheus und Lykurgus, aber auch jene Auge zeugte, die Herkules schwängerte und welche ihr Kind im Pallastempel aussetzte, worauf die Göttin ob dieses Frevels eine Theuerung über das Land schickte. Um die Göttin zu versöhnen, baute Aleus ihr ein Heiligthum zu Tegea und in der nach ihm benannten Stadt Alea, woher auch Minerva den Beinamen Alea hat.

Alexander von Athen. — Von diesem altgriechischen Maler sind noch Zeichnungen (retouchirte?) auf Marmor übrig, die man zu Pompeji entdeckt hat. Es sind von ihm fünf junge Mädchen dargestellt, die zusammen spielen und sprechen. Der Name des Malers ist beigeschrieben, sowie auch die Namen der Mädchen: Latona, Niobe, Hileaira, Aglaja und Phöbe. Der Ausdruck soll ausgezeichnet, die Darstellung höchst lebendig sein. Man bewahrt das Werk in der Gallerie antiker Malereien in den *Studi Publici* zu Neapel auf.

Alexander, dem heiligen Bischof von Comana, wird das Köhlerzeichen attribuiert, weil er das Köhlerhandwerk aus Demuth trieb. Er ward unter dem Kaiser Decius (249 oder 250) verbrannt.

Alexander und Giulio. — Diese stets zusammen genannten Künstler studirten in Rom unter Raphael und Johann von Udine, gingen auf Karls V. Antrieb nach Spanien und schmückten die Alhambra mit Malereien. Uebrigens malten sie den berühmten Palast des kaiserlichen Secretärs Cobas und das Hospiz von S. Jago zu Ubeda aus. Im Alhambalast zu Madrid und auf dem Schlosse der Stadt Alba de Tormes sind die Mauerbilder ebenfalls ihre Arbeit, und man schreibt ihnen auch die gepriesenen Malereien der Aquäducte von Merida zu. Ihr Tod wird um 1530 gesetzt.

Alexander der Grosse. — Er war der Sohn des macedonischen Königs Philipp und der Olympia, einer Tochter des Neoptolemus von Epirus, und ward zu Pella 356 vor Chr. geboren. Der Knabe gab die glücklichsten Anzeichen von der künftigen Grösse des Mannes. Er freute sich wenig über das Siegerglück seines Vaters und brach in die Worte aus: Vater, was wirst du mir übrig lassen! Alexanders erste Erzieher waren Leonidas und Lysimachus, die höhere Erziehung aber empfing er von Aristoteles, welcher Philosoph ihm bald zum Lehrmeister gegeben wurde. Durch diesen ward er, entfernt vom Hofe, in Allem unterrichtet, was der Nachfolger eines berühmten Königs aus dem Bereiche der menschlichen Kenntnisse zu wissen bedurfte. Ausserst anregend für den Knaben wurde die Lesung der homerischen Iliade, die Aristoteles mit ihm vornahm, bei welcher Gelegenheit der Philosoph zugleich die erste Textrevision vom Homer veranstaltete. Ohne Hang zu sinnlichen Genüssen zu zeigen, liess sich der junge Alexander nur von der einen, aber gewaltigen Leidenschaft beherrschen, als ein zweiter Achill einst die Welt mit dem Glanze seiner Thaten zu erfüllen. Alexander stand in seinem 16. Jahre, als Philipp gegen Byzanz auszog und ihn interimistisch die Herrschaft übergab. Die erste Heldenprobe legte Alexander in der Schlacht bei Chäronea (338 vor Chr.) ab, wo Er es war, der den Sieg entschied, indem er zuerst die Reihen der Feinde durchbrach und die heilige Schar der Thebaner

warf. Philipp hörte es gern, wenn die Macedonier seinen hochstrebenden Sohn ihren König, ihn — den Vater aber — nur ihren Feldherrn nannten. „Mein Sohn (sagte, ihn umarmend, Philipp nach jenem Siege), such' dir ein anderes Reich, denn das, was ich dir hinterlassen kann, ist viel zu klein für dich!“ Indess trat in der letzten Lebenszeit Philipps ein sehr feindseliges Verhältniss zwischen Vater und Sohn ein, welches sich davon herleitete, dass Philipp die Olympia verstiess. Alexander nahm natürlich seine Mutter in Schutz, musste aber bald, um dem Zorne des Vaters zu entgehen, nach Epirus fliehn. Doch Philipp bereute in Kurzem sein Benehmen gegen den Sohn, und rief diesen unter der Form eines Verzeihungsactes zurück. Hierauf begleitete Alexander seinen Vater auf dem Zuge gegen die Triballer und rettete ihm bei einem Kampfe das Leben. Als Philipp, von ganz Griechenland zum Oberfeldherrn gewählt, die Rüstungen zum Krieg gegen Persien machte, ereilte ihn, 336 vor Chr., der unfreiwillige Tod. Das Gerücht schrieb Alexandern an Philipps Ermordung einen Antheil zu, indess wohl mit dem grössten Unrecht, denn derselbe Sohn, der seinem Vater vorher im Kampfe mit den Triballern das Leben gerettet, liess jetzt den Pausanias und dessen Verschworne aufsuchen und sie streng nach der Grösse ihres Verbrechens bestrafen. Nicht unangefochten von mehreren Parteien nahm Alexander, kaum zwanzig Jahre alt, Besitz vom Throne, ging in den Peloponnes und liess sich in der allgemeinen Versammlung der Hellenen den Oberbefehl für den persischen Krieg ertheilen. Aber eine Menge Gefahren waren erst zu beseitigen, ehe der Plan dieses Unternehmens zu verwirklichen stand. Er zog gegen die Illyrier und Triballer, die sich wieder erhoben, erzwang den Durchzug durch Thrazien und focht überall mit entschiedenem Siegerglück. Als auf ein Gerücht hin, das ihn todt sagte, die Thebaner aufstanden und die Athener auf den Anreiz von des Redners Demosthenes wiederholten Philippiken gleiche Sache mit jenen zu machen drohten, brach Alexander eiligst auf, um diesen Bund zu verhindern, rückte vor Theben, eroberte und zerstörte es von Grund aus. Sechstausend Thebaner liess er niederhauen und dreissigtausend zu Sklaven machen. Nur die Kadmea (die Burg von Theben) und das Haus, das die Nachkommen Pindars bewohnten, waren auf ausdrücklichen Befehl Alexanders von der Rache verschont geblieben; jene, um einen festen Punkt für die macedonische Besatzung zu behalten; dieses aber, um den Manen des grossen Dichters einen Ehrenzoll darzubringen. Das Gericht, das Alexander über Theben gehalten, musste ganz Griechenland in Schrecken versetzen. Daher beeilten sich die Athener, die sich mit Theben hatten verbünden wollen, durch demüthige Erklärungen Verzeihung von dem furchtbar Strafenden zu erlangen, welche ihnen auch grossmüthig gewährt ward, nur mit der kleinen Bedingung, dass sie den Redner Charidemios, der die flammendsten Worte gegen Alexander geschleudert, des Landes verweisen sollten. In der Zuversicht, den Griechen ein Exempel statuirt zu haben, wonach ihnen nie mehr mit ihm anzubinden gelüsten würde, zog Alexander jetzt ruhig nach Macedonien heim, betrieb aber nun um so eifriger die Rüstungen zum Zug gegen den Orient, welche 334 mit Frühlingsanfang beendigt waren. Er dürstete nach Asiens Besitz, und als wär' er dessen gewiss, verschenkte er sein macedonisches Eigenthum an seine Freunde. Nachdem er fast Alles vertheilt, frug ihn Perdikkas: „Aber was bleibt dir, o König?“ Da antwortete er stolz: „Die Hoffnung!“ Er ernannte den Antipater zum Statthalter von Macedonien und liess ihm ein Heer von 12,000 Mann Fussvolk und 1500 Reitern zur Deckung des Reichs zurück. Das Landheer Alexanders aber, das er für die asiatische Expedition bestimmte, bestand mit den Hellenen die nur zögernd und unvollständig ihre Bundescontingente gestellt hatten, aus etwa 30,000 Mann Fussvolk und 5000 Reitern. Der Zug ging an den Küsten Thraziens hin und gelangte nach zwanzig Tagen nach Sestos an den Hellespont, wo die macedonische Flotte, aus 170 Dreirudern und einer Anzahl Lastschiffe bestehend, zum Ueberfahren bereit lag. Indess der grössere Heertheil bei Abydos landete und bei Arispe das Lager aufschlug, steuerte Alexander den Ruinen Iliions zu, um seiner stets durch die homerischen Gesänge genährten Begeisterung für die ilischen Helden Genüge zu thun und hier auf altem, heiligem Heroenboden seine poetische Andacht zu verrichten. Sobald er von da beim Heere eingetroffen, begann das Aufbrechen gegen den Feind und als er dem Granikus sich näherte, vernahm er schon die erwünschte Nachricht, dass mehrere persische Satrapen ihn jenseit des Flusses mit 20,000 Reitern und etwa eben so viel griechischen Söldnern erwarteten. Sofort führte Alexander sein Heer durch den Granikus, und errang, nachdem er den Mithridates, des Darius Eidam, mit seiner Lanze niedergestossen und sich persönlich allen Gefahren überantwortet hatte, den vollkommensten Sieg. Der Verlust an Soldaten war unbedeutend; er selbst hatte eine leichte Verwundung erhalten und war vor einem tödtlichen Streiche durch seinen Feldherrn Klitus bewahrt worden. Von den persischen Reitern blieben 100

auf dem Platze. Die vom Rhodier Memnon befehligte Söldnerschar der Perser, die, so lange mit der persischen Reitermacht gekämpft wurde, unthätig dagestanden, wurde grösstentheils niedergehauen, 2000 davon wurden gefangen und in Fesseln zu öffentlicher Strafarbeit nach Macedonien geschickt, weil sie dem gemeinsamen Beschlusse Griechenlands zuwider als Griechen gegen Griechen für die Perser gefochten hatten. Die meisten Städte Kleinasiens öffneten nun vor den Siegerschritten Alexanders die Thore; er sah es vorerst auf die griechisch-asiatischen Städte ab, indem er, um sich ganz frei bewegen zu können, sich durch Gewinnung der West- und Südküste Kleinasiens decken musste. So verkündigte er denn als Zweck seiner Heerfahrt: Befreiung von der Herrschaft der Perser und Wiederherstellung der Demokratien. Freudig begrüßten ihn daher Ephesus, Magnesia, Sardes und Tralles; Milet aber, welches in Alexander den Danaer fürchtete, obgleich er Geschenke anbot, widerstand so hartnäckig, dass es mit Sturm genommen werden musste. Uebrigens erfüllte Alexander sein Versprechen nach Redlichkeit, indem er in allen griechischen Städten Kleinasiens das Volk wieder zu seinem Selbstbeherrscher machte und ihm also die Demokratien zurückgab. Der inzwischen bei Mykale eingetroffenen persisch-phöniciſchen Flotte konnte Alexander nicht wagen, seine noch ungeübte Seemacht entgegen zu stellen; daher liess er seine Flotte ruhig vor Milet liegen und sorgte nur, dass die persische nirgendwo landen konnte, so dass diese, am Aufnehmen von Wasser und Lebensmitteln verhindert, sich nach Samos zurückziehen musste. Hierauf entschloss sich Alexander sogar, seine Flotte ganz aufzulösen. Hoffte er doch bald genug Herr vom ganzen Mittelmeere zu werden und durch Eroberung der Länder, aus welchen vornehmlich die feindliche Seemacht gebildet wurde, dieser ihre Bedeutung zu nehmen. Ausserdem war ihm auch seit dem Sieg über die Perser am Granikus nicht mehr die Flotte zur Deckung der Bewegungen seines Landheers so nöthig, als vorher. Vor Allem suchte er jetzt Karlen und dessen Hauptstadt Halikarnass zu gewinnen. Dies gelang ihm um so schneller, als Ada, die vom Thron verdrängte rechtmässige Fürstin des Landes, ihm freundlich entgegenkam, um Alinda, in welcher Burgfeste sie sich noch immer vor den persischen Uebergriffen behauptet hatte, zu übergeben und ihm zugleich die Adoption anzutragen. Alexander willfahrte mit Vergnügen der schönen Frau, eroberte Halikarnass und übergab ihr, als er ganz Karliens sich bemächtigt, die Herrschaft über dies Reich, über welches er sie mit dem Titel einer Königin setzte. Bereits war die Winterzeit da, und Alexander entliess, weil das Andringen eines Perserheeres nicht zu vermuthen stand, zu ihrer grossen Freude diejenigen Macedonier, die sich kurz vor dem Feldzuge beweiht hatten, indem er ihnen so den Winter über vergönnte, sich bei ihren Weibern in Macedonien heimlich zu thun. Ihre Heimführung übergab er dem Ptolemäus, Könus und Meleager, mit dem Befehl, im nächsten Frühjahr die Beurlaubten und Neugeworbenen nach dem Sammelplatze Gordium zu führen. Vom übrigen Heer, das sich mittlerweile durch thessalische Hellenen verstärkt hatte, sandte er den kleinern Theil unter Parmenion zur Ueberwinterung in die Ebenen von Lydien; er selbst aber marschirte von Phalys aus den durch die Meeresbrandungen zur Winterzeit sehr gefährlichen Küstengeg nach Pamphiliien, nahm Perge, Sida und Aspendos ein, erfocht sich von den wilden Bewohnern des gebirgigen Pisidiens den Durchgang nach Phrygien und rückte nach Gordium am Sangarius. Hier trafen nun auch mit dem Frühlinge des Jahres 333 verschiedene Heerestheile ein. Mit den Beurlaubten kamen frische Truppen, 300 Macedonier zu Fuss, 300 zu Pferd, 200 thessalische Reiter und 150 Bundesgenossen aus Ellis. Nachdem Alexander durch die Art, wie er den berühmten und noch von Keinem gelösten gordischen Knoten am Wagen des Midas löste (er hieb ihn nämlich mit dem Schwerte durch), die Gewalt angedeutet, durch welche scheinbar unmögliches möglich werden sollte, und bei Volk und Heer durch solche Erfüllung des Orakels den Glauben gewonnen hatte, dass er vom Schicksal zum Herrn des Orients bestimmt sei, zog er von Gordium aus nach Ancyra, nahm hier die freiwillige Unterwerfung der Paphlagonier an und setzte dann über den Halys nach Kappadocien. Er eilte nach den sogenannten cilicischen Thoren, wo die Schar, die den Gorgepass vertheidigen sollte, vor ihm floh, noch ehe er sie angegriffen. Alexander erreichte ohne Anfechtung Tarsus, fiel hier aber in eine gefährliche Krankheit, die sich durch ein Bad im Kydnosflusse zuzog. Bei dieser Gelegenheit offenbarte er die ganze Grösse seines Charakters. Als nämlich sein Leibarzt Philippus ihm einen Trank reichte, empfing er von seinem Feldherrn Parmenio ein Schreiben mit der Meldung: Philippus sei von Darius bestochen, ihn zu vergiften. Sofort reichte er dem Philippus den Brief und nahm vor dessen Augen den Trank. Alexander genas und jetzt war sein erster Gedanke, sich den Besitz Ciliciens wegen der Verbindung mit Kleinasien zu sichern. Kaum hatte er sich den westlichen Theil und das sogo-

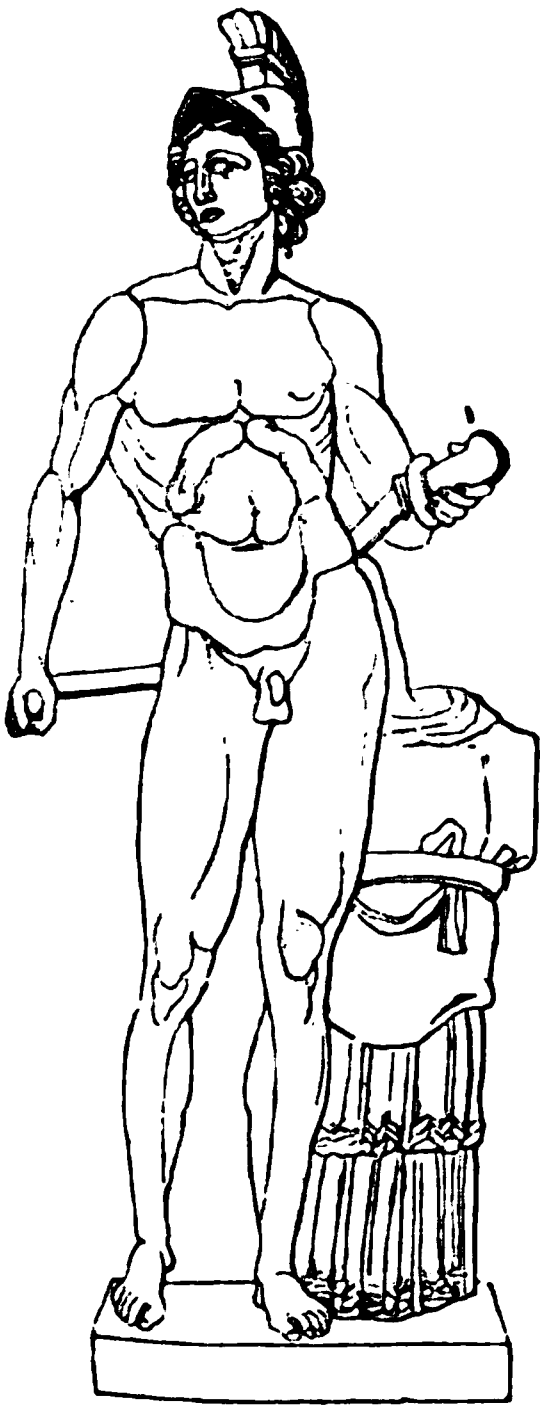
nannte rauhe Cilicien unterthan gemacht, als er durch einen Boten des die syrischen Pässe im Osten Ciliciens besetzt haltenden Parmenio erfuhr, dass Darius mit ungeheurer Macht bei der syrischen Stadt Sochi ein Lager bezogen habe. Darius hatte sich über den Euphrat in diese Ebene begeben und wollte nach dem Tode seines Heerführers Memnon in eigener Person die Massen anführen, die aus 50 Myriaden bestanden, worunter 100,000 wohlbewaffnete und gutexercirte Asiaten und 30,000 hellenische Söldner waren. Sofort begab sich Alexander auf diese Nachricht nach der syrischen Grenze, wo es denn bei Issus zwischen dem Meere und den Gebirgen im November 333 vor Chr. zur zweiten Schlacht mit den Persern kam. Darius hatte sich durch seine Hitze verleiten lassen, statt den Feind in der so günstigen Ebene bei Sochi zu erwarten, ihn vielmehr aufzusuchen, indem er unvorsichtig genug durch die amantischen Thore in das gebirgige Cilicien zog. In einem engen unebnen Thale, das der Fluss Pinarus durchzieht, trafen die Heere zusammen. Furchtbar war die Niederlage der Perser, die von allen Seiten gehindert ihre Streitkräfte nicht zu entwickeln vermochten. Darius hatte sich aus der Schlacht geflüchtet, anfangs auf einem Wagen, dann in unwegsamer Gegend zu Pferde. Sein Wagen, Mantel, Schild und Bogen ward vom verfolgenden Sieger in einer Schlucht gefunden. Mit dem Lager fielen des Darius Mutter Sisygambis und dessen Gemahlin Statira sammt deren Kindern in die Hand Alexanders. Aeusserst zart benahm sich der Sieger gegen diese königlichen Frauen und Kinder, indem er auf alle Weise ihr Unglück zu lindern suchte. Was man an Geld und Kostbarkeiten im Lager erbeutete, war übrigens weit geringer im Verhältniss zu dem, was bald darauf durch Parmenio in Damaskus erbeutet ward, wohin die Perser vor dem Aufbruch von Sochi ihre Harems und Kinder, ihr überflüssiges Feldgeräth und ihre Hauptschätze gesandt hatten. Um den Perserkönig, der gegen den Euphrat floh, vom Meere abzuschneiden, brach Alexander nach Syrien und Phönicien auf, wo er inzwischen Briefe des Darius empfing, die erbärmlich um Frieden baten. Alexander antwortete ihm: er käme als Oberfeldherr der Griechen, um die alte Schuld der Perser, als Sohn Philipps aber, um die Beleidigungen des Artaxerxes, der die Feinde seines Vaters unterstützt habe, zu rächen; übrigens habe Darius ihn als König von Asien und somit als seinen Herrn zu betrachten. Als Darius für seine Familie ein bedeutendes Lösegeld anbot und zugleich sich zur Abtretung Asiens bis an den Euphrat, unter der Bedingung eines Friedensschlusses, verstehen wollte, trat der Feldherr Parmenio vor Alexander und meinte: Er nähme dies an, wenn er Alexander wäre! „Ich auch,“ versetzte Alexander rasch, „wenn ich Parmenio wäre!“ Nachdem sich ganz Phönicien, mit Ausnahme von Tyrus, dem gefürchteten Helden unterworfen hatte, beschloss er diese hartnäckige Stadt exemplarisch zu züchtigen. Aber erst nach siebenmonatlicher Belagerung gelang es ihm, das feste Tyrus zu brechen; eine grosse Anzahl der Bewohner wurde getödtet, und die sich nicht durch die Flucht retten konnten, in die Sklaverei verkauft, die Behörden der Stadt und karthagische Gesandte ausgenommen, weil diese sich in den Herkulestempel geflüchtet hatten. Uebrigens liess Alexander nicht jenes Schicksal Thebens über Tyrus ergehen, denn er schätzte dieses für seinen künftigen Hauptwaffenplatz, bevölkerte es neu mit Phöniciern und Cypern und belebte so den alten Handelsort wieder. Von Tyrus zog Alexander an der palästinischen Küste hinab und besuchte selber Jerusalem, wo er mit vieler Milde gegen die Juden verfuhr. Er bekämpfte die arabischen Stämme, die sich auf dem südlichen Theile des Libanon festgesetzt hatten, und unterwarf sich im Fluge alle palästinischen Städte bis auf das feste Gaza, das sich unter dem Perser Batis erst dann ergab, als fast alle Vertheidiger im Kampfe den Tod gefunden. Alexander, der selbst bei Gaza's Belagerung verwundet wurde, verkaufte den Rest der Bewohner als Sklaven, recrutirte eine neue Bevölkerung aus der Umgegend, und benutzte Gaza fortan als Waffenplatz. Zuvor hatte er sich schon in den Besitz von Damaskus und der dort vorgefundenen königlichen Schätze des Darius gesetzt und überhaupt sich der syrischen Städte versichert. Jetzt ging nun sein Zug nach der letzten Provinz am Mittelmeere, die dem Perserkönige noch zu entreissen war. Nach sieben Tagen stand Alexander von Gaza aus vor Pelusium, wo er die ihm von Phönicien und Cypern gestellte Flotte bereits im Hafen fand. Die Aegypter, des Jochs der Perser müde, empfingen ihn mit freudigster Miene; sie hatten keine Lust, für eine Herrschaft zu kämpfen, die es stets nur auf Vernichtung der Nationalität der Unterworfenen absah: Alexander täuschte das Vertrauen nicht, das Aegypten auf ihn setzte, denn er stellte alle die eigenthümlichen Gebräuche und alten Religions-einrichtungen des Aegyptervolks wieder her. Nachdem er von Pelusium aus Heliopolis und Memphis besucht hatte, fuhr er den Nil hinab nach Kanopus und gründete eine Meile westlich von hier, auf dem niedrigen Landstriche, welcher den See Mareotis vom Mittelmeer trennt, die Hauptstadt des griechisch-orientalischen Reichs

und nachherige Residenz der Ptolemäer: Alexandria. Von hier aus machte er einen Zug in die libysche Wüste und besuchte die Oase, auf welcher der Tempel des Jupiter Ammon stand. Das Orakel dieses Gottes war das berühmteste der damaligen Welt, und Alexander, für welchen Zeichen und Wunder stets hohe Bedeutung hatten, trug das glühende Verlangen, gleich Perseus und Herkules den Ammonssitz aufzusuchen und sich siegverkündenden Ausspruch zu holen. Freundlich empfingen Alexandern die Priester, ja sie begrüßten ihn als Ammons Sohn, und ohne Zeugen ward ihm die Antwort des Gottes ertheilt. Bald verbreitete sich die Sage, der König sei als des höchsten Gottes Sohn anerkannt und ihm die Herrschaft der Welt zugesagt worden. Im Frühlinge 331 zog Alexander, zu welchem neue macedonische Truppen gestossen, durch Palästina und Phönicien zum entscheidenden Kampf gegen das Innere von Asien. Darius, ohne Hoffnung von Alexander Frieden zu erhalten, ermannete sich noch einmal und liess durch seine Satrapen ein neues Heer bilden. Da strömten aus den fernsten Gegenden des östlichen Asiens im Frühlinge und Anfange des Sommers 331 die Völker bei Babylon zusammen. Nach einigen Angaben standen hier 40,000 Reiter und eine Million Fussvolk mit 200 Sichelwagen und 15 Elephanten, nach Andern nur 200,000 Mann Fussvolk nebst 45,000 Reitern. Durch die Niederlage bei Issos klug geworden, wollte Darius für diesmal nur auf einer für die Ausdehnung seiner Schlachtlinie günstigen Ebene kämpfen. Dazu wählte er die Landschaft von Gaugamela, etliche Meilen westlich von der Stadt Arbela. Der gescheidte Darius liess alle für Reiter und Wagen hinderlichen Unebenheiten des Terrains sauber hinwegräumen und glaubte nun, auf seine Riesenscharen pochend, vollkommen an seinen Sieg. Da belehrte ihn Alexander eines andern; denn obgleich er den Persern nur 7000 Mann Reiter und 40,000 Mann Fussvolk entgegenstellte, ward sein Sieg dennoch ein so entschiedener, dass nun Darius' Herrschaft auch in den letzten Stützen gebrochen war. Am Morgen des 2. October 331 begann die Schlacht. Erst schien den Macedoniern auf mehreren Punkten kein Glück zu blühen, bis es dem kühn auf seinen Stern vertrauenden Alexander gelang, im Sturmangriffe das Mitteltreffen der Perser, allwo sich der König befand, zu sprengen, Darius zur Flucht zu zwingen und so die ihres leitenden Hauptes beraubten Heermassen der Feinde in solche Verwirrung zu setzen, dass sie wie kopflos ihrem Könige nachflohen. Die Wahlstatt, auf welcher der Leuterverlust der Macedonier verhältnissmässig gering war, bot den Anblick eines ungeheuren, von Persern besäten Leichenackers, denn die macedonischen Schwerter hatten alles niedergehauen, was nicht schnell genug auf Beinen oder Rossen entkommen konnte. Ausser dem persischen Lager erbeutete Alexander in Arbela den königlichen Schatz und alles Feldgeräth, sowie zum zweiten Male des Darius' Wagen, sammt dem Schilde und Bogen des Königs. Jetzt mussten Babylon und Susa, wo die Reichthümer des Morgenlandes aufgehäuft waren, ihre Pforten dem Sieger öffnen, der nun mit den Schritten eines Weltriumphators auf Persepolis, die Hauptstadt Persiens, loszog. Die Pylae Persidis (die persischen Pässe von Kelah i Sefid), die noch der Satrap Ariobarzanes mit 40,000 Persern vertheidigte, wurden auf einem von Gefangenen gezeigten Wege geschickt umgangen, worauf man die Perser auf zwei Seiten angriff und den grössten Theil niedermachte. Triumphirend zog nun Alexander in Persepolis ein. Als Oberfeldherr der Griechen ausgezogen, um an Persien Rache zu nehmen für die Zerstörung der griechischen Heiligthümer und für die Verheerung von Hellas, wollte Alexander durch ein grossartiges Opfer die persische Schuld gegen die Götter und die Todten gesühnt wissen und erkor als solches die alte Königsburg von Persepolis, in der die Plane gereift und von welcher die Befehle gekommen waren, die auf Griechenlands Vernichtung abzielten. Mit eigener Hand schwang er die Brandfackel und die Königsburg lohte in Flammen auf. Nach anderm Bericht war es Alexanders Maitresse, die Athenienserin Thals, die den König bei schwelgerischem Mahle aufforderte, die Rächung Griechenlands und des Falls der Achämeniden durch Inflammensetzung dieses Palastes zu feiern. Trunken von seinem Siegerglück und nicht minder vom Weine, beging Alexander hier eine That, die ihm die Geschichte als eine Schandthat anrechnet. Ueberhaupt überliess sich jetzt Alexander, der nun als Herr des grössten Reiches der Erde auf dem Gipselpunkt seines Glückes stand, allen er sinnlichen Ausschweifungen. Indess war es noch immer sein erhabener Geist, der den niederen Sinnen die Wage hielt. Gleich als ob ihn die Reue über die Ansteckung eines Wunders der Welt erfasse, wandte er sich weg von dem Brande und eilte mit seinen Reitern, um den Darius zu suchen. Da empfing er die Nachricht, dass Bessus, Satrap von Baktriana, den König gefangen halte. Den Marsch beschleunigend, hoffte Alexander seinen Feind aus der Hand des Satrapen zu retten, aber er fand den Darius schon tödtlich verwundet an der Grenze von Baktriana und hatte nur noch Zeit, dem Unglücklichen eine Thräne zu weihen. Mit allen königlichen Ehren liess er nun seinen

Feind unter asiatischem Pompe und nach persischem Ritus bestatten, und verfolgte hierauf den Bessus, der sich selber inzwischen die Krone aufs Haupt gesetzt. Glücklicherweise erreichte er ihn endlich in Sogdiana, dem jetzigen Bokkhara, wo der Satrap Spitamenes den Usurpator ihm auslieferte. Immitten der riesenhaftesten Plane, womit sich Alexander fortan beschäftigte, sah er leider inzwischen eine Verschwörung in seinem eignen Lager ausbrechen. Als er erfuhr, dass der Sohn seines Feldherrn Parmenio, Philotas, einer der Betheiligten sei, trieb ihn Zorn und Misstrauen bis zu der Grausamkeit, ausser dem schuldigen Sohne auch den unschuldigen Vater mit hinrichten zu lassen. Unterdess empörte sich der Satrap Spitamenes, der vorher ihm den Bessus ausgeliefert, und bei dieser Gelegenheit drang Alexander bis in den äussersten Norden des damals bekannten Asiens vor; er kam bis über den Jaxartes, dem heutigen Sir-Derja, und schlug daselbst (329 vor Chr.) die scythischen Völker. Auf dem Rückwege nach Baktriana hatte er viele Gelegenheit, die Abneigung der Perser zu empfinden, welche sich geneigt zu machen er vergebens dadurch erstrebte, dass er im persischen Costum auftrat und streng die persischen Gebräuche beachtete. Als in seinem Heere sich wieder Ausbrüche von Unzufriedenheit zeigten, tödtete er beim Wortwechsel mit Klitus auf einem Trinkgelage diesen seinen tapfersten Feldherrn. Im J. 328 unterwarf sich Alexander ganz Sogdiana und vermählte sich hier mit der schönen Roxane, einer der reizendsten Asiatinnen, welche seine Gefangene und eine Tochter des feindlichen Heerführers Oxyantes war. Eine wiederholte Verschwörung gegen Alexander, deren Häupter Hermolaos und Kallisthenes waren, hatte die Hinrichtung einer Menge Verschworner zur Folge; am ärgsten ward aber Kallisthenes gestraft, welchen Alexander erst verstümmeln, dann in einem Eisenkäfige hinter dem Heere her führen und endlich zum Gnadentode vergiften liess. Es war im folgenden Jahre (327 vor Chr.), als Alexander zur Ausführung seines letzten Riesenplanes schritt. Indien galt bei der damaligen geographischen Kenntniss für das fabelhafteste Land der Welt; gerade dadurch aber erweckte es für Alexander den höchsten Reiz, nun auch dies Wunderland zu schauen und zu besitzen. Er überschritt (mit 40,000 Macedoniern und 80,000 Mann Aufgebot aus den unterworfenen Ländern) glücklich den Kophen, den Hauptnebenfluss des Indus, und ein Bund mit den dortigen Raja's (namentlich mit dem Fürsten Taxiles von Taxila) verschaffte ihm zu weiterem Vordringen nicht nur mehr Hülfsstruppen, sondern auch die nöthigen Elephanten, deren Zahl sich auf 130 belief. Alexander theilte hier sein Heer, indem er den einen Heerhaufen unter Perdikkas und Hephästion, von den indischen Fürsten begleitet, am rechten Ufer des Kophenflusses hinabziehen liess, um den Uebergang über den Indus vorzubereiten, während er selbst mit dem andern Heerestheile sich nordöstlich gegen die Stämme der Aspasier, Guräer und Assacener wandte. Hartnäckig widerstanden diese Bergvölker; Alexander wurde im Kampfe mit ihnen mehrmals verwundet; endlich gewann er die festesten Punkte und näherte sich nun, mit Zurücklassung von Besatzungen, im Lande der Assacener dem Indus. Jetzt liess er Schiffholz in den Wäldern fällen und daraus eine Flotte zimmern, mit der er den Indus hinabfuhr, um mit Perdikkas und Hephästion zusammenzutreffen. Diese hatten bereits eine Indusbrücke nach der Stadt Taxila geschlagen, deren Raja Alexandern freiwillig die Schlüssel entgegensandte. Geführt vom Raja Taxiles (dem er grossmüthig die Herrschaft zurückgab, ja sie sogar vergrösserte, zur Vorsicht jedoch eine Besatzung und einen Bevollmächtigten in Taxila zurücklassend), wandte sich jetzt Alexander gegen den Fluss Hydaspes, dessen Uebergang ihm aber Porus, ein schon mit Taxiles verfehdeter Raja, durch seine Scharen verweigerte. Es gab eine blutige Schlacht, wo Alexander den Porus gefangen bekam, worauf er demselben aber, um ihn dankbar zu machen, sein Land zurückgab. Alexander durchzog nun mit erobernden Schritten den Theil von Indien, der das heutige Pendschab bildet, gründete hier griechische Colonien und erbaute gegen siebenzig Städte, deren eine nach seinem beim Kampfe mit Porus gefallenen Streittrosse Bukephalos den Namen Bukephalia (jetzt Djelim) erhielt. Berauscht von so vielem Erobererglück wollte er auch noch zum Ganges aufbrechen, aber sein Heer war eroberungsmüd und ein allgemeines Murren desselben zwang ihn am Hyphasis zur endlichen Heimkehr. Diese bewerkstelligte er denn unter vielen Gefahren. Er fuhr mit der Flotte den Hydaspes hinab, und zwar mit dem einen Heerestheile, während der andere an beiden Ufern ihm folgte. Der Zug geschah so wenig unangefochten, dass es noch manchen harten Strauss mit indischen Raja's gab. Alexander wurde sogar sehr gefährlich verwundet, als er eine Stadt der Mallier belagern musste. Wieder genesen, segelte er den Indus hinab und gelangte zum Ocean. Sein Admiral Nearchos schiffte nun dem persischen Meerbusen zu, während er selbst zu Lande den Rückweg über Gedrosien (das heutige Beludschistan) nahm. Unsägliche Beschwerden hatte sein Heer hier auszustehen; der Zug

musste durch den glühenden Sand der Wüsten und ein bedeutender Theil fand bei dem überdem eingetretenen Mangel an Wasser und Lebensmitteln sein Grab im Wüstensande. Der andere Heertheil unter Krateros war über Arachosien und Drangiana (das jetzige Afghanistan) gezogen und traf mit Alexander in Karamanien zusammen. Nur etwa der vierte Theil der Krieger, mit welchen er ausgezogen, kam nach Persien zurück. Am Ziel seiner Kämpfe suchte jetzt Alexander zu Susa durch eine grossartige Hochzeit das Morgen- mit dem Abendland zu versöhnen. Zu diesem Zwecke wählte er neben Roxanen noch des Darius älteste Tochter Statira (oder Barsine) zur Gemahlin, vermählte zugleich achtzig seiner hochgestellten Beamten und über 1000 andere Macedonier mit persischen Jungfrauen, gab ihnen die königlichsten Mitgiften und liess die Hochzeiten mit asiatischem Pompe feiern und durch griechische Kunst verherrlichen. Bei dieser festlichen Gelegenheit bezahlte er mit 20,000 Talenten die sämtlichen Schulden seiner Soldaten. Trotz solcher Freigebigkeit konnte er jedoch bald darauf nur mit Mühe einer Empörung vorbeugen, als er zu Opis am Tigris seinen Entschluss erklärte, die Veteranen und Invaliden mit reicher Beschenkung nach Hause zu entlassen. Bald nachher ging Alexander nach der medischen Residenz Ekbatana, wo ihm während der Dionysienfeier im Herbst 324 sein Liebling Hephästion starb, den er mit königlicher Bestattung in Babylon beisetzen liess. Alexandern versetzte dieser Tod in den tiefsten Schmerz, und er folgte nur zu bald seinem Lieblichen nach. Die babylonischen Magier verkündeten Alexandern, dass diese Stadt ihm verderblich sein würde. Ihre Warnung nicht achtend zog er trotzdem nach Babylon, wo Gesandte der Libyer, Karthager, Griechen, Römer, Scythen, Kelten und Iberier seiner harreten, theils um ihn zu begrüßen und seine Freundschaft zu suchen, theils um ihn als Schiedsrichter in Streitigkeiten zu wählen. Da erkrankte er, mitten unter neuen Riesenplänen, plötzlich nach einem Gastmahl und starb (ein sechs Jahre nachher ausgesprengtes Gerücht sprach von Vergiftung durch den Mundschenken Jollas, den Sohn Antipaters) in seinem 32. Lebensjahre am 11. oder 13. Juni des J. 323 vor Chr. Er hatte nur zwölf Jahre und acht Monate regiert. Seine irdischen Reste setzte

Ptolemäus zu Alexandria in einem goldenen Sarge bei; der Sarkophag befindet sich seit 1802 im Britischen Museum. Alexander ward von den Aegyptern als Gott und von den Arabern als der Heros oder grosse Sultan Iskender mit dem Beinamen „*dsul karnain*“ (der Doppelgehörnte) verehrt, aus welcher Nebenbezeichnung erkennbar ist, wie tief im Oriente der Glaube an Alexander als den Sohn Ammons gewurzelt war. Noch heute wallfahrten die Araber nach dem „Grab Alexanders“, dessen Stelle in Alexandrien durch Tradition sich erhalten hat. — Die Künstler, die von Alexander vornehmlich gewürdigt wurden, seine Gestalt abzubilden, waren Apelles, Lysippus und Pyrgoteles, welcher Letztere das Vorrecht hatte, den König in edle Steine zu schneiden. Lysippus stellte den Alexander in Erz dar und verstand vorzüglich, das Weiche in der Haltung seines Nackens (er trug ihn gegen die linke Seite geneigt) und die Milde in seinen Augen mit der Männlichkeit seiner Züge gehörig zu verschmelzen, und im Wurf der Haare etwas Jupiterhaftes anzubringen, so dass sie aufwärts gestrichen mähnenartig zu beiden Seiten herabfielen. Die fast lebensgrosse nackte Marmorstatue Alexanders mit erhobenem Haupt und gen Himmel gerichtetem Blicke, die man zu Gabii in der Umgegend Roms ausgrub und die Visconti im *Museum Gabinum* (tab. 23) mittheilt, ist wahrscheinlich zur Zeit des Caracalla, der aus Verehrung für Alexander dessen Bildnisse vervielfältigen liess, nach einer ehernen Statue des Lysippus gearbeitet worden.



Apelles malte bekanntlich den König mit dem Donnerkeil in der Hand; diese donnernde Schmeichelei aber missbilligte Lysipp, der für Alexandern nur die Lanze als ein

dessen würdiges Attribut erkannte. — Eine andere nackte Alexanderstatue (s. Fig. 1), die aus der Rondaninischen Sammlung in die Münchner Glyptothek gekommen ist, geben wir hier nach Guattani's *Monumenti inediti* (Settembre 1787). Diese Statue gilt ebenfalls für eine Nachbildung des Lysippischen Alexander; ebenso die kleine bron-



Fig. 1.



Fig. 2.

zene Reiterstatue von Herculaneum (s. Fig. 2), welche Alexandern vom Bukephalos herab kämpfend darstellt. (*Museo Borbonico*, T. III. tav. 43.) Eine Alexanderstatue von



Fig. 3.

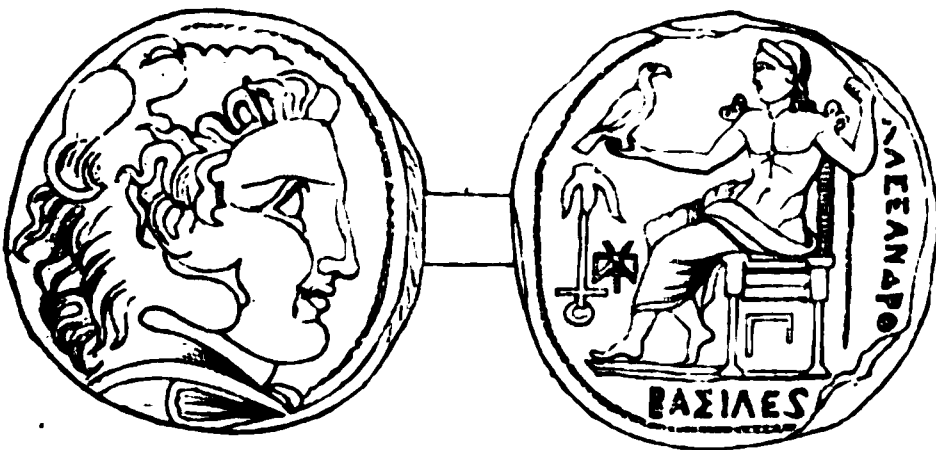


Fig. 4.

3 F. Höhe und aus griechischem Marmor sieht man unter den Antiken im Berliner k. Museum. Der Kopf in der florentinischen Sammlung, den man den Kopf des

„sterbenden Alexander“ nennt und für das Fragment einer Statue hält, wird wegen seiner künstlerischen Vollendung in die Zeit des Lysipp gesetzt. Wir theilen ihn nach Raphael Morghens und Volpato's *Principj del disegno* (tav. 4) mit (s. Abb. auf vorhergehender Seite, Fig. 3). Der von Manchen für Helios gehaltene und *Sol oriens* benannte Alexanderkopf im capitolinischen Museum gilt wieder für einen dem Lysipp nachgebildeten (s. vor. Seite Fig. 4). Diese capitolinische Büste zeigt eben das strahlenförmig wallende Haupthaar, wie es Libanios an einer Reiterstatue Alexanders in Alexandrien beschreibt. Eine früher dem Ritter Azara gehörende, jetzt im Louvre befindliche Büste giebt laut Ottfr. Müller ein sehr treues Bild Alexanders. Sie wird hier (s. nebenstehende Abbild.) nach Visconti: *Iconographie Grecque* (pl. 39, 1) mitgetheilt. Dieser Hermenkopf ward im J. 1779 vom Ritter Azara unter den Ruinen der sogenannten „Villa der Pisonen“ zu Tivoli gefunden. Agincourt behauptet, dies sei der einzige Kopf, dessen Inschrift mit dem Namen Alexanders authentisch sei. — Den Kopf des Alexander als Herkules zeigt

die Vorderseite einer unter Alexander in einer kleinasiatischen Stadt geprägten Münze. Der Revers dieser Münze scheint Alexandern als Zeus - Aëtrophoros



darzustellen. Eine Münze des Königs Lysimachos von Thrakien zeigt den Kopf des Alexander, als Sohnes des Jupiter Ammon, mit dem Widderhorn. Auf einer Münze Ptolemäus des Ersten von Aegypten erscheint der Alexanderkopf mit der Exuvie eines Elephanten. Einen Alexanderkopf mit strahlenförmig wallendem Haupthaar und dem Ammonshorne findet man auf einer macedonischen Münze aus römischer Zeit (s. folgende Seite Fig. 1).



Eine andere Münze der macedonischen Nation hat auf dem Avers den Kopf des Alexander-Herkules, auf dem Avers aber den Alexander, wie er seinen Bukephalos bän-



Fig. 1.

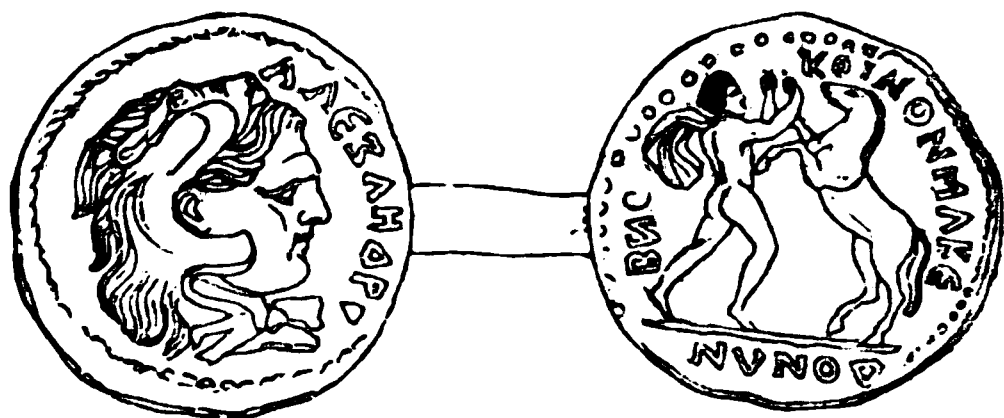
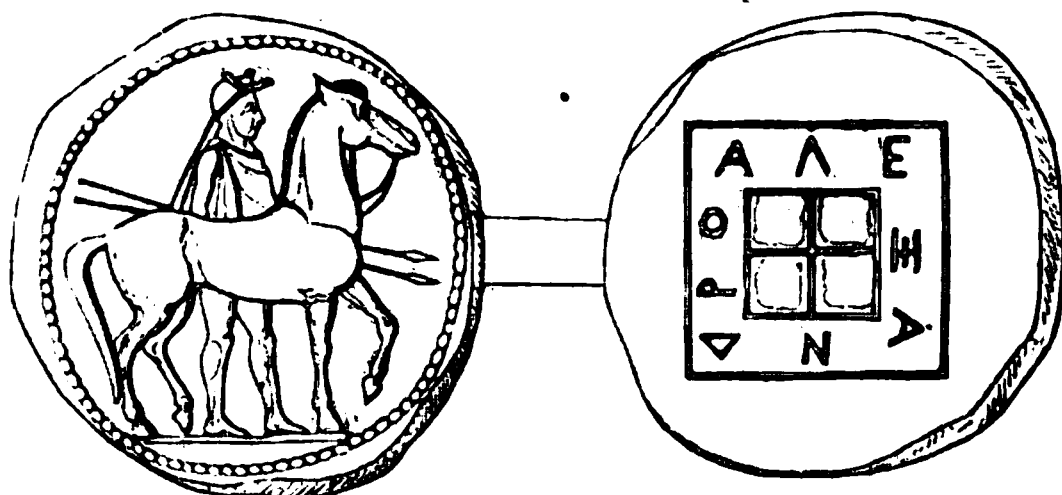


Fig. 2.

dlgt (s. Fig. 2). Auf zweien Münzen der Macedonier aus der Kaiserzeit erscheint Alexander einmal mit „beheltem Haupte“ und das andere Mal mit königlichem



Diadem und dem Ammonshorne. Endlich theilen wir noch abbildlich eine der grossen



Silbermünzen mit, die Alexander während des Perserkriegs schlagen liess. Auf dem Avers sieht man hier einen macedonischen Streiter mit dem Hute Kausia auf dem Kopfe, angethan mit einer Chlamys und ein aufgezäumtes Ross führend. Der Revers zeigt in vier-eckiger Vertiefung den Namen Alexanders. Von den Goldmünzen, die Alexander

schlagen liess, kennt man ein schönes Exemplar mit dem beheltem Pallaskopfe auf dem Avers; die Rückseite zeigt eine Nike (Siegsgöttin) mit dem Dreizack, welche einen Kranz fasst, wahrscheinlich in Bezug auf die Einnahme von Tyrus; daneben ist ein Blitz, und die Beischrift wie auf der abgebildeten Silbermünze.

Alexander, der heilige Papst, hat das Schwert, Zeichen seines Martyriums, zum Attribut. Dieser Papst bekehrte den römischen Feldherrn Quirinus durch ein Wunder im Gefängnis, ward aber (im J. 117) mit vielen Stichen getödtet.

Alexander, Sanct, römischer Soldat oder Ritter, hat zu Attributen ein Schwert und einen heidnischen Altar neben sich. Dieser heilige Krieger trat in Gegenwart des Kaisers den Opfertisch eines Götzen um.

Alexander der Sechste, der berühmte Papst, dessen ursprünglicher Name Rodrigo Lenzuoli lautete, ward 1430 zu Valencia geboren. Er war ein grosses Talent, das sich aber durch Ausschweifungen schändete. Da er mütterlicher Seits von dem altberühmten Geschlechte der Borgia stammte, so konnte es nicht fehlen, dass er durch seinen Oheim Alfonso Borgia, als dieser unter dem Namen Calixtus III. Papst geworden, zum Cardinalat gelangte. Alexander zeugte vor seiner Erhebung zum Papst mit der reizenden Römerin Rosa Vanozza (Giulia Farnese) fünf Kinder, von welchen Cesare, Giovanni und Lucrezia Borgia die bekanntesten sind. Als er durch Bestechung der Cardinäle Sforza, Riario und Cibo das Papat erlangt hatte, pflog er fleischlichen Umgang mit seiner eignen Tochter, nach welchem Beispiele es auch seine Söhne, die Brüder Lucreziens, mit ihr trieben. Er starb, 73 Jahre alt, im elften Jahre seines Papats 1503 an dem Gifte, das von ihm und seinem Sohne Cesare Borgia für ihre Gäste bestimmt war und welches sie aus Verwechslung selber genos-

sen. Peter Mignard „le Romain“ schuf ein Gemälde dieses Papstes, sowie er auch ein Bildniss Alexanders VII. malte, der von 1655 — 67 regierend die übergetretene Christine von Schweden confirmirte und in den Händeln mit Louis XIV. grosse Demüthigung erfuhr. Das letztere Papstbild hat P. van Schuppen nach Mignard gestochen.

Alexander Severus, dessen eigentlicher Name Alexianus lautete, ward im Jahr 208 nach Chr. geboren und war ein Vetter des Heliogabalus. Von diesem adoptirt bestieg er nachher (im J. 222, also in einem Alter von 14 Jahren) den römischen Kaiserthron. Er hatte eine sehr tüchtige Erziehung durch seine Mutter Julia Mamaea erhalten und ward trotz seiner Jugend einer der besten Cäsaren, die über Rom in den Zeiten der traurigen Entsittlichung herrschten. In Folge der strengen Mannszucht, die er über die Soldaten übte und auf welchen Grund hin der nach dem Kaiserthum strebende Maximin die Scharen aufreizte, ward Alexander „Severus“ (d. h. der Gestrenge), als er zum Schutz der Grenzen gegen die Deutschen an den Rhein zog, in seinem Zelte bei Mainz sammt seiner Mutter 235 n. Chr. ermordet. Sein Tod hatte die Erhebung des Militärdespotismus zur Folge, durch welchen die Macht Roms in ihrer Endschaft entgegen ging. Bemerkenswerth ist, dass dieser Kaiser den Christen zu Rom den öffentlichen Gottesdienst an dem Orte erlaubte, wo jetzt S. Maria in Trastevere ist. Uebrigens ist Alexander Severus nachzurühmen, dass er ein grosser Beförderer der Kunst und selbst ein geschickter Zeichner war. Er gab den Künstlern Arbeit und Antrieb, schmückte Rom mit einer Menge prachtvoller Bauten und liess in der Stadt viele Kolossalstatuen aufstellen, wozu er von allen Seiten die Künstler aufsuchte. Den früher vergötterten Kaisern errichtete er gleichfalls solche Statuen zu Fuss und zu Ross auf dem Forum des Nerva, liess auf ehernen Säulen ihre Thaten aufzeichnen, und hatte die Bildnisse berühmter Männer und edler Menschen in seinen beiden Lararien. Merkwürdiger Weise ist kein völlig authentisches Bild dieses Kaisers vorhanden. Zwar spricht Fea von einem trefflichen Brustbilde des Alexander Severus mit Gewand (*vestito virile*), welches aus Rom in die florentinische Gallerie kam, wo schon zuvor ein anderes Brustbild desselben mit Rüstung vorhanden war. Bei beiden Denkmälern ist es aber nach H. Meyer fraglich, ob sie zuverlässige Bildnisse sind; nur soviel ist gewiss, dass sie allerdings Werke dieser späten Zeit und der sinkenden Kunst sind. Doch sind sie als solche immer noch lobenswürdig, denn das Ganze an ihnen ist harmonisch und belebt, obschon die Theile fehlerhaft gezeichnet erscheinen. Jenes erste Brustbild mit Gewand hat sich wohl erhalten; das mit der Rüstung aber hat die Nasenspitze, einen Theil der Oberlippe, das Kinn und die beiden Ohren ergänzt. Das Büstenzimmer des Vatican enthält, laut Ernst Förster, ebenfalls ein Brustbild dieses Kaisers. — Die früher sogenannte Graburne des Alexander Severus und seiner Mutter Mamaea, eine der grössten Marmorurnen, die man gefunden, wird noch im Museo Capitolino aufbewahrt. Das in ihr mit der Asche angefüllt gefundene Prachtgefäss von Glas mit halberhobenen Figuren ist dagegen nach England gewandert, wo es unter dem Namen der Portlandvase bekannt ist.

Alexander, William, britischer Maler, machte mit Macartney die von Staunton beschriebene Gesandtschaftsreise nach China mit, und schuf die Bilder, wonach die Stiche für diese Schilderung gemacht worden sind. Selbstständig gab er kurz nach der Heimkunft 1794 die „*Costumes of China*“ heraus, die er nicht nur gezeichnet, sondern auch selbst gestochen und colorirt hat. Dieser Publication schickte er die „*Punishments of China*“ nach, eine Folge von 20 farbigen Stichblättern. Nach seinen Gemälden stach Pauncy eine Reihe von 52 Prospecten, und nach seinen Zeichnungen Mr. Medland die ägyptischen Antiquitäten des *British Museum* in 12 Hefen.

Alexanderkirche zu Fiesole. — Sie war ein ansehnliches ostgothisches Gebäude in Kreuzform und hatte sich bis auf die neuere Zeit erhalten, ist nun aber ganz modernisirt, mit Ausnahme der 15 ionischen Säulen, die noch von der alten Kirche aus dem 6. Jahrhundert stammen.

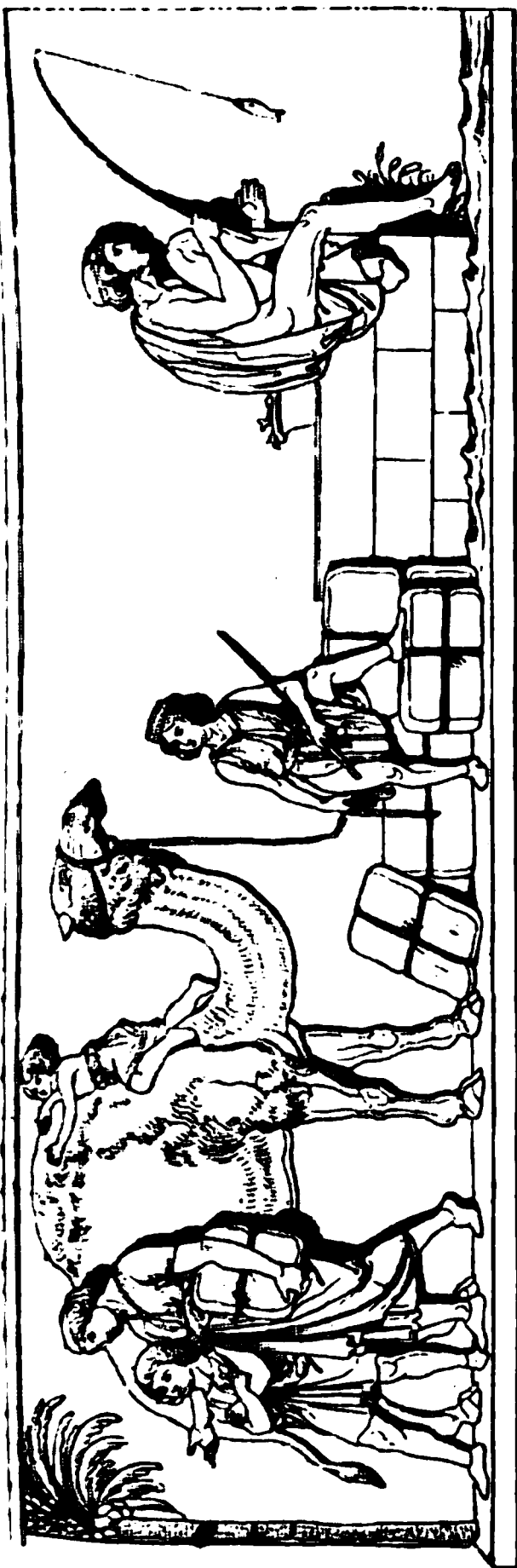
Alexanderschlacht, Mosaik. — Das unter diesem Namen berühmte Mosaik ward zu Pompeji im Hause *del Fauno* (dem Hause Goethe's, nach Anderer Benennung) am 24. Oct. 1831 ausgegraben. Es stellt nach Ottfr. Müller die Schlacht bei Issos vor, in welcher Alexander selbst mit seiner Reiterei gegen den Platz vordrang, wo König Darius auf hohem Wagen emporragte und die Seinen ermunterte, wo aber, obgleich die persischen Reiter (von Oxathres, einem Bruder des Königs, geführt) ihren Herrscher mit ihren Leibern zu decken suchten, Darius dennoch genöthigt ward, seinen Wagen zu verlassen, sich auf ein herbeigeführtes Pferd zu werfen, und durch sein Davoneilen das Signal zur allgemeinen Flucht des Heeres zu geben. Alexander ist auf dem Mosaik durch Profil und Haarwurf kenntlich, und durch den am Rützen und einem Medusenhaupt bestehenden Schmuck seines Panzers als Herr-

scher bezeichnet; er dringt in Eile vor, und durchsticht mit seiner Sarissa einen der edlen Perser, welche ihr Leben zur Rettung des Königs aufgeopfert haben. Das Ross dieses Persers ist schon von einer andern Lanze durchbohrt zu Boden gesunken. Leider sind die andern Figuren der macedonischen Schar grösstentheils zerstört; doch erkennt man an den rückwärts gewandten Köpfen, welche offenbar hinweggeführten Verwundeten angehörten, dass dieser Kampf auch den Siegern theuer zu stehen kam. Der König Darius, vor allen Persern durch die emporstehende Tiara und die übrige Pracht seines Anzuges ausgezeichnet, mit dem Bogen versehen (der sich auch auf den Denkmälern von Persepolis fast immer in den Händen des Königs befindet), beugt sich ängstlich über die vordere Lehne des Wagens vor und scheint vom Schicksale des von Alexander durchbohrten Getreuen aufs Lebhafteste ergriffen. Sein Wagenlenker hinter ihm sucht vergeblich das scheengewordene Viergespann in Ordnung zu bringen, um den Wagen aus dem Getümmel zu führen. Zu leichtem Entkommen führt einer der königlichen Trabanten ein muthiges Ross herbei, welches, in die Mitte der ganzen Composition gestellt, offenbar als eine für die Begebenheit sehr wesentliche Figur bezeichnet wird. Unter den Rossen liegen mehrere verwundete Perser; man sieht darunter eine jugendliche Gestalt, deren Antlitz sich in dem Silberschilde, womit sie sich zu decken sucht, abspiegelt. Die persischen Reiter, die auf der rechten Seite des Bilds sich befinden, sind ganz mit der Gefahr ihres Königs beschäftigt; ängstliches Verlangen, ihm beizustehen, und Unmuth gegen den vordringenden Feind malt sich in den treuen Gesichtern; überhaupt ist die gänzliche Hingebung des Gemüths an die Person des Königs (der tiefste Charakterzug der persischen Nation) der das Ganze durchdringende und veredelnde Gedanke. Die Untersuchung des erfahrenen Mosaicisten Raffaelli, der von Rom zu diesem Behuf nach Pompeji reiste, hat neuerdings ergeben, dass das Bild aus farbigen Steinen und zwar blos aus solchen zusammengesetzt sei, während alle früheren Annahmen für durchgängige oder theilweise Anwendung von Glaspasten gewesen waren. Ob der neuliche Plan des Ritters Avellino, des Directors des *Museo Borbonico*, das Mosaik nach Neapel zu transportiren und in der Stadt aufzustellen, inzwischen in Ausführung gekommen ist oder ob dieses wundervolle einzige Denkmal an seiner alten Stelle belassen wird, darüber liegen uns im Moment, wo wir dies schreiben, noch keine bestimmt lautenden Nachrichten vor. Im 4. Hefte des I. Bd. der „Denkmäler der alten Kunst“ (herausgeg. von Ottfr. Müller und Carl Oesterley) wird dieses Musivbild unter Nr. 273 auf Taf. LV im Umriss gegeben. — Nach der neuesten Erklärung von Dr. Heinrich Schreiber (Prof. zu Freiburg im Breisgau) stellt dieses Mosaikbild keine Alexanderschlacht, sondern die Marcellusschlacht bei Clastidium (auf dem rechten Ufer des Po, südlich von Pavia) vor, in welcher 220 vor Chr. derselbe Marcellus, der Syrakus eroberte, den Gäsatenkönig Viridomar erlegte und dadurch die Gallier in solche Bestürzung brachte, dass der ganze Feldzug für sie verloren ging und Oberitalien römisch wurde. So wären Römer und Kelten die historischen Figuren des Bildes, dessen Mittelpunkt der durchstochene König abgäbe. Schon die Kapuzen der geschlagenen Barbaren sprechen für keltische Krieger.

Alexanderzug. — Unter diesem Namen kennen wir die grossartigste Schöpfung der neuern Sculptur, jenes Werk des unsterblichen Thorwaldsen, das eine zu hohe Bedeutung trägt, als dass es nicht Gegenstand eines selbstständigen Artikels zu sein verdiente. Bekanntlich empfing Thorwaldsen 1811, als sich Napoleon den Quirinalischen Palast zu seiner Sommerresidenz auserlesen, mit mehreren andern zu Rom wirkenden Bildhauern den Auftrag, die Säle jenes Palastes mit Bildnerarbeiten zu schmücken. Thorwaldsen übernahm einen grossen Fries und wählte zum Vorwurf (in Anspielung auf den französischen Eroberer und auf das päpstliche Babel) Alexanders des Grossen Einzug in Babylon. Er stellte das Relief in Gyps binnen drei Monaten her, was um so erstaunlicher erscheint, wenn man bedenkt, dass es einen Raum von 160 Palmen Länge und 5 Palmen Höhe an den Saalwänden einnahm. Mit diesem Relief zauberte Thorwaldsen die ganze Herrlichkeit des antiken Kunststyles vor das Auge seiner verwunderten Zeitgenossen, und documentirte zuerst durch sein Beispiel, dass ein neuerer Künstler seine Ideen völlig im Geist und in der einfachen Schöne der Antike darstellen, dass selbst ein Moderner mit den Hellenen wetteifern und classisch wie je Einer der classischen Zeit der Plastik erscheinen könne. Die Bewunderung, die diesem Werke vor allen andern Schöpfungen in jenem Palast den einstimmigsten Preis zuerkannte, vermochte den grossen Bildner, eine Wiederholung seines gypsenen Reliefs zu machen. Da geschah es, dass ihn der Graf Sommariva beauftragte, den Alexanderzug für seine Villa am Comersee in Marmor auszuführen, und Thorwaldsen fügte hier jene Gruppe noch bei, die sein eigenes und des Grafen Bildniss aufzeigt. Bald auch wurde dem Wunsche des dänischen Meisters, das Relief

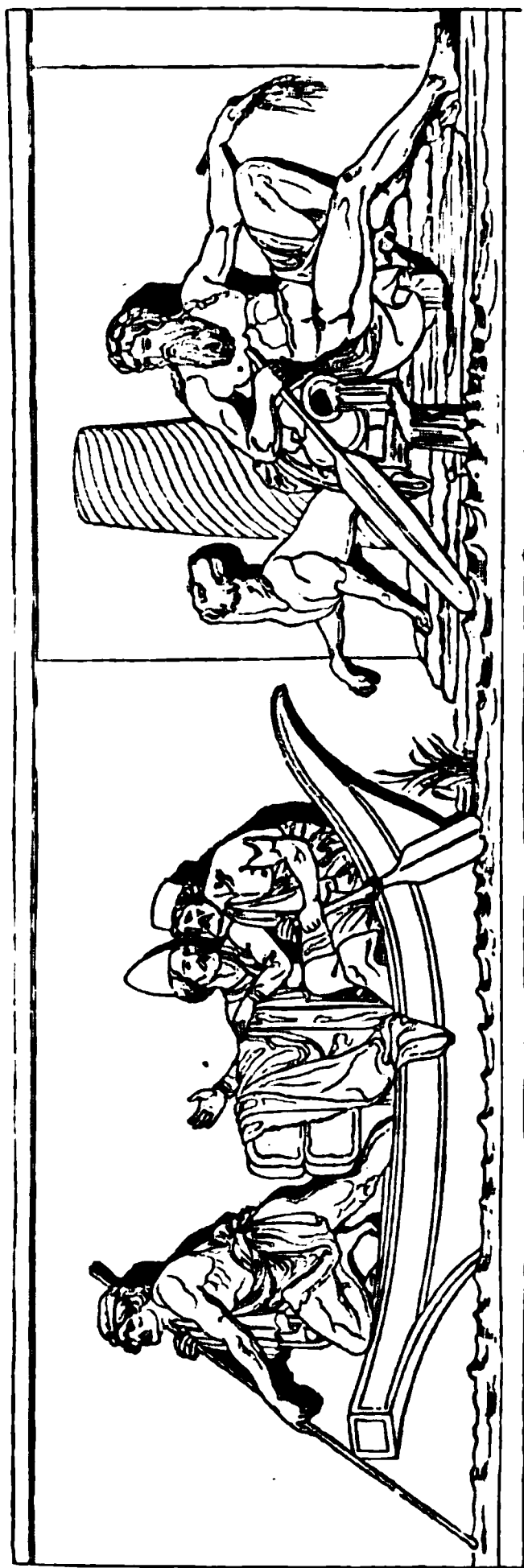
in einem Marmorfries für sein Vaterland auszuführen, von Selten des Dänenkönigs entgegengekommen, und so schuf er jenen prächtigen Marmorfries für die Christiansburg, wo die bedeutendere Räumlichkeit ihm zur Aufforderung ward, seinem Relief noch durch weitere Gruppen eine auszeichnende Vermehrung zu geben. Unser berühmter Landsmann zu Rom, der Historienmaler Friedrich Overbeck, unternahm es, dieses Thorwaldsensche Werk zu zeichnen, und ein anderer vaterländischer Künstler, der ausgezeichnete Stecher Samuel Amsler zu München, vollendete nach öfterer Unterbrechung und nach wiederholten römischen Reisen einen herrlichen in der alten einfachen Manier des Marcantonio ausgeführten Reliefstich, der 1835 zu München mit den Erläuterungen von Schorn erschien. Dieser, die Sculptur treffend wiedergebende Stich, führte übrigens den Marmorfries im Schlosse Christiansburg mit allen den hinzugekommenen Gruppen zum ersten Male vollständig dem Publicum vor. — Um auf Thorwaldsens Darstellung selbst zu kommen, so zog er seinen Stoff aus dem 5. Buche der *vita Alexandri* des Curtius Rufus. Alexander war, nachdem er Darius bei Arbela geschlagen, nach Babylon, der Hauptstadt des Mederreichs, aufgebrochen. Dorthin hatte sich nach der Schlacht der Perserfeldherr Mazäus geflüchtet, der jetzt mit seiner Familie zitternd dem Sieger entgegenging, um sich und die Stadt der Gnade Alexanders zu übergeben. Der Sieger war hoch erfreut, die Wanderstadt ohne Schwertstreich und Belagerung in Gewalt zu bekommen; er emp

pfing den Mazäus mit grosser Huld und hielt an der Spitze seiner in Schlachtordnung sich bewegenden Scharen seinen Einzug in Babylon. Das babylonische Volk, neugierig, den neuen König zu sehen, bedeckte Mauern und Strassen. Ausser Mazäus, jubelte auch Bagophanes (der Befehlshaber der Burg von Babylon und Königs Darius Schatzmeister), dem Eroberer huldigen zu können; er besäte seinen Pfad mit Blumen und stellte zu Seiten des Wegs Altäre von Silber auf, wo Weihrauch und Myrrhen düfteten. Er liess dem Sieger Pferde, Ochsen und Schafe in den ausgesuchtesten Exemplaren, auch Panther und Löwen in Käfigen entgegensühren, um Alexandern die Geschenke zu machen. Hinter diesen zogen die Magier, indem sie Preisgesänge dem neuen König anstimmten, und hinter diesen wieder die chaldäischen Astrologen, deren Prophetien vom Saltenspiele begleitet wurden. Endlich erschienen die Reiter von Babylon, Ross und Mann in der prächtigsten Schmückung. Der triumphirende Alexander, stehend auf seinem Siegeswagen, befahl, dass der ganze Zug seinem die Kriegsscharen beschliessenden Fussvolke sich anreihe, und mit solchem prunkhaften Folgezuge fuhr Alexander an der Spitze seines 50,000 Köpfe zählenden Heeres, umringt vom babylonischen Volke, in die Königsburg zu Babel ein. — Alles dies auf dem beschränkten Raum eines Frieses darzustellen, konnte zwar nicht die Aufgabe des Künstlers sein, wohl aber war sein Zweck, die bedeutungsvollsten Momente in steter Anknüpfung an den Hauptgedanken plastisch zur Schau zu bringen. Er konnte und durfte nur in den prägnantesten Andeutungen des Siegerzugs das grosse und weitläufige Factum anschaulich machen, wenn er nicht in den Fehler, eine verwirrende Masse zu schaffen, verfallen wollte. So deutete denn Thorwaldsen in vergleichsweise mit der Geschichte nur wenigen, aber mit Geist herausgefundenen und theilweis allegorisirten Momenten den Ort wie das Factum an. Er führt uns erst an die Ufer des Euphrat und vor die



Mauern von Babel (s. Abbild.). Man wird hier an die reiche, von asiatischem Prunk strotzende Handelsstadt erinnert, die sich durch die ausgeladenen Waaren und durch

das für den Transport bereit stehende Kameel ankündigt. Trotz der da liegenden Schätze hat der Kameeltreiber gleich den jungen Geschäftsgehilfen nur Augen für den herankommenden Zug, ein Bube ist sogar aufs Kameel gestiegen, um das Spiel in der Höhe bequem zu genießen. Contrastirend mit diesen Schaubegleitern sieht man hart am Euphratufer einen jungen Fischer, der gleich dem indifferenten Kameel dem Zuge den Rücken kehrt und dessen ganzes und höchstes Glück an einem Fisch hängt. Mit grossem Bedacht zieht er an zarter Schnur seinen Gefangenen hervor, denn wie leicht könnte die glänzende Beute wieder zu Wasser schlüpfen! diesem Fischer hat der Künstler einen leisen Warner für den Eroberer hingeworfen, der im Uebermuth seine Schätze, wie gewonnen, zerrinnen lässt und die glänzende Beute Babel gar zu bald fahren lassen muss. Schorn theilt mit, dass Thorwald Freunde in Rom erzählten, es sei in diesem Fischer eine Anspielung auf Napoleon verborgen, der, ein eben so schlauer Menschenfischer als gewaltiger Eroberer, einmal den Thron des heil. Fischers Petrus genommen hatte. — Das hier folgend



deutet an, dass es auch weise ist, erworbenes Gut vor dem Schicksal in Hut zu bringen. Der Kaufherr lässt seine Waarenschätze den Euphrat hinauffahren, bevor der fremde Eroberer solches verhindern kann; mit dem Ruder Gespräch weist er in die Ferne hin, die die Schätze bedarf, indess der Schiffer dem Zuge zublickt. Rechts erblicken wir den Gott des Euphrat, erhaben über menschliche Dichten und Trachten hinwegschauend. Er entsittet die sich ewig gleichbleibende, den Saiswechsel der Sterblichen überdauernde Welt. Er trägt einen Kranz von Wasserpflanzen auf dem Haupt, und hält, die reichen Aehren der segneten Landschaft andeutend, in der Linken die Aehren. Der nach ihm umblickende Knabe scheint den Fuss vorwärts setzend ihm zu künden, dass Euphrat und Tigris bald ihre Vermählung im Meere feiern. Das kegelartig dahinter erinnernde an den Thurm von Babel — Auf dem folgenden Bilde fühlt man sich auf den Mauern von Babylon; Palmen und Cypressen ragen drüber hervor und lassen an Semiramis schwebende Gärten gedenken. Auch der Opferrauch auf der Mauer aus einem Gefässe und rechts schauen Babylonier über die Mauer hinab, den Zug neugierig erwartend. Thore hält ein junger Hirt mit einer Herde der reichsten Vliess, die hier nur harret, um als Sieger als Geschenk überliefert zu werden. Der Knabe walden mochte hier in allegorischer Andeutung einen Accent auf die Friedfertigkeit der Beute legen, welche Alexander in dem kraftlos durch Luxus verweichlichten Babel fand (s. S. 273. Fig. 1). Man bemerkt hier noch am Thore einen von babylonischen Kriegern bewachten Rauchaltar; beide Kriegsknechte stehen voll Unmuths über die Dinge, die da geschehen; denn der eine sucht seinen Blick abzuwenden, und der andere, traurig auf seine Brust sich stützend, stiert niederwärts, um eben diesen besondern Antheil am Triumphe des Feindes zu offenbaren. Im Contrast dazu steht die Indifferenz und Sorglosigkeit des Knaben, der ein Schaf beim Kopfe fasst, während die hübsche Schäferin mit dem Kinde auf dem Arme un-

stabsgestützter Schäfer im Blicke Erwartung ausdrücken. — Auf der nächsten Darstellung (s. Abb. S. 273. Fig. 2) sieht man die Magier, Priestergreise mit langem Barte, dem Thore zum Zuge herantreten. Der vordere trägt einen Globus, an welchem das Gestirn andeutet, unter dessen Zeichen der Sieger einzieht. Schlaue sche-

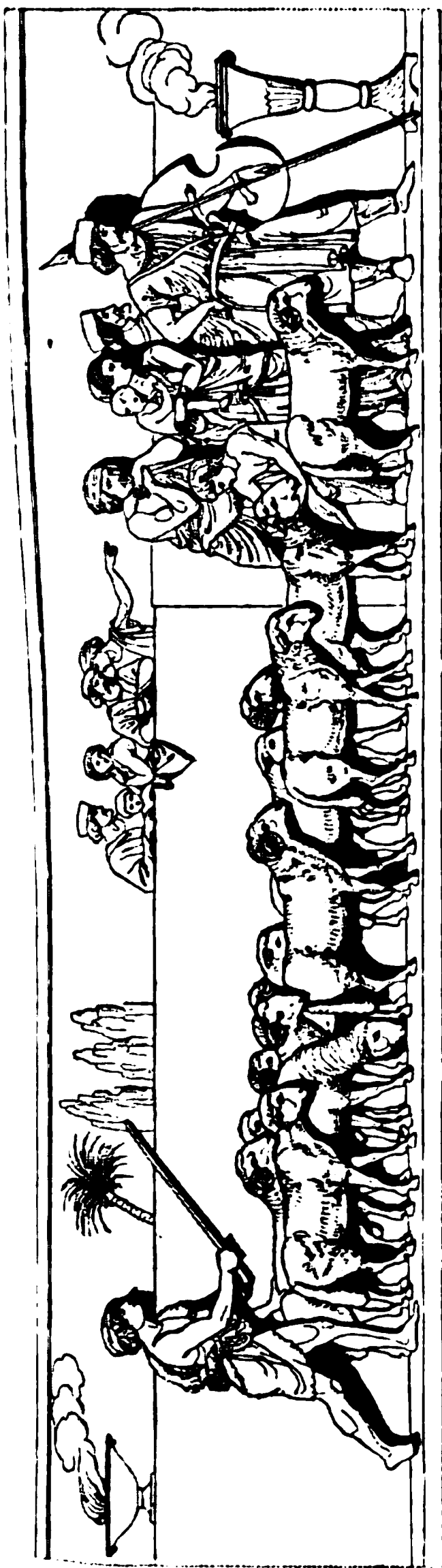


Fig. 1.



Fig. 2.

den auf ihn gestützten wankenden Priester zu fragen, ob das Gestirn ihm gefalle und mit welchem Gestirn man die Eitelkeit des Siegers befriedigen müsse. Dagegen zeigt sich uns der dritte Priester schon sinnend auf Hymnen und Prophezelungen. Das Ross hinter den Magiern bäumt und sträubt sich, dem Zuge zu folgen; das stolze Thier scheint nicht so gern wie die Menschen dem fremden Triumphator entgegen zu wollen, ebenso wenig der schon ein Stück voraus sich durch wilde Bäumung charakterisirende Hengst, den

nur die Drohung seiner eignen Leute im Gleise hält; dazu wirkt die voraufziehen Musik auf diesen Nachtrab, und die vom Künstler herrlich nach den verschiedenen

Äußerungen ihres Naturells dargestellten Pferde scheinen wie ihre Führer vom Rausch der Musik erregt zu sein. Links bemerkt man noch Löwe und Tiger in stillem Ingrimm sich an der Keule von einem Knaben führen oder vielmehr ziehen lassend, da sie gar nicht zu Sprüngen Lust fühlen; sie und die Rosse sollen Geschenke für den Sieger sein. — Auf der nebenstehenden Abbildung bemerkt man noch einen Theil des Rosstransports zur Beschenkung des Siegers; übrige sieht man die musikmachenden Jünglinge mit Trompete und Horn, Triangel und Flöten, einen mit bedenklicher Miene, die andern keck und lustig ausschauend. Jetzt wird uns in der folgenden Bilde der Urheber des prunkhaften Siegerempfangs, Bagophanes selbst, vorgeführt; trägt die Insignie des Befehlshabers, und befiehlt



noch auf dem Wege selbst die rasche Setzung eines silbernen Opferaltars. Ein jün

rer und älterer Mann sind gleich daran, den schweren Rauchaltar herzustellen; das



Weihrauchgefäß hält ein Jüngling schon hoch empor, um es auf den Altar zu setzen, und der Knabe mit dem Myrrhenkästchen lauert bereits, dass er seine Wohlgerüche in das Gefäß streuen könne. Rechts sieht man noch junge Babylonierinnen beschäftigt, auf den Siegespfad Alexanders Blumen und Kränze zu streuen. Der Sieger scheint schon sehr nah zu sein, denn sie geben eine hüpfende Freude kund; das unschuldige Kind, das den Blumenkorb auf dem Kopfe herbeibringt, erscheint zwar eilig, aber bei aller Eile etwas indifferent. — Jetzt kommt, auf nebenstehender Abbildung, Mazäus, der vor Demuth kriechende Uebergeber der Stadt, sammt seinen fünf geputzten Knaben, die fast eingelernte Bewillkommensgrüsse dem Sieger entgegen declamierend erscheinen, doch muss der vorletzte Knabe vom Vater förmlich geschoben werden, denn jener scheint denn doch ein wenig Selbstgefühl zu besitzen und darin Schimpf zu erkennen, worin der Vater allerunterthänigst sein Heil sieht. Auch den jüngsten Buben muss Feldherr Mazäus schieben, und der geschobene muss wieder den sträubig-säumigen Bruder schieben. Der Perser Mazäus selbst trägt einen Köcher mit Pfeilen auf seinem Rücken, doch seine frümmeren Pfeile sind jetzt Knechtblicke zu Alexander. Hinter dem Feldherrn geht die Begleitung zweier Bewaffneten; der eine scheint beim Anblick der Kinder zu denken, dass nur für sie Mazäus zum Verräther geworden, der andere aber blickt wie vorwerfend auf ihren Vater und fast mit einer Miene, die dessen Demuth verhöhnt. Der beschriebenen Gruppe voranschreitend schaut man hier die hehre Friedensgöttin, geflügelt, mit milderhabenem Blick, in der Rechten das Cornucopiä tragend und andeutend, dass Asiens Schätze jetzt in die Hand Alexanders fallen; dagegen hebt ihre Linke den Friedenszweig einpor, vor dem stolz nach seinen Scharen umblickenden Triumphator andeutend, dass Milde die Pflicht gegen Besiegte sei. Der im Triumphwagen einziehende Sieger selbst wird von der geflügelten Siegesgöttin, die das ansprengende Viergespann mit eigener Hand zügelt, der Göttin des Friedens entgegengeführt. So erscheint der Sieger wie die Besiegten unter den Schutz himmlischer Mächte gestellt. Nike, die ganz vorzüglich der Flügel bedürftige Göttin, steht zur Rechten des Siegers und drückt herrlich die Hast aus, mit der sie den jungen Gott Alexander von Siegen zu Siegen zog. Alexander aber steht da, seine Rechte mit langem Scepterstabe gestützt und befriedigt nach seinen ihm folgenden Kriegsscharen umschauend. Hier (Abb. Seite 276) beginnt Alexanders Gefolge; zuerst seine Waffenträger, ein Phrygier mit Wurfspiessen und einem Löwenschild, und ein Hellene mit Köcher und Bogen, welcher mit seiner kapuzenartig über Kopf gezogenen Löwenhaut an den Alexanderkopf auf macedonischen Münzen erinnern soll. Ihnen folgt der schlachtengewohnte Bucephalus, des Königs Leibpferd, das die Führer Noth haben



zu bändigen, da es wiehern aufbäumt Trotz, dass ihm sein Herr nicht die Ehre, ihn an diesem Tage zu tragen. Drauf folgen Feldherren in prächtiger Rüstung auf bäugenden Rossen, von welchen Hephästion, Alexander Gr. Liebling, voraufreitet. Die hinter ihm Parmenion und Amyntas; ersterer zügelnd dem Hephästion ruhig sein Thier, indem er ihren Mienen das stille Gefühl der Zufriedenheit über ihre feldherrlichen Thaten ausspricht, während der nie mit seiner Stellung zufrieden zu gern selbstherrschende und darum auch niemals im Aufstande gegen Alexander bei Amyntas auch hier den Befehlshaber sperrt, dem er streng rückschauend den nachfolgenden Trab mit der Linken noch commandirt. Der hier (s. Seite 277, Fig. 1) mehreren macedonischen Rittern voransprengende Untersoldat scheint sich um jenen ihm gewiss auch den Wink des befehlenden Amyntas nicht kümmern. Schorn vermuthet nicht ohne Grund in diesem Offizier den jungen trotzigen Amyntas, der, ein Sohn des Parmenion, sich gegen Alexander empörte. Nurgemächlich wendet er sein Ross zur Seite, damit ihm sein Mann, den der entfallene Zügel zurück zu wieder an die Flanke komme. Die übrigen scheinen sich mehr um den Befehlshaber kümmern, wenigstens richten die in Unordnung Gerathenen ihre Thiere darnach. Man spürt die Siegesfreude in diesen ruhigen Helden. Noch sieht man (auf nächster Seite Fig. 2) mehrere macedonische Ritter, in verschiedener Bewaffnung, junge und ältere Männer von milder kräftig schönem Bau, denen die Schlachtenernst, aber auch die stille Freude über den Erfolg abliest. Hinter ihnen ein leichtbewaffneter Bogenschütze und ein Lanzenbewaffneter, die beide den Reiterzug enden; erstere von seinem Ross nach dem folgenden Bogenschütze nur in wenigen Figuren mit Lanzen und Speeren angedeuteten Fussvolk und von Zweien aus demselben wird ihm, wie es scheint, irgend was Angenehmes gekündigt. Der beiden Hinteren schaut der Eine, die Lanze und den Rücken zuhaltend, nach dem Relief beschliessenden Elephantenzug (s. Fig. 3 auf S. 278). Der mit allerhand Beladene Elephant hat einen leichtbewaffneten Mann zum Führer, dessen Lanzenreiter hinter ihm folgt. Auf dem Elephanten merkt man den Aufpack von Speeren, Lanzen, Köchern, Schilden, Sceptern und Helmdecken; sehr sichtbar macht sich besonders schmuckreiche Kästchen, das der Sieg über Darius allein von der Beute begehrte, und die Geschichtssage geht — ein Futteral von Aristoteles hergestelltes Homerexemplar stets in Alexanders des Gr. Tasche gehabt zu besitzen. Zwischen den Elephantenlenkern an des Thieres Seite ein gebeugter Satrap, dessen Hand auf den Rücken gebunden und sein Auge zu Boden stiert. Hinter dem Elephanten sieht man einen Nachzügler der Reiter,

anschickt zu den Vordern zu kommen. Unter der sinnvoll angebrachten, ragenden Palme



Fig. 1.



Fig. 2.

zur Ecke steht ein Kriegermann neben einem Manne, der ein Schild vorhält und welchen Ersterer auf den pomphaften Siegeszug hin-

weist. Und dieser Mann mit dem Schilde und den aufmerksam hinschauenden Athenern Thorwaldsen selbst, der sich deutungsvoll als Künstler unter den Baum des Farnes stellt.



gestellt hat. — Eine vom Kopenhagener Medailleur Christensen neuerdings gesschnittene Preismedaille für dänische Künstler trägt auf ihrer obern Seite das Thorwaldsen'sche Brustbild mit der Umschrift: *Thorwaldsen sculptor Danus*, wo der äusserste Rand dieser Fläche mit Bruchstücken des Alexanderzuges geschmückt ist. Die Medaille ist mit unendlicher Feinheit ausgeführt und kann zu den schönsten gezählten, die man bisher gesehn. Ihr Revers, um dies hier beiläufig mitzubemerken, zeigt die Nymphe Galathea dar, wie sie Dänemark den Amor mit der Leier bringt, eben von den andern bekanntesten Arbeiten des „Meisters des Alexanderzugs.“ Exemplare der Medaille, für den König und für Thorwaldsen, wurden in Göttingen geprägt, und drei derselben sind bis jetzt den Künstlern Kückler in Rom, Röhr Marstrand zuerkannt worden. Zugleich erhält die Wittve eines Künstlers, der eine Medaille ertheilt wird, Anspruch auf eine Pension von 100 — 200 Thalern.

Alexandre D''. — Unter dieser Chiffre publicirte Alexander Decamp zu Paris sein *Musée*, eine Salonrevue mit vielen malerischen Radirungen und Lithographien nach den vorzüglichsten Gemälden der Ausstellung.

Alexandrette oder Skanderone in Syrien, eine uralte Stadt, liegt in ungeheurer Gegend und hiess einst, des häufigen Aussatzes ihrer Bewohner wegen, *Alexandria scabiosa*. Das hier zur Zeit der Kreuzzüge im byzantinischen Style erbaute Schloss die Burg Gottfrieds von Bouillon, ist zum Theil noch erhalten.

Alexandria, jetzt von Türken und Arabern „Skanderieh“ oder „Iskandaria“ genannt, war unter den Ptolemäern die Hauptstadt Aegyptens und die Metropole der Wissenschaften, wie es dann unter den Römern der Mittelpunkt des Welthandels war. Im J. 332 v. Chr. ward auf Alexanders des Grossen Befehl von dem Baumeister Straton (oder Dinocharis) der Grund zur Hauptstadt des griechisch-orientalischen Reichs gelegt und bald stand Alexandrien als eine der prachtvollsten Städte der damaligen Welt da. Eine 100 Fuss breite Strasse zog sich durch die ganze Stadt der Länge nach hin und wurde von vier andern eben so prächtigen Strassen, die eine schneidende Reihe von Säulenhallen, Tempeln und Palästen bildeten, rechtwinklig geschnitten. Der berühmte Leuchthurm vor dem Eingange des Hafens, zu dem von der Lande aus ein Molo von 4200 Fuss Länge führte, gehörte zu den Wunderwerken der Welt. Von dieser Herrlichkeit ist jetzt fast nichts mehr vorhanden; die Zerstörung begann bereits in der altchristlichen Zeit, indem ein Haufe fanatischer Eiferer unter Anführung des Bischofs Theodosius während der Regierung von Theodosius dem Grossen die heidnischen Tempel stürmte und dabei auch den prachtvollen Serapeionstempel vernichtete. Unter den erhaltenen Resten sind vorzüglich die Säule des Memnon (die in Wahrheit zu Ehren des Kaisers Diokletian errichtet wurde), deren Gesamthöhe 114 Fuss beträgt, wovon auf den aus einem einzigen Stücke errichteten Schaft 90 kommen, und die beiden Obelisk (Nadeln) der Kleopatra, etwa 60 Fuss hoch, aus Granit aufgeführt und mit Hieroglyphen bedeckt, bekannt. Auch Katakomben von bedeutendem Umfange besitzt Alexandrien, unter denen sich besonders eine auszeichnet, bei der die räumliche Einrichtung der ägyptischen Katakomben geschmackvoll angeordnet ist. Die Cisternen Alexandriens gehören der alten Zeit an, und bestehen oft aus mehreren übereinander aufgeführten Arkaden, deren oberste Reihe als Träger der gewölbten Decke dient. Die Moscheen sind

bedeutend; die bedeutendste und umfangreichste, die Moschee der tausend Säulen, wurde in den Kämpfen der französischen Occupationszeit vernichtet. — In einem 1793 auf dem esquilinischen Berge zu Rom ausgegrabenen silbernen Kasten, der einer römischen Frau im 4. oder 5. Jahrh. zum Behälter für wohlriechende Sachen und andere Toilettengeräthschaften diente (jetzt im Besitz des Barons v. Schellersheim), fand sich eine kleine silberne Statue in sitzender Stellung und grösstentheils vergoldet, welche die Stadt Alexandria darstellt, gekrönt mit Thürmen und (wie auf ihren Denkmünzen) charakterisirt durch Früchte und Gewürze in den Händen, sowie durch den Vordertheil eines Schiffes zu ihren Füßen. Diese symbolische Statuette schmückte mit dreien andern (Rom, Constantinopel und Antiochia vorstellend) die äussern Enden der Hebel eines tragbaren Sessels — *gestatoria* —, der für Personen, die mit der Consular- oder Prätorialwürde bekleidet waren, in Gebrauch gewesen zu sein scheint. Die Statuetten, die also die vier Hauptstädte des Römerreichs in seiner grössten Ausdehnung bedeuteten, waren alle bis auf die nackten Theile vergoldet.

Alexandria Troas, Stadt im ehemaligen Kleinasien, dem h. Natolien. Sie lag südlich von Ilium an der Küste und war erst *Antigonea* genannt, von Antigonus, der den ursprünglichen Flecken erweiterte und durch Bevölkerung mit Umwohnern zur Stadt erhob. Lysimachus verschönerte sie und gab ihr den Namen Alexandria. Sie ward unter den Römern, welchen sie zu Antiochus des Grossen Zeit anhänglich gewesen, sehr begünstigt und gehoben, und erscheint auf Münzen als Colonie. Namentlich trugen Cäsar (der sogar den Sitz des Reichs hieher verlegen wollte), Augustus, Hadrian und der reiche Herodes Atticus zu ihrer Verschönerung bei. Der Letztere half ihrem Wassermangel durch einen Aquädukt ab, welches bedeutende römische Bauwerk in einigen Resten erhalten ist. Ausserdem sind unter dem Namen Eskistambul (d. h. Altstadt) noch grosse Ruinen vorhanden, worunter der sogenannte Honigpalast und die Reste des Gymnasiums (einer grossen, wohl ebenfalls von den Römern herrührenden Bauanlage) gehören.

Alexandrische Bäder. — Die *Aquae Alexandrinae* zu Rom, oder die Thermen des Alexander Severus, wurden 230 nach Chr. erbaut. Von diesem grossartigen Bauwerk, das mit den Bädern des Nero unter dem Namen der alexandrischen Bäder vereinigt gewesen sein soll, sind nur wenige zerstreute Trümmer übrig.

Alexandrinisches Blau, eine blaue Glasfritte, aus Sand, Kupfer und Alkali, welche man auf den ältesten ägyptischen Malereien, sowie auf Terra cotta entdeckt hat. Von dieser Art ist auch das „puteolanische Blau“, von welchem Vitruv bemerkt, dass es zu Alexandrien erfunden und später zu Puteoli (Pozzuoli) durch Vestorius nachgemacht wurde. Dieser rieb nämlich Sand und Flos nitri (d. h. zerfallenes oder ausgewittertes kohlen-saures Natrum) zu Staub, vermengte damit Kupferfeilstaub, knete daraus Kugeln, drückte sie fest in irdene Schmelztiigel und liess sie in Oefen verglasen.

Alexandros. — Aus dem Alterthume sind uns zwei Künstler dieses Namens bekannt. Der Eine war Gemmenschneller und hat sich als solcher durch eine liebliche Darstellung verewigt, worin man Cupido als Löwensieger mit zweien Nymphen findet. Ein Zweiter dieses Namens war von Athen gebürtig und in monochromatischer Malerei thätig. Erst durch die herkulanischen Ausgrabungen ist dieser Alte zu einem Namen gekommen, denn man fand von ihm ein Monochromgemälde, auf Marmor und mit Zinnober gemalt, das seinen Namen nannte und das Knöchelspiel der Alten darstellte.

Alexandrowka, das „russische Dorf“ vor dem Nauer- und Jägerthore von Potsdam, ist eine Colonie von zwölf durch Kaiser Alexander dem Könige Friedrich Wilhelm III. als Säger für das erste Gardeinfanterieregiment überlassenen Russen. Die Ansiedlung besteht aus zwölf Colonistenhäusern, die theils von einem, theils von zwei Stock Höhe und in russischem Nationalgeschmack sind. An den nach der Strasse hinliegenden Giebelseiten zeigen diese blockhausartigen Häuser das zierlichste Schnitzwerk; sie liegen übrigens sehr angenehm an den Alleen und sind von Gemüse- und Kirschgärten umgeben, die im Frühling der schönen Blüthe halber und im Sommer der Frucht wegen besucht werden. Die freundlichen und gesunden Quartiere des russischen Dörfchens sind sehr als Sommerlogis gesucht. Unter den Colonistenhäusern befindet sich ein Wirths- und Vorsteherhaus; ausserdem gehört zur Colonie die gleichfalls bemerkenswerthe griechische Kapelle, welche vor dem Nauer Thore von Potsdam auf dem Kapellenberge steht, von dem man eine sehr schöne Aussicht hat. Die Kapelle ist leicht und anmuthig im byzantinischen Kirchenstyle erbaut und ihr Inneres prächtig geschmückt durch Geschenke der russischen Kaiserin.

Alexius, der Heilige, floh am Hochzeitstage, um sich dem beschaulichen Leben zu widmen. Er kehrte später als Bettler unerkant in das älterliche Haus nach Rom zurück, wo er unter der Treppe ein Lager erhielt und sich erst vor seinem Tode zu erkennen gab. Dies geschah ums J. 400. Die Abbildungen zeigen ihn neben der Treppe auf dem Sterbelager liegend; übrigens ist sein Attribut der Pilgerstab.

Alfani, Domenico, 1483 in Urbino geboren, machte mit Raffael seine Studien unter Perugino, verblieb aber, als sein Freund nach Rom wanderte, in der Vaterstadt. Hier und in Perugia führte er manches Vortreffliche in Oel und al fresco aus, ward aber später über seinem berühmtern Sohne mehr vergessen, als er verdiente. Sein Sohn, Orazio Alfani, um 1510 zu Urbino geboren, ging ebenfalls aus der Schule Perugino's hervor, studirte eifrig den Raffael und wanderte aus Sehnsucht nach seinem göttlichen Landsmanne gen Rom. Er fand ihn nicht mehr — und wie er die Verklärung sah, weinte er bitterlich und konnte sich kaum vom Anschauen dieses Bildes trennen. Die raffaelischen Eindrücke wirkten auf Orazio's Pinsel so mächtig zurück, dass seine Werke denen des Raffael ausserordentlich nahe kamen. Von Orazio (der übrigens auch als das Haupt der 1573 begründeten Zeichnungsschule Perugia's genannt wird) kennt man mehrere Madonnen, deren eine die Florentiner Gallerie ziert, vornehmlich aber eine Marie mit dem Kinde in Umgebung von Heiligen. Gerühmt wird auch eine Geburt Christi wegen der schönen Engel und des lieblichen Jesuskinds.

Alfen (nord. M.) oder Elfen, Luft- und Wassergeister. Die Luftalfen oder Lichtelfen sind die zartesten Wesen der Natur und heller als die Sonne. Sie sind gute Genien, während die Flussalfen oder Schwarzelfen hässliche und schadenfrohe Nixen sind.

Alfenfuss, Alfenkreuz; s. „Drudenfuss“.

Alfontanz (nord. M.), der Tanz der Lichtelfen, der guten freundlichen Sylphen, welche Nachts auf den Spitzen der Blumen und auf den sich unter ihnen kaum beugenden Grashalmen ihre Reigen halten, wo unter ihren Tritten alles schöner erblüht, während unter den Füßen der Schwarzelfen alles verdorrt.

Alfieri, Benedetto, ein Graf unter den Baumeistern und Blutsverwandter des pathetischen Dichters der Freiheit, des Grafen Vittorio Alfieri. Benedetto studirte eifrigst die Antike zu Rom und lebte dort lange Jahre, bis er zum ersten Baumeister am Hofe zu Turin ernannt ward, wo er die grossartigsten Entwürfe machte und seinen Namen durch die zwei Bauten des *Teatro reale* und der Reitschule verherrlichte. Das Theater ist äusserst bequem gebaut und gehört zu den grössten Italiens, ist aber jetzt leider nur im Carneval offen; auf die halbovalgeformte Decke hat Sebastiano Galetti den Triumph der Götter gemalt und das Proscenium ist mit dem Bacchustriumph von Cagliari geschmückt. Uebrigens baute Alfieri die vom Spanier Juvara (Gluvara) gegründete Kirche St. Amadeo zu Turin im J. 1767 wieder auf, erbaute den Saal des schönen Jagdschlusses Stupigni (Stupinigi) bei Turin und führte die imposante Façade von St. Peter in Genf aus.

Alfieri, Graf Vittorio, geb. 1749 zu Asti in Piemont, gest. am 8. Oct. 1803, heisst der bedeutendste Tragödiendichter, welchen die Italiener bis jetzt aufzuweisen vermögen. Trefflich, mit wenigen Strichen, zeichnet ihn Boerne, wenn dieser sagt: „Alfieri war reich, ein Edelmann, adelstolz, und doch keuchte er wie ein Lastträger den Parnass hinauf, um von seinem Gipfel herab die Freiheit zu predigen.“ In einem Sonette (mit den Worten beginnend: *Sublime specchio di veraci detti*) hat Alfieri sein Selbstporträt gegeben. Der Dichter hat (gleich Dante, Macchiavelli, Michelangelo und Gallei) in der Kirche *Santa Croce* zu Florenz sein Denkmal, welches (eine Arbeit Canova's) zwischen der vierten und fünften Kapelle sich befindet. In der florentinischen Gallerie sieht man sein treffliches Bildniss von François Xavier Fabre, dem Historienmaler aus Davids Schule; es ist von zwei berühmten Meistern, von Raphael Morghen und von Paul Toschi, in Stichen erschienen.

Alfonso I. von Aragonien. — Dieser sowohl durch seine Kriegsthaten wie durch seine Liebe zu den Wissenschaften und Künsten berühmte König von Neapel ward von Antonello da Messina gemalt, der sich bekanntlich auch am Neapler Hofe aufhielt. Dieses Bildniss, nachmals Eigenthum Don Niccolo Azara's, des spanischen Gesandten am römischen Hofe, ist auf Holz und wie es scheint in Oel gemalt; der König ist in halber Figur und in voller Bewaffnung dargestellt; auf einem Tische liegt sein Helm und an der Seite seine Krone auf den Commentarien des Cäsar, welche des Fürsten Lieblingslecture waren. (Agincourt, Taf. 144 der Malereien.) — Eine unter Alfonso geprägte Medaille trägt auf der einen Seite den Kopf des Königs; auf der andern, mit der Siegesgöttin auf einer Quadriga, steht die Inschrift: *Alfonsus rex Aragonum victor*

Stelle prec. — Zum Gedächtniss des Sieges Einzugs dieses Fürsten in Neapel 1443 ward im Jahre darauf von den Neapolitanern ein Triumphbogen errichtet, dessen Bau der mailändische Architect und Bildhauer Pietro di Martino (gest. 1470) ausführte und wofür derselbe vom Könige zum Ritter geschlagen wurde. Man sieht das Gebäude im *Castello nuovo* zu Neapel; es ist ganz von Marmor, reich an Verzierungen, Statuen und Reliefs; das vorzüglichste der letztern, welches in die Attika über den Eingangsbogen gesetzt wurde, stellt den Triumphzug Alfonso's dar. Den Gipfel krönen drei Statuen von Heiligen, welche nachträglich unter dem Vicekönige Don Pietro di Toledo hier aufgestellt und vom Neapler Bildhauer Giov. Merliano (genannt Giov. da Nola) gefertigt wurden. Dieser Triumphbogen, das einzige derartige Werk, welches aus jener Epoche übrig, ist für die Kunstgeschichte von äusserstem Werth. Derselbe ist auf Taf. 53 des architectonischen Theils des Agincourt abbildlich mitgetheilt.

Al fresco. Das Malen *al fresco* (aufs Frische, Nasse) geschieht mit Mineral- und Erdfarben auf einem frisch aufgetragenen Mörtelgrunde von Gyps oder Kalk. Vegetabilische Farben sind dazu völlig untauglich, selbst wenn sie mit Mineralstoffen verbunden worden. Auch von den Mineralfarben müssen die ausgeschlossen werden, die eine chemische Veränderung von der Einwirkung des nassen Kalks erleiden. Vorzüglich tauglich sind die gebrannten Pigmente. Sie werden meist mit reinem Wasser abgerieben und so viel verdünnt, dass sie sich mit dem Pinsel gut verarbeiten lassen; einigen setzt man dünnen Leim, Milch etc. zu. Die Farben vereinigen sich innig mit dem Gyps- oder Kalkgrunde und sind daher äusserst dauerhaft; da aber ein über Nacht gestandener Mörtel untüchtig zur Malerei ist, so darf man immer nur so viel auftragen, als man in einem Tage bemalen kann; dies ist aber, was das Malen *al fresco* so schwierig macht, da Retouchen unmöglich werden. Diese Art Malerei, die man für grosse Darstellungen an Mauerflächen und Decken der Gebäude anwendet, ward schon von den Alten betrieben, aber erst von den Italienern im 16. Jahrh. zu wahrer Bedeutung gebracht. Gegen Ende des Mittelalters wurde in Deutschland viel in dieser Weise gemalt. Beweise davon sind für jene Zeit die nun freilich zerstörten Todtentänze und die Bilder in der ehemaligen Karthause zu Basel, sowie der lange verborgen gewesene, aber unlängst wieder entdeckte Todtentanz in der Predigerkirche zu Strassburg. Welch glänzenden Aufschwung diese grossartigste aller Arten der Malerei neuerdings wieder in Deutschland genommen hat, davon wird das Weitere der Art. „Freskomalerei“ besagen.

Alfröðul, die Elfenrötherin, Beiname der Sonne bei den alten Scandinaviern. Man sagte, dass die bleichen Elfen, wenn sie sich vor der Morgensonne verstecken wollen, mit Rosenschimmer bekleidet würden.


Alfaster, Kirche und Kloster in Ostgothland, von welchen gothischen Bauten aus dem 12. oder 13. Jahrh. nur noch Spuren vorhanden sind.

Algardi, Alessandro, geboren 1602 zu Bologna, gilt für den grössten Bildhauer seiner Zeit, ja galt sogar für den Ersten nach Buonarroti. Nachdem er unter Ludovico Carracci zeichnen gelernt und dann zu Rom mehrere Statuen in Thon modellirt, auch kleine Modelle für Goldschmiede und Erzgiesser gemacht hatte, verschaffte er sich durch Domenichino's Vermittelung, der die Runden in San Silvestro amonte Cavallo malte, die Arbeit zweier Statuen für die Blenden daselbst. Algardi bildete in der einen Figur die heilige Magdalene in weinender Stellung, während die andere Figur den Evangelisten Johannes vorstellte. In diesen ersten Sculpturarbeiten offenbarte sich Algardi's lebendiger Genius, den ein wähliger Geschmack und correcte Zeichnung begleiteten. Als Domenichino nach Neapel ging, kam Algardi in Noth und musste sich mit kleinen Modellen abgeben, wobei er besonders in Kindern einen unvergleichlichen Geschmack zeigte. Endlich kamen ihm einige Gelegenheiten zur Marmorarbeit; er bildete einen St. Paulus in der Stellung, wie er enthauptet werden soll, und die Figur der Henkers, welcher ihn decollirt; diese Figuren gingen nach Bologna in die Kirche dieses Heiligen. Eine andere Arbeit war der heil. Filippo Neri in nachdenkender Stellung, zur Seite ein knieender Engel, der ihm ein Buch reicht mit der Schriftstelle: *Viam mandatorum tuorum cucurri cum dilatasti cor meum*. Dies Werk steht der Sakristei in der Chiesa nuova gegenüber und ist in mehr als natürlicher Grösse. Leider ward er für diese Arbeiten so schlecht belohnt, dass er kaum die dazugehabten Unkosten bestreiten konnte. Dies benutzten seine Neider, um ihm nachzugehen, er kam in Marmor nicht fort. Diese zu widerlegen, machte er in Probrstein (*Petra di paragone*) die Figur eines schlafenden Kindes, worin er den Schlafgott vorstellte; und dieses Kind arbeitete Algardi so schön, dass es allgemeine Staunniß erregte und in die Villa Borghese vor der Porta Pinciana kam. Scipio della Staffa erregte damals im Auftrage der Akademie de' Letterati zu Perugia eine Gedichtsamm-

lung, in der sogar mehrere Gedichte zum Lobe dieser Figur des Schlags und zur Ehre des grossen Bildners erschienen. Indem nun Algardi täglich an Ansehn wuchs, stand ihm mittelwelle Papst Urban VIII., dem Innocenz X. aus dem Hause Pamfili folgte. Jetzt konnte der bolognesische Prinz Nicolaus Ludovisio, der unter Urban verbannt war und nun durch Heirath einer Constanza Pamfili als Verwandter des Papstes dastand, seinem Landsmann den höchsten Zutritt verschaffen und Algardi kam so in den Dienst des päpstlichen Neffen und designirten Cardinals Camillo Pamfili. Für diesen sollte er den Architecten spielen, welche Ansinnen an einen Bildhauer sich vollständig auf den Baue der Villa Pamfili rächte. Zum Glück für Algardi beschloss der römische Senat dem Papst Innocenz eine metallne Statue zu errichten, aus Danke dafür, dass Seine Heiligkeit dem Capitele einen prachtvollen Flügel ansetzen liess, der dem von Michelangelo so herrlich erbauten Flügel der Conservatori di Roma gegenüberstehend, dem Capitele wie der Stadt überhaupt zur Zierde gereichen musste. Obgleich der Senat den Francesco Mochi zum Statuarius gewählt hatte, so liess doch der Ehrgeiz Algardi's alle Minen springen, um das Werk an sich zu reissen. Algardi, der auch das Werk bekam, ward durch den Zufall bestraft, dass beim Gusse die Form sprang. Er musste einen zweiten Guss vornehmen, der vortrefflich gerieth, und die nun auf dem Capitele aufgestellte Statue brachte ihm das Kreuz an einer goldnen Kette, d. h. den Christusorden vom Papste ein. Jetzt liess sich Algardi stets mit dem Kreuz an der Brust und auf dem Mantel sehen, eine Eitelkeit, die Franz Mochi mit dem Witze bestrafte, dass Algardi das Kreuz der Räuber trage. Um diese Zeit nahm Algardi das Monument Leo's XI. in Angriff; er selbst arbeitete die Figur des Papstes, der sitzend auf seinem Throne das Volk segnet, und das Basrelief der Urne gegenüber, wie auch die das päpstliche Wappen mitten in der Blende haltenden Kinder, während er die beiden Figuren zur Seite der Urne, die der Grossmuth mit dem Cornucopiä dem Römischen Gius. Peroni, und die der Majestät dem Milanesen Ercole Ferrata übertrug. Um 1650, wo Mas Aniello eine Herrschaft über Neapel improvisirte, erhielt Algardi in dem emporstehenden Neapolitaner Domenico Guidi einen tüchtigen Kunstgehilfen. Algardi hat jenes berühmt gewordene Basrelief von der Geschichte des Attila übernommen, das über dem Altar des heil. Leo in der Kapelle della Colonna angebracht ist; bei diesen Werken war ihm Guidi von höchstem Nutzen. Diese bedeutende Arbeit, die in Hinsicht der Grösse weder bei alten noch bei neuern Bildnern ihres Gleichen findet, stellt den Attila dar, als er am Ufer des Po dem Papst Leo I. begegnet und ihm zwei himmlische Personen erscheinen, die ihm aus der Höhe mit Schwertern drohen, wofern er mit seinen Horden gegen Rom marschire; jene Erscheinungen sind St. Peter und Paul. Man sieht Attila an der Spitze seiner Söldner, den Papst aber in Pontificalibus und von der Geistlichkeit umgeben, wie er den schon von jener Erscheinung ergriffenen Wüthric zum Rückzug ermahnt. So grossartig dies Werk gedacht und so tüchtig es ausgeführt ist, wird doch auch nicht verkannt, dass es die Grenze der Plastik weit überschreitet und das Princip der Malerei an der Stirn trägt. Noch sei der grosse Altar der Kirche San Niccolo di Tolentino erwähnt, den Algardi im Auftrage des Cardinals Camillo Pamfili herstellte, und worin er ein meisterhaftes Warnungsstück seiner Kunst lieferte. Im Allgemeinen war Algardi tüchtig in nackten Formen, zeigte Adel in den Wendungen der Köpfe, Reichthum in der Gewandung und Reiz bis in die Nebendinge. Passeri schildert seine Person als starkleibig und von starken Gesichtszügen, und kannte ihn als einen witzreichen, muntern und überaus gentilen Mann. Obgleich Algardi (sagt Passeri sehr naiv) in seiner Jugend das Frauenzimmer liebte, war er dennoch zuletzt von einer erbaulichen Enthaltensamkeit. Sein Tod erfolgte im Juni

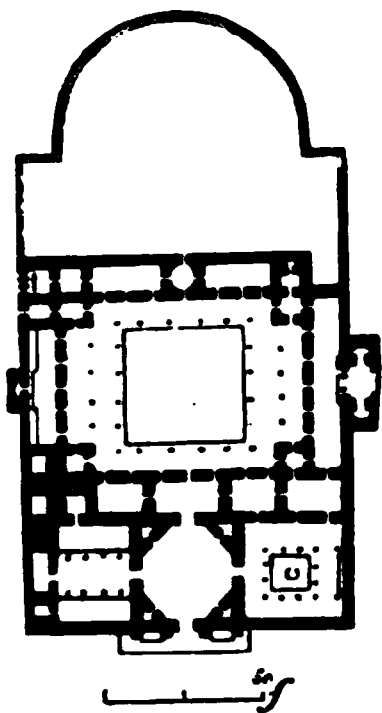
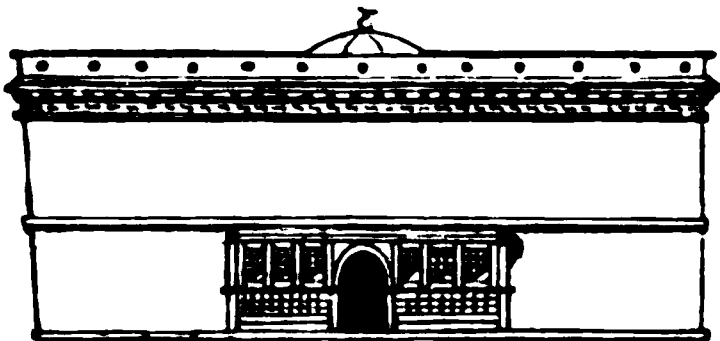
1654. — Sein Monogramm ist: 

Algarotti, Conte Francesco, 1712 zu Venedig geboren, studirte auf den Hochschulen von Bologna und Padua, und lernte auf seinen nachherigen Reisen den grossen Fritz kennen, durch den er Kammerherr zu Berlin und Graf ward. Er war Gelehrter und Dichter, dabei ein geschickter Zeichner und sogar Stecher. So ätzte

er antike Vasen, Köpfe und Baustücke. Sein Monogramm ist:  Er starb 1770 zu Pisa, wo ihm sein königl. Gönner im Campo santo das Denkmal setzte. (Dies Monument ist nach Bianconi's Zeichnung von Volpato gestochen worden.) Gross ist der Grafen Verdienst um die Dresdner Gallerie, denn er half derselben durch Einkäufe in Italien zu ihrem Glanze.

Algheri, Hafenstadt auf der Insel Sardinien, besitzt eine Kathedrale und in der Nähe die Neptungrotte mit Stalaktiten auf, die zu den schönsten europäischen Höhlen gehört.

Algier, Stadt in Nordafrika an der Küste des mittelländischen Meeres, bis 1830 Sitz eines türkischen Vasallen und seit der Eroberung durch die Franzosen Sitz eines der vier Militärgouvernements der Regentschaft Algerien, wurde um 935 nach Chr. von dem arabischen Fürsten Zeiri gegründet und empfing durch diesen die Benennung „*al Dchesair*“ (d. h. die Siegreiche). Die Lage der Stadt, die sich vom Meere aus amphitheatralisch in einem von der Citadelle (Kasbah) gekrönten Dreieck erhebt, ist eine der schönsten, die gedacht werden kann; doch bietet die Stadt selbst bei der monotonen orientalischen Bauart ihrer weiss angestrichenen Häuser keinen besonders pittoresken Anblick. Indess erhält sie nun unter französischem Regimente von Jahr zu Jahr mehr europäischen Anstrich durch die Bauten der Colonisten. Bemerkenswerth ist das im maurischen Styl erbaute Haus des spanischen Consuls.

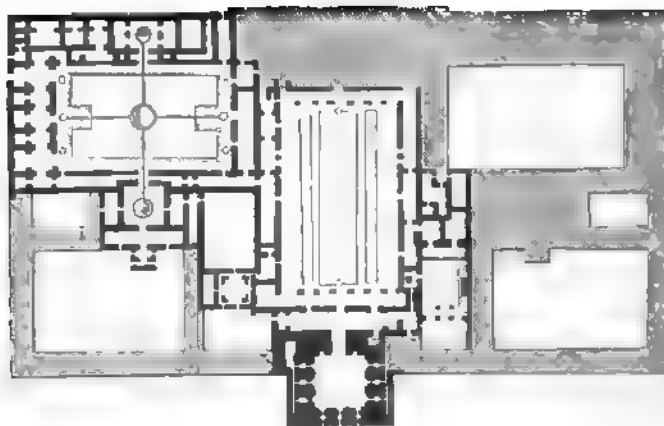


Seiner Wichtigkeit wegen, die es als ein neueres Denkmal arabischer Architectur hat, theilen wir hier die äussere Façade des Consulhauses nebst dem Grundrisse nach Durand's *Parallèle des Edifices* und den Zeichnungen des schwedischen Architecten Giovell mit. Im Centrum befindet sich ein Hof, der den Zimmern das Licht giebt und inmitten einen Springbrunnen hat, ähnlich jenem des Palastes *al Hamra*. — Leider wurden bei der Einnahme Algiers (5. Juli 1830) eine Menge der in der Citadelle aufgehäuften alten Kostbarkeiten und Kunstwerke von den höhern und höchsten französischen Offizieren unterschlagen, sowie von den gemeinen Soldaten die schönen Landsitze und Gärten um Algier verwüstet wurden,

eben meist in der Absicht, um Schätze zu entdecken. Was die Sucht nach Beute noch unversehrt gelassen, wurde nachher durch Gouvernementsmassregeln der Vernichtung geweiht. Man wollte das Land von Grund aus französiren und wo möglich auch katholisiren, daher man die Zerstörung vieler Moscheen und Gottesäcker anordnete, aber durch solche Acte der Brutalität dem eignen stolzen Namen einer *grande nation* die ärgste Beschimpfung anthat.

Alhambra, der „rothe Palast“, heisst jene Wunderburg der Mauren zu Granada, welche in den Jahren 1213 — 1338 erbaut wurde und zur Residenz der arabischen Herrscher von Granada diente. Die Alhambra erhebt sich in einer Höhe von 700 Fuss auf dem nach der untern Stadt zu abfallenden Präcipisse, steht ganz frei und abschüssig, von zwei Flüssen eingefasst, und trägt auf dem langen Bergrücken, der von drei Seiten steil aus der Stadt Granada emporsteigt, die alten 18 Fuss dicken Festungsmauern und rothen Araberthürme, wovon sie den Namen hat. Sie hat einen Umfang von mehr als drei Viertelstunden, und begreift das alte Kalifenschloss, den neuen Palast Karls V., einige hundert andere Häuser, grosse Parkanlagen und Raum für 40,000 Menschen, die zur Maurenzeit dieses kostbare Reichskleinod sollen vertheidigt haben. Wir theilen hier den allgemeinen Plan der Alhambra mit; die stärkste Schattirung dieses Planes deutet die noch vorhandenen Theile an, die schwächere aber jene, welche zerstört wurden, um dem neuen Palaste Raum zu geben, den Karl V. anfangen liess, der aber nicht zur Vollendung gelangte (s. Abb. S. 284). Der Kalifenpalast, oder wie ihn die Spanier nennen: *Palacio moruno*, ist ein Quadrilongum und war sonst mit den fünf Höfen 450 Fuss lang und 250 breit; jetzt ist er durch die angehängten Gebäude mehr zusammengedrängt. Er lässt sich mit einer kostbaren, in silberner Kapsel verwahrten Reliquie vergleichen, denn die Kalifen suchten ihr edles Kleinod in festen Thürmen und hinter unbezwinglichen Mauern rettend zu bergen, unbekümmert, ob der müssige Gaffer es schaue, wenn nur ihnen der ruhige Genuss der Götterwohnung ungetrübt gesichert blieb. Ungleich den Tempeln der Aegypter und Griechen, war dies Feenschloss nie auf äussern Effect berechnet. Daher bietet es auch von aussen keinen besondern Anblick; hier ist keine der blendenden Anlehnungen, keine der Ueberraschungen, die das Auge schon von ferne bestechen, kein Säulenfronton, nicht einmal ein Portikus. Alles ist hier anders als in andern Architecturen. Man tritt durch eine unscheinbare Pforte in die ätherische Filigran-

marmorburg ein und kommt in einen länglichen Vorhof. Dies ist der Myrtenhof (*patio de los Arrayanes*). Er enthält ein längliches Bassin, von leichtem Gebüsch umgeben, und mit herumlaufendem Säulengange. Acht Säulen tragen die Gallerie, die oben und unten gleich ist, indess die Bögen zirkelförmig und mit filigranartig festonirten Susporten gebildet sind. Die Nischen dieses Vorhofs sind wie überall von Lasurmosaik und dienen der morgenländischen Sitte des Pantoffelablegens. Aus einem Thore des Myrtenhofes tritt man unmittelbar durch ein Vestibul und drei auf einander folgende arabische Bögen in den Löwenhof. Die Bögen zeichnen sich durch die bekannte hufeisenähnliche obere Wölbung aus, indem der untere Theil jedes Bogens unter die Base des Halbkreises zurückkehrt, während der obere Theil sanft in einer Spitze endigt. Alle Thore sind ohne Thüren, was ihnen ein besonders leichtes Ansehn und dem Ganzen einen Zusammenhang giebt, als stelte der Palast nur ein einziges Wohnhaus ohne alle Absonderung vor. Der mittlere dieser Eingangsbögen in den *patio de los leones* ist eins der herrlichsten Werke dieses Palastes. Der obere Theil der Säulenkäufe, auf welchen diese Bögen ruhen, ist mit arabischen Inschriften bedeckt, und über ihnen sind Lunetten und die den Bögen angehängten Nischen. Die Hauptplättes dieser Bögen bestehen aus Filigranverzierungen, die obere Wand aus eiselirtem Stucco mit Arabesken durchbrochen und mit Lettern und Blumen bedeckt. — Der Löwenhof ist ein längliches Viereck, gleich seiner querüberlie-



genden Vorhalle, und nicht um vieles grösser, da er nur 123 Fuss in der Länge und 73 in der Breite hat. Rundum laufen bedeckte Gallerien, deren gewölbtes Dach von 128 weissen Marmorsäulen getragen wird, die immer zu dreien in den Ecken beisammenstehen. Der Hof selbst ist, wie alle sarazenischen Pátios, oben offen. Zwei elegante Kuppelpavillons reichen auf jeder der schmalen Seiten in den Hof hinein, und sind von denselben Säulen getragen, die mit ihnen zwei vorstehende Kreise bilden. Die Pavillonkuppeln stützen sich auf 24 Säulen und deren Bögen. Die Säulen sind fast durchgehends nur 10 Fuss hoch; sie tragen ungemein zum Effect dieses Theils der Alhambra bei, der zugleich der besterhaltene ist. Gold, Email und Deckenmalerei, besonders das Blau in den Bögen, haben wenig von ihrem einstigen Glanze verloren. Das Innere der Gallerie ist mit einem Gespinnt ätherischer Fillearbeit bedeckt, und die glänzend farbigen Fayencelambrien unter den Arabeskenwänden gleichen den Bordüren eines mit den reichsten Brabanter Spitzen besetzten Atlassgewandes. Die Kuppeln der beiden Pavillons sind durch schwebende Bögen, Stalaktiten, Nischen und eine sie tragende, auf die Cornische gestützte Miniaturcolonnade von höchster Eleganz ausgefüllt, und ihre Fontänenschalen gleichen denen der Gallerie an Grösse und Schönheit. Vier breite Wege führen nach der Mitte des Hofes, der in eben so viele Rosen- und Oleanderfelder getheilt ist. Wo diese Wege zusammenstreffen, steht eine grosse Alabastervase, von 6 Fuss Durchmesser, die auf dem Rücken von 12 waschenden Löwen ruht. Sie ist zwölfseitig und trägt ringsum Inschriften. Die Löwen sind im Verhältniss zum Ganzen gehalten, doch in ihrer Zeichnung nicht tadello. Ausser dem Haupteingange in den Löwenhof findet man an seiner Gallerie drei ge-

Bögen, welche aus den drei andern Flügeln in die anhängenden Gemächer, in die Seitendivans führen. Gegenüber dem Hauptportale führt der Säulenvavillon in den Gerichtssaal, *Sala del tribunal*, der wieder in einen tiefern Saal ausmündet, so dass die Bögen auf- und ineinander gerichtet sind und Perspektiven bilden. Der ganze obere Rand der Bögen ist in zahllosen, bienenzellartigen Höhlungen durchbrochen. An den Vertiefungen, die scheinbar chaotisch durcheinandergeworfen sind, hängen Steinzapfen herab, der Form nach ähnlich den Stalaktiten in Tropfsteingrotten. Oft



kommen diese Formen gedoppelt vor, so dass sie von Ferne einer reichen, über den Portalen festgemachten Draperie gleichen. Doch nicht nur die Bögen zeigen diesen Zierath, auch die Ecken der Säle, ja ganze Plafonds sind derartig gearbeitet, was den prächtigsten architectonischen Anblick gewährt (vergl. die Abb. zum Art. „Abentheurer“). Dabei ist alles reich mit heißen Farben bemalt und namentlich tritt Blau und Gold uns noch allerwärts in ursprünglicher Frische aus diesen Tausenden von Mahomedanischen entgegen. Der „Gerichtssaal“ selbst besteht aus 5 offenen Abthei-

lungen; seine ernste Bestimmung spricht aus den Goldverzierungen und gemalten Arabesken. Unter Philipp II. benutzte man ihn als Kapelle, weshalb der Saal noch *Santa Maria de Alhambra* heisst. Ueberm Karnies der Mittelnische sieht man in der ovalgewölbten Decke 10 Figuren mit maurischer Gewandung und Physiognomie; sie haben alle die Hand ans Schwert gelegt und sind mit lebhaften Farben gemalt. Die übrigen Gemälde in diesem Saale sind nicht minder merkwürdig, wenn auch diese Decken- und Wandbilder nur bezeugen, wie ungeübt die Mauren in der höhern Malerei waren. — Gegen Westen führt aus dem Löwenhof ein grosses Thor mit Ovalbögen zu dem Schwesternsaale, *sala de las dos Hermanas*, nach den zwei kolossalen Marmortafeln so benannt, die den Boden des Hauptsaals decken. Die Wände des Thors bestehen halb aus Marmor, halb aus Stuck, und die Garnitur dieses Doppelbogens aus verschlungenen Bändern. Das zweite Bogenthor bildet den Eingang zum hohen Schwesternsaal selbst. Ueber dem Parket von polirtem Marmor, wovon die beiden Schwestersteine allein 13 Fuss Länge und 7 Fuss Breite haben, erhebt sich die farbige Fayencebekleidung mit den lieblichsten Figurinen und den Waffenschilden Mubamed Abu Abdallahs, des ersten der Naseriten, die über Granada herrschten, und Erbauers der Alhambra, von ihm Medinet al Hamra genannt. Der Wahlspruch, welchen dieser kunstsinnige Araberfürst (gest. im 13. Jahrh.) überall eingraben liess, heisst: Nur Gott ist Sieger! Um den ganzen Saal ziehen sich goldne Gürtel arabischer und kufischer Inschriften mit dem Wappen von Granada. Silbernetze und Blumenguirlanden winden sich in den Ecken und am Frieze durch schimmernde Stern-Allegorien, und über jedem Bogen ist ein Fenster mit Holzpersiennen in Form eines verschlungenen Filetgarns. Zwölf Säulen tragen die Lunettenkuppeln in den Ecken, sowie die Fensterbögen, welche wieder mit den wunderbar gemalten und verschlungenen Stalaktitformen aufgeputzt sind. Zwischen den acht Seitenwinkeln sind 24 Säulen eingetheilt, welche die konische Kuppel tragen, und diese ist aus einer unendlichen Menge kleiner Kuppelnischen, kleinen Höhlungen und Tropfsteinzapfen gebildet und durch hängende Bögen gestützt, die im Verhältniss zur Höhe gegen die Fenster sich vervielfachen und eine Art Lamplon über sich tragen. Es ist diese Nachbildung einer natürlichen Stalaktitenhöhle mit solchem Aufwand von Kunst und mit solcher Kühnheit aufgeführt, dass sie als das Originellste überrascht, was je in der Baukunst erdacht worden. Gegenüber dem Schwesternsaale tritt man aus dem Löwenhof in den Saal der *Abenceragen* (s. die Abbild. unter diesem Art.); hier befindet sich eine ganz erhaltene grosse Marmorschale mit Springbrunnen. Leider hat dieser Saal durch eine Pulverexplosion sehr gelitten. — Noch ist der Saal des Komaresch zu erwähnen, den die Spanier die *Sala de los embejadores* nennen und der in dem hohen Festungsthurme liegt. Er scheint als Thronsaal gedient zu haben; die grandiose Decke ist in Holzschnitten der verschiedensten Farben markettirt, und versilberte oder vergoldete, mit Elfenbein, Perlmutter und Speckstein ausgelegte Kreisformen stellen in Kronen, Flammen und Gestirnen das majestätische Bild des Sternenzeltes dar. Neun Fenster umgeben diesen Prunksaal; sie sind sämmtlich in der Form der Agimez oder arabischen Doppelfenster, in der Mitte die zierlichen Bögen durch Marmorsäulen abgetheilt. Sie reichen bis zum Boden und führen auf Balcone, die über die schwindelnde Höhe hinausragen. — Die Souterrains der Alhambra fassen ausser dem Garten der Lindaraxa die ihn umschliessenden Marmorbäder mit Ruhegemächern ein, um welche doppelte Reihen Orchestertribunen in der Höhe angebracht sind. Die Badzimmer sind, wie die Wannen, ganz von weissem Marmor, und erhalten von oben ein mattes Licht aus zellenartig durchbrochenen Kuppeln. — Das Bijou der Alhambra, wie es Hr. v. Hailbronner genannt hat, bleibt aber das sogenannte *Mirador*, welches den maurischen und später den spanischen Königinnen als Toilettzimmer diente und wo man alles beisammen findet, was Aussicht, Lage, Bemalung und zierliche Bauart vereinigen. Es ruht auf der Spitze eines sehr hohen viereckigen Thurmes, der sich als Vorwerk aus der Schlucht erhebt, durch die der Darro tief unten braust. Eine zierliche offene schmale Gallerie, deren Dach (wie das der Gallerie, welche vom Saale Komaresch über die Höhe der Festungsmauern nach dem *Mirador* führt) von arabischen Marmorsäulen getragen wird, läuft um die Ränder der Thurmplattform und schliesst das Toilettzimmer ein, das gleich seiner Vorhalle im Geschmack der modernen Arabesken mit Thier- und Figurenverschlingungen bemalt ist. Das Boudoir der Sultanin ist klein und besteht aus drei Gemächern, wo kleine zahllose Oeffnungen zum Einströmen der Wohlgerüche, die man aussen verbrannte, angebracht sind. Von diesen Gemächern aus, die über den steilen Mauern schweben, hat man die reizendste Aussicht auf Stadt und Thal, und auf das Xeneralifa (Generalife), jenes Sommerschloss der Maurenkönige, das sie sich auf dem nächstgelegenen höhern und nur durch eine schmale Schlucht getrennten Berge erbauten. Karl V., der grosse Lust bezeigte, die Alhambra

zu seiner beständigen Residenz zu machen, befahl den Bau eines neuen Palastes, der aber nicht zur Vollendung kam, weil häufiges Erdbeben den Entschluss des Kaisers wieder wankend machte. Dieser, wenn auch von stolzer Anlage zeugende und ein Meisterstück damaliger Baukunst zu nennende Kaiserbau hat leider die Hälfte des alten Kalifenpalastes unter seinen Fundamenten begraben. Er ist ganz von gelbem Sandstein, die verschieden geschnittenen Quadern aufs Mühvollste in Reliefs punctur gemischt. Fries und Karnies sind vollendet schön, die Portale von marmorähnlicher grauer Lava mit cannelirten Säulen höchst imponirend. Die Pedestale und Medallions enthalten Basreliefs in weissem Marmor, kühne Ritterkämpfe gegen die Sarazenen darstellend. Im Innern füllt diesen Palast eine elliptische Säulenhalle, die man wahrscheinlich zu Thierhetzen und Kampfspielen bestimmt hatte. Unten herum läuft eine Gallerie, die einer andern prächtigen Säulengallerie zum Pedestal dient, welche, von sehr reicher Balustrade mit 32 ionischen Säulen eingefasst, für die Zuschauer bestimmt war, und das Ganze äusserst leicht und schwebend erscheinen lässt. Diese Säulen, nur von 13 Fuss Höhe, correspondiren mit den untern dorischen. Auch sie sind aus Einem Stück und tragen die höchste Cornische, welche des Kreishofes äusserste Spitze bildet und das Dach tragen sollte, welches aber unausgebaut geblieben. Hinter dem Circus laufen die Gemächer herum, und grosse, die mannigfachste Aussicht auf die Landschaft von Granada gewährende Bogeneingänge führen auf unvollendete Balcone. Aber trotz den majestätischen Portalen, trotz dem imposanten Aeussern, trotz seiner beherrschenden Lage muss dieser regelrechte Palast allen Nimbus verlieren, sobald man aus seinen massiven Hallen den Fuss in die elfenhaften Schöpfungen der Kalifen setzt.

Alhamet, Jacques (1727 in Abbeville geboren und 1788 in Paris verst.), arbeitete mit dem Grabstichel und der Nadel, und stammte aus le Bas' Schule. Alhamet, der durch gefällige Stiche nach Teniers, Wouvermans, Berghem, Aivan der Neer, Jeaurat, Vernet und Philipp Hackert bekannt ist, that sich durch eine vollkommnere Anwendung der trockenen Nadel hervor. Besonders nennen wir zwei grosse Blätter in Querfolio, beide nach Berghem, wovon das eine mit „*Ancien port de Gènes*“ und das andere durch „*Le rachat de l'esclave*“ bezeichnet ist. — Seines unter Strange in London ausgebildeten Bruders, François Germain Alhamet's Stiche sind zwar von zarter Ausführung, kommen aber in Geschmack und Zeichnung Jacques' Nadel nicht bei.

Alibrandi, Girolamo, zu Messina 1470 geboren und 1524 verstorben, studirte die Malerei unter seinem Landsmanne Antonello und bildete sich, ohne Jemandem ausschliesslich zu folgen, nach allen den Kunstgrössen jener Periode aus. Obgleich er Selbstständigkeit erstrebte, hat es ihm doch nicht gefehlt, in diesem und jenem Werke mehr oder minder die Reminiscenz an diesen und jenen Meister zu wecken. Er ist der Raffael von Messina genannt worden, könnte indess eben so gut Messina's Leonardo da Vinci heissen, wenn sein Christusknabe im Tempel (ein Altarbild der Kirche *della Candelora* zu Messina) entscheiden sollte. In diesem 1512 gemalten Bilde documentirt die Historienmalerei ihren hohen Flor zu jener Kunstperiode. Vasari lässt vergebens in seinen *Vite de' pittori* nach einer Biographie Alibrandi's blicken, obgleich er himmelweit Geringere beschrieben hat.

Aliger, der Flügeltragende; Beiname Cupido's und Merkurs.

Alighieri, Durante; s. Dante.

Alignement, das Stehen in einer geraden Richtung oder geraden Linie. Ein Gebäude steht im Alignement des andern, wenn die gerade Linie, die man durch die Front des einen legt, auch die des andern trifft.

Almona; s. Alemona.

Alinda. — Von dem Theater, das einst dieser alte kleinasiatische Ort durch die Römer erhielt, finden sich noch Reste vor.

Alipos, Flügelfuss, hiess der Merkur bei den Römern, weil er mit Schwingen an den Füssen gebildet wurde.

Alix, P. M., ein französischer Stecher, 1752 zu Haufleur geboren. Man kennt von ihm viele Porträts in Roulettenmanier und Farbendruck, worunter der Fenelon nach Vivien's Gemälde am bekanntesten ist. Sein grösstes Blatt, Napoleon im Krönungsornat, erschien 1804.

Alkalien (Chemie). — Unter dem Namen Alkalien begreift man die vier Körper: Kali, Natron, Lithion und Ammoniak. Die drei erstern sind Metalloxyde, das letztere ist eine Verbindung aus Wasser- und Stickstoff. Der Charakter der Alkalien, ihre Alkalität, besteht darin, dass sie mit Säuren neutrale Salze liefern und die soge-

nannte alkalische Reaction äussern, indem sie z. B. das Blau des durch Säuren gerötheten Lackmuspapiers wiederherstellen, gelbe Pflanzenfarben braun und blaue (mit Ausnahme des Lackmus und Indigos) grün färben. Die Alkalien wirken ätzend auf organische Theile, lassen sich leicht im Wasser lösen, sind positiv elektrisch und ziehen stark aus der Luft Feuchtigkeit und „Kohlensäure“ an. Durch Verbindung mit letzterer verlieren sie zwar ihre Aetzkraft, nicht aber ihre leichte Auflöslichkeit und alkalische Reaction. Die Benennung „Alkalien“ datirt von der arabischen Pflanze *al Kali*, aus deren Asche eine Art der alkalischen Substanzen gewonnen wird.

Alkalische Erden sind Baryt, Kalk, Magnesia und Strontian. Sie theilen zwar die Merkmale der Alkalinität mit den Alkalien (s. den vor. Art.), sind aber (in reinem sowohl wie in kohlensaurem Zustande) im Wasser schwerlöslich und lassen nachher keine weitere alkalische Reaction bemerken.

Alkamenos, atheniensischer Bildner in Erz und Marmor, war der berühmteste Schüler des Phidias. Beim Wettkampfe mit Agorakritos, ein Venusbild betreffend, errang er den Preis über seinen Mitschüler. Lukian rühmt an dieser Kypris die ausdrucksreichen Züge, ihre schönen Wangen, ihre niedlichen Finger und die wohlgebildeten Handgelenke. Als sein Werk ward im Herkulestempel zu Theben die kolossale Gruppe des Herkules und der Pallas aufgestellt; in Athen schuf er die Bacchusstatue von Gold und Elfenbein, und die von ihm zuerst so dargestellte, dreigestaltete Hekate auf der Akropolis. Für Mantinea bildete er eine Siegerstatue in Erz, und im hintern Giebelfelde des Zeustempels zu Olympia stellte er seinen berühmten Kampf der Lapithen und Centauren dar. Er soll einst mit seinem Meister selbst in Wettstreit getreten sein. Es sollte eine Statue auf eine hohe Säule zu stehen kommen. Phidias vermöge seiner tiefen optischen Kenntniss deutete die Theile stark an: die Lippen standen offen, die Nasenlöcher weit auseinander. Als nun Meister und Schüler ihr Werk ausstellten, ertheilte Jedermann dem des Alkamenos den Preis, weil an dessen Statue alle Theile aufs Feinste vollendet waren. Bei Aufstellung beider Bildsäulen auf der Säule änderte sich jedoch augenblicklich das Vorurtheil.

Alkamenos, ein Grieche von Geburt, kam als Sklave in die Lollische Familie nach Rom, welche ihn nachher freiliess und worauf er sich *Quintus Lollius Alcamenes* schrieb. Er that sich als Bildhauer hervor, und es ist noch ein kleines Relief in Marmor übrig (in der Villa Albani), wo er sich selbst, sitzend und eine mit der Linken gehaltene Büste betrachtend, welche die seines Sohnes sein soll, dargestellt hat. Auf der andern Seite erblickt man seine Frau, welche Räucherwerk auf einen brennenden Leuchter schüttet. Aus der Figur der Künstlers sieht man, dass er zu dieser Zeit Decurio oder Senator und selbst Duumvir einer Municipalstadt war. Die Kunst, womit er sich beschäftigte, hat er selbst durch den Griffel, den er in der Rechten hält, angedeutet. Dies ist das hölzerne Werkzeug, womit die Bildhauer ihre Modelle in Thon arbeiteten, wobei sie aber auch die Finger mit zu Hülfe nahmen, besonders die Nägel, um feine Theile anzugeben und mit mehr Gefühl nachzuhelfen.

Alkathoe (gr. M.), Tochter des Minyas und Schwester der Leukippe und Arsippe. Die drei Schwestern waren so fleissig, dass sie über ihrer Arbeit das Bacchusfest zu feiern vergassen. Da soll sie Bacchus in Fledermäuse, ihr Gewebe aber in Reben und Weinlaub verwandelt haben. Nach Andern erschien ihnen Bacchus erst als Jungfrau, dann als Stier, endlich als Löwe und Panther, um sie zum Fest zu bewegen, worauf sie wahnsinnig wurden und unter sich um die Ehre loosten, dem wüthenden Gott ein Opfer zu bringen. Als das Loos die Leukippe traf, gab sie ihren Sohn Hippasos zum Zerreißen her. Hierauf schweiften sie wild auf den Gebirgen umher, wo sie Hermes endlich zu Vögeln machte.

Alkeste oder *Alkestis* (nach römischer Schreibung: *Alceste*, *Alcestis*) war des Pelias Tochter und die Gemahlin Admets, des Königs von Pherä. Homer nennt sie „die Fürstin ihres Geschlechts, die schönste Gestalt unter Pelias Töchtern.“ Am Morde, den ihre Schwestern am Vater verübten, blieb sie unbetheiligt. Eine schöne Sage erzählt von ihrer Aufopferung für den Gemahl, indem dem Admet auf Apolls Fürbitte längeres Leben von den Parzen versprochen war, wenn in seiner Todesstunde Jemand sich für ihn hingeben würde. Dies that Alkeste; doch wurde sie nicht in der Unterwelt behalten, sondern von Proserpina zurückgeschickt oder nach anderer Fabel durch Herkules dem Hades abgekämpft. Die *Alkestis*-Tragödie des Euripides fusst auf letzterm Mythos, denn der Dichter lässt Alkeste durch Herakles dem Thanatos (d. i. dem Tode) abringen und sie so aus der Unterwelt befreien. In einer Gruppe bei Darstellung der Leichenseier des Pelias am cedernen Kasten des Kypselos (der im Haraum zu Olympia stand und durch seine theils ausgeschnitzten, theils von Gold und Elfenbein eingelegten Figuren berühmt war) wurde auch Alkeste gesehen.

In der florentinischen Gallerie befindet sich die Darstellung der Todesweihe der Alkestis in erhabener Arbeit; es ist ein Werk des Kleomenes. Auch in der Villa Albani ist ein derartiges Relief.

Alkibiades, nach röm. Schreibung *Alcibiades*, war des Klinias und der Dinomache Sohn, und ward zu Athen um 450 vor Chr. geboren. Der trotzige und muthwillige Knabe kam nach dem Tode seines bei Koronea gefallenen Vaters unter die Vormundschaft seines Verwandten, des Perikles, und hatte in den Jünglingsjahren den Sokrates zum Lehrer, der aber jenem Hange zum Luxus und zur Verschwendung nicht steuern konnte, wozu sein Schüler durch die grossen Reichthümer verleitet ward, die ihm seine Verbindung mit Hipparete, des Hipponikos Tochter, zubrachte. Seine erste Waffenprobe legte Alkibiades mit Auszeichnung vor Pötidäa ab (432 vor Chr.), wo Sokrates ihm zur Seite focht und das Leben rettete, welchen Dienst Alkibiades seinem Lehrer bei Delium (424 vor Chr.) vergalt. Die Frau, die er als Preis seiner Tapferkeit vom reichen Hipponikos erhalten, lief zu ihrem Vater zurück, weil Alkibiades seinen Ausschweifungen kein Ziel setzte, ward aber von letzterm mit Gewalt in sein Haus zurückgeführt, denn Alkibiades brauchte ihr Geld, um seinen Ehrgeiz durch imponirenden Aufwand zu unterstützen. Er wollte an Macht und Ansehn der erste Hellene sein, und zur Erreichung des Zwecks war ihm kein Mittel zu kostbar und meist auch kein Mittel zu schlecht. Die Veranstaltung prachtvoller Aufzüge und augenfällige Freigebigkeit verschafften ihm in Verein mit seiner sophistischen Redekunst und der Lebenswürdigkeit seiner Persönlichkeit bald einen ungemeinen Einfluss aufs Volk. Auf seinen Vorschlag rüsteten die Athener 415 vor Chr. die berühmte Expedition nach Sicilien aus, um den Egestanern gegen das mit Syrakus verbündete Selinus zu helfen, wobei sie ihn nebst Nikias und Lamachos zum Flottenführer ernannten. Da geschah es aber, dass plötzlich in einer Nacht die meisten Hermesbilder, die in grosser Anzahl vor Häusern und Tempeln standen, verstümmelt wurden. Man warf sogleich den Verdacht auf den solcher Frevel fähigen Alkibiades; doch die Sicherheit, mit der Alkibiades bei der Zuneigung des versammelten Heers gegen die Beschuldigung auftrat, schüchterte für jetzt seine Ankläger ein. Er hoffte durch glanzvolle Thaten in Sicilien Alles vergessen zu machen, indess aber die Ereignisse nicht der Hoffnung entsprachen, erschien unversehens die Salaminia (eine der heiligen Triremen, die man zur Vorladung Abwesender ausschickte) vor Catana, um den nicht nur wegen Hermenverstümmelung, sondern auch wegen Nachhaffung der eleusinischen Mysterien Verklagten sofort nach Athen zu bringen. Scheinbar willig auf seinem eignen Fahrzeuge der Salaminia folgend, entrann er der letztern sammt seinen mitangeklagten Gefährten, worauf die Priester Athens ihn mit Fluch und Banne belegten und die Regierung sein Vermögen einzog. Er war nach Sparta geflüchtet, wirkte hier gegen sein Vaterland und wusste sich in Allem so geltend zu machen, dass ihm bald die Scheelsucht der spartischen Grossen mit Ermordung drohte. Jetzt flüchtete er zum Satrapen Tissaphernes, dem Statthalter von Vorderasien, und wirkte, schneller als ein Chamäleon die Farbe wechselnd, von hier aus gegen Sparta für die Athener, indem er zwischen letztern und den Persern einen Bund zu stiften suchte. Erreichte er auch diesen Zweck nicht, so benutzte er doch seine Stellung, in Athen Verfassungsveränderungen hervorzurufen, wodurch er das die neue oligarchische Regierung nicht anerkennende athenische Flottenheer vor Samos auf seine Seite bekam, welches nun, ununterstützt von der Hauptstadt bleibend, durch Alkibiades seine Stütze an Persien zu erhalten suchte. Den Plan des samischen Heers, einen Rachezug mit persischer Hülfe nach dem Piräus zu machen, vereitelte Alkibiades zum wahren Heil seines Vaterlandes. Die Oligarchie Athens stürzte inzwischen von selbst, wozu hauptsächlich die Niederlage bei Euböa durch die Peloponnesier und der für Athen empfindliche Verlust dieser Insel beitrug. Der alte Rath der Fünfhundert ward wieder eingesetzt, und die Bürgerversammlung der Fünftausend rief nun den Alkibiades nach Athen zurück. Aber Alkibiades wollte erst durch glänzende Thaten seine Rückberufung verdienen. Er eilte, als die Seeschlacht bei Abydos zu Gunsten der Peloponnesier ausfallen wollte, mit 18 Schiffen herbei und half den Athenern zum Sieg (411 vor Chr.). Dies brachte ihn in Ungnade bei Tissaphernes, der, misstrauisch geworden, ihn gleich nach der Rückkunft in Sardes einkerkern liess. Doch Alkibiades entkam, stellte sich an die Spitze des samischen Heers und schlug (410) die Sparter und Perser bei Cyzikus, nahm (408) die Städte Chalcedon, Selymbria und Byzanz und lief nun, nachdem er Athen die Meerherrschaft wiedergegeben, beutebeladen im Piräus ein. Jauchzend empfing ihn das Volk; man schmückte ihn mit goldenen Kränzen und ernannte ihn zum Generalissimus zu Land und zur See. Doch als er die inzwischen abgefallene Insel Andros nicht wiedererobern konnte und als seine Flotte (die er, während er um Sold für sie zu erpressen in Karien war, dem Steuermann An-

tiuchos übergab) nachher bei Ephesus vom Sparter Lysander geschlagen wurde, erhoben sich seine Feinde in Athen und bewirkten seine Entsetzung. Er ging nun, in freigewählter Verbannung, nach Thrazien und dann nach Bithynien, von wo er zu Pharnabazus, einem Satrapen des Artaxerxes, ging, um diesen für sein inzwischen den Spartanern verfallenes Vaterland zu gewinnen. Da schickten die 30 Tyrannen von Athen die Aufforderung an Pharnabazus, den Alkibiades zu ermorden. Der Satrap liess nun die Villa in Phrygien, wo Alkibiades sich jetzt aufhielt, bei Nacht in Brand stecken; aber Alkibiades raffte sich auf, brach, unversehrt vom Feuer, mit bewaffneter Hand durch die Mörderbande hindurch und fiel erst durchbohrt von den Pfeilen, welche die Perser ihm nachschickten. So endete er (in einem Alter von 46 Jahren) 404 vor Chr. Seine Geliebte Theodota oder Timanda (die Mutter der Lais) hüllte ihn in ihr Gewand und bestattete ihn. Nach anderm Bericht ermordeten ihn die Brüder einer Phrygierin, die er verführt hatte. Zu Melissa, am Orte seines Todes, ward ihm ein Grabmal errichtet, wo auf Anordnung Kaiser Hadrians jährlich geopfert und eine Alkibiades-Statue aus parischem Marmor aufgestellt wurde. Bildsäulen des Alkibiades standen übrigens viele zu Rom. Winckelmann stellt die Behauptung auf, dass die Merkurbilder von den ältern Bildhauern die Züge des Alkibiades bekommen hätten, was vermuthlich auch von den nachherigen Künstlern nachgemacht worden sei, so dass wir wohl in den schönsten Köpfen Merkurs das wahrhafte Profil des Alkibiades finden dürften. Indess ist wenigstens aus den Porträten des Alkibiades, welche Vasconti in seiner Ikonographie mittheilt, solche Aehnlichkeit zwischen dem auch durch seine Bildschönheit berühmten Athener und den schönsten uns erhaltenen Hermerköpfen nicht zu entdecken. Es wäre übrigens eine merkwürdige Ironie gewesen, hätten sich die älteren Künstler erlaubt, ihren Merkurs die Züge des Verstümmelten der „Hermen“ (der Bilder dieses Gottes) zu geben.

Alkides, der Alkide, d. h. der von Alkeus (dem Starken und Tapfern) Entstammte, ist ein Beiname des Herkules, den dieser von seinem Grossvater trug.

Alkimachos (*Alcimachus*), hellenischer Maler, lebte zur Zeit Alexanders d. Gr. Er malte den Dioxipp, der im Pankration zu Olympia, ohne Staub zu erregen, gesiegt hatte.

Alkinoos (gr. M.), nach röm. Schreibung *Alcinous*, war Beherrscher der Phäakeninsel (Corcyra, Corfu); er ist berühmt durch die gastliche Aufnahme, die er dem Odysseus bereite, der schiffbrüchig von der Insel der Kalypso zu ihm gelangt. Nach Homer herrschte Alkinoos auf Scheria als oberster Fürst, unter dem noch zwei andere geboten, mit welchen er auch jenes Festmahl, die Kampfspiele und Tänze zu Odysseus Ehren anstellte, wobei der Gast seine Geschicke und Irrfahrten erzählte, worauf er königlich beschenkt und in seine Heimath entlassen ward. Er wird ein Enkel Neptuns und daher ein grosser Schiffahrtskundiger genannt. Er hatte fünf Söhne und eine Tochter, die Nausikaa, welche an Gestalt und Wuchs den Unsterblichen glich. In seinem Palaste schimmerten die Wände von Erz; die Thore waren golden, die Pfosten silbern; an der Thüre lagen goldne, von Hephästos sehr künstlich gearbeitete Hunde, und auf den Sitzen der Fürsten waren prächtig gewirkte Teppiche gebreitet. — Nach anderm Bericht herrschte Alkinoos auf der Insel Drepan, wohin die Argonauten auf ihrer Rückkehr von Kolchis kamen und wo sie den freundlichsten Empfang erhielten. Als die Kolchier, die Argonauten verfolgend, ebenfalls anlangten, und die Medea zurückforderten, gab Alkinoos gegen seine Gemahlin Arete die Erklärung, er werde die Medea ihrem Vater nur dann zurückgeben, wenn sie noch Jungfer sei. Sogleich steckt dies die Königin dem Jason, und es wird, bevor noch der Morgen angebrochen, glänzende Hochzeit gemacht, so dass die Kolchier, die dem Ausspruche des Königs zu gehorchen versprochen, Medea zurücklassen mussten, während die Argonauten jubelnd und von Alkinoos reich beschenkt von dort zogen.

Alkippe (*Alcippe*), Tochter des Mars und der Agraalos, der Kekropstochter. — Sohn Neptuns, Hallirrhottus, wollte ihre Jungfrauschaft antasten, ward aber von Mars auf frischer That ertappt und getödtet, weshalb Neptun auf dem Areopag, die zwölf Götter zu Gericht sassen, gegen Mars, wenngleich erfolglos, Klage erhob. — Den Namen Alkippe trug ferner eine von Herkules erlegte Amazone, sowie Sklavin der Helena in Sparta, und die Gemahlin des Atheners Metion, mit der dieser den Eupalamos (Vater des Künstlers Dädalos) zeugte.

Alkisthene (*Alcisthene*), altgriechische Malerin, von welcher Plinius nur Bild eines Tänzers erwähnt.

Alkmaeon (gr. M.), Sohn des Amphiaraios und der Eriphyle, welche, durch einen goldnen, vom Polynikes erhaltene Halsband der Harmonia bestochen, ihren Gemahl bewogen hatte, den Zug der Sieben gegen Theben mitzumachen. Amphiaraios, 6

Schergabe hatte und vorauswusste, dass ausser Adrast keiner der verbündeten Fürsten lebendig zurückkommen würde, nahm vor dem Hinzuge seinem Sohne Alkmaeon das Versprechen ab, seinen Tod an der Mutter zu rächen. Diese aber nöthigte auch ihren Sohn zur Theilnahme am Zuge, und als Alkmaeon nach Thebens Falle erfuhr, warum seine Mutter auch ihn zum Zuge bewogen, tödtete er die Eriphyle, ward aber wahnsinnig und ging, von den Erinnyen verfolgt, nach Psophis zum König Phegeus, der ihn entsündigte und ihm seine Tochter Arsinoë gab. An diese schenkte Alkmaeon den verhängnissvollen Schleier und das Halsband von seiner gemordeten Mutter. Als sein Wahnsinn aber fort dauerte, rieth ihm das Orakel, in ein Land zu wandern, das erst nach der Zeit seines Muttermords sich gebildet habe und noch mit keinem Fluche belegt sei. Das fand er denn in dem angeschwemmten Land des Achelous; er liess sich hier nieder und vermählte sich mit Kallirrhoë, der Tochter des Flussgottes Achelous. Aber diese verlangte nach jenem Schleier und Halsband, so dass Alkmaeon wieder zu Phegeus ging, um diese Kleinode unter dem Vorwand, er wolle sie zur Abwendung seines Wahnsinns nach Delphi weihen, zurückzuverlangen. Phegeus gab sie heraus, erfuhr aber, dass sie Alkmaeon für seine neue Gemahlin hole, weshalb er denselben durch seine Söhne ermorden liess. Dafür nahmen nachher Alkmaeons und der Kallirrhoë Söhne wieder Blutrache an Phegeus Geschlechte. Alkmaeon ward nach seinem Tode als Heros verehrt und hatte z. B. in Theben einen Altar nahe bei Pindars Hause, weshalb der grosse Hymniker den Alkmaeon seinen Nachbar und Hüter seiner Besitzung nennt. In Psophis zeigte man sein Grabmal, welches hohe, ihm geheiligte und daher unangetastete Cypressen umgaben.

Alkman, der Sohn einer lydischen Sklavin, ward zu Sardes geboren. Er bürgerte sich in Sparta ein, wo er von 670 — 640 vor Chr. als Dichter blühte. Er dichtete, in dorischem Dialekt, Loblieder auf Jungfrauen, und gilt für den Vater der erotischen Poesie. Er soll, wie er ausschweifend in der Liebe war, auch stets voll süssen Weines gewesen sein. Nach seinem Namen wird noch ein griechisches Versmass benannt.

Alkmar, Hinrik van, der Autor des *Reyneke de Voss*. A. v. Everdingen gab zu diesem Buche radirte Blätter, auch S. Fokke einige. Die Originalzeichnungen in Bister, zum Theil weiss gehöht, waren im Besitz des Herzogs von Marlborough und sind jetzt Eigenthum des Mr. Sheepshanks in London.

Alkmene (gr. M.), Tochter des Königs Elektryon von Mykene und Gemahlin des Amphitryon. Zens verwandelte sich in die Gestalt ihres Gatten und dehnte dazu die Nacht zu einer Länge von drei Tagen aus. Alkmene, die dadurch Mutter vom Herkules ward, bekam für die lange Nachtsfreude durch die eifersüchtige Juno, die der Geburtsgöttin Ilithyia die Erschwerung der Niederkunft auftrug, sieben Tage dauernde Geburtsschmerzen. Galanthis entdeckte endlich die Ilithyia, wie diese in Gestalt einer alten Frau mit festgeschlossenen Händen in ihrem Schooss am Kamine sass, und rief ihr listig zu: sie solle sich doch freuen über die glücklich vollendete Entbindung. Ilithyia, erschreckt von der Rede, öffnete jetzt ihre Hände, und siehe — im Nu sprang auch Herkules und sein Bruder aus dem Mutterschoosse. Als Alkmene's Gemahl, Amphitryon, im Kampfe gefallen, heirathete sie den Rhadamanthos, einen Sohn des Zens. Sie musste später mit den Herakliden nach Athen flüchten, wohin man ihr nachmals den Kopf des Eurystheus, ihres Verfolgers, brachte, dem sie in der Wuth noch die Augen mit der Spindel austach. Alkmene starb hochbejahrt zu Megara. Hier befand sich im Zeustempel ihr Grabmal. In Athen erhielt sie einen Altar im Herkulestempel. Alkmene wird von den Dichtern venusähnlich geschildert. Eine Darstellung von Jupiters Besuch bei ihr war am cedernen Kasten des Kypselos. — Raphael Mengs hatte in seinem Kunstkabinet eine antike Vase von gebranntem Thon, die wegen der lebhaften Farbe des darauf befindlichen Gemäldes, sowie wegen des Stoffs der Vorstellung Winckelmanns Aufmerksamkeit erregte. Es zeigte sich hier eine complete Parodie der berühmten Liebesgeschichte. Alkmene steht an einem Fenster, um sich in ihrem weissen, sternbesäten Gewande zu zeigen. Das Fenster ist hoch vom Boden und einer Schliesscharte ähnlich. Auf der einen Seite steht Zeus mit einer weissen Maske und dem Scheffel auf dem Kopfe. Er trägt eine Leiter, um zum Fenster seiner Geliebten zu steigen. Auf der andern Seite steht Merkur als Sklave verkleidet und gleich dem Sosias bei Plautus mit einem falschen dicken Bauche und einem ungeheuer grossen Priap versehen, ganz nach dem Massstabe, den das Glied an vielen seiner Statuen hat, und gerade so, wie einige Personen in der altgriechischen Komödie sich dasselbe von rothem Leder vorbanden. Die Farbe der übrigen Verkleidung beider Figuren nämlich ist fleischfarben, die des Priap am Merkur aber dunkelroth. Uebrigens hält Merkur den Caduceus umgekehrt auf die Seite, um nicht erkannt zu werden, während er eine Lampe nach dem Fenster

hebt, dem Jupiter zu leuchten. Beide Figuren tragen Hosen, die ihnen bis auf die Fersen reichen, so wie man sie noch an Figuren komischer Schauspieler findet.

Alko, altgriechischer Erzgiesser, machte in Theben einen Herkules aus Eisen, um die Ausdauer des Heroen dadurch zu symbolisiren.

Alkohol, Weingeist, entsteht durch einen gelstigen oder weinigen Gährungsprozess des Zuckerstoffs. Je nach dem Antheil am Wasser hat man Branntwein, rectificirten Weingeist und höchst rectificirten Weingeist (absoluten Alkohol). Den Branntwein nimmt man im Handel gewöhnlich 54% Alkohol, dem Volumen nach, enthaltend an; Weingeist dagegen zu 64 — 70% und höchst rectificirten Weingeist mit 90% Alkoholgehalt und dem specifischen Gewicht 0,833. Je stärker er ist, desto geschwinder und desto mehr zieht der Alkohol Wasser aus der Luft. Er lässt sich mit Wasser unter jedem Verhältnisse mischen, löst Pflanzensäuren und Basen, ätherische und fette Oele, Fettarten, Wachs, Kampher etc. auf und wird rectificirt dazu verwendet. Verdünnt man weingeistige Lösungen von Harzen mit Wasser, so wird dadurch das Harz gefällt. Will man z. B. das Gummi-Gutti zu einer schönen, in der Oelmalerei tauglichen Farbe gewinnen, so muss man es mit starkem Alkohol warm behandeln und nach geschehener Auflösung durch einen Zusatz von Regen- oder gekochtem Wasser niederschlagen. Dadurch fällt das reine Harz zu Boden.

Alkoks Kapelle, zu Ely in England, ist ein noch gut erhaltenes Bauwerk des 15. Jahrhunderts, das sich in zierlichem normännischen Style darstellt.

Alkoven, ein Nebenzimmer ohne Fenster, gewöhnlich ein Schlafgemach, das vom Wohnzimmer durch eine Glathür oder auch nur durch Vorhänge getrennt wird.

All' Agemina (oder *all' Azimina*) nennt man eine Art von Damascirung in Metallen, die man als zwischen der Sculptur und Gravirung die Mitte haltend betrachten kann; doch kann man sie selbst für eine Art von Zeichnung oder Malerei ansehen, weil die Gegenstände darauf durch verschiedene Metall- und Farbenüancirungen unterschieden sind. Diese Kunst, welche in sehr verschiedenen Manieren behandelt worden ist, scheint aus Persien zu stammen, von wo sie zu Anfang des 15. Jahrh. nach Italien kam. — Agincourt theilt auf Taf. 168 der Malereien den Kopf eines Windes aus einem Astrolabium mit, das *all' Agemina* auf einem Kästchen (*Urnetta*) ausgeführt ist, welches aus dem 11. oder 12. Jahrh. stammt. Die Vorstellung dieses Kopfes besteht aus einem Goldblatt, die struppigen Haare sind aus silbernen Fäden und die wehende Luft ist durch Goldfäden dargestellt.

Allahabad, ein wichtiger Waffenplatz des englischen Indiens, besitzt einige schöne Monumente aus der Zeit der Mongolen, unter ihnen eine Moschee und den Palast des Sultan Kosru mit grossartigen Gartenanlagen.

Allais, Vater und Sohn, ein sehr rühmlich bekanntes Stecherpaar zu Paris. Der ältere Allais (Jean Louis) ist 1762 geboren. Seine besten unter Jomard ausgeführten Stiche finden sich in dem grossen Werke über Aegypten. Der jüngere Allais (Jean Alexandre) ward 1792 geboren. Er stach Blätter für die Gallerie Luxembourg, für das Musée français, und (nach Flatters Zeichnungen) für das Prachtwerk: *Le Paradis perdu de Milton, trad. en français par le Vicomte de Chateaubriand*.

Allan, William, ein britischer Maler dieses Jahrhunderts, gross in Historien wie im Genre, ist besonders berühmt durch seine Fischerdorfscene mit der zerbrochenen Fledel, durch einen John Knox etc. Bekannt sind auch mehrere Zeichnungen von ihm, die er zu den mit Leslie, Stottbart und Westall herausgegebenen *Historical characters in Sir Walter Scott's novels* lieferte.

Allard, Abraham und Carel. — Ersterer ward in Leyden geboren und blühte als bedeutender Genremaler, der besonders in Fischstücken glänzte, gegen Anfang des vor. Jahrhunderts. Die Dessauer von Hill'sche Sammlung besass ein 23 Z. hohes, 42 Zoll breites Holzgemälde von ihm; es gab eine Aussicht aufs Meer, worauf man mehrere grosse Fahrzeuge erblickte; rechts stachen hohe zackige Felsgebirge mit Nadelwaldung und burgartigen Gebäuden hervor, und der Vordergrund zeigte mehrere Fischer, die ihre Fische auf dem Strande zum Verkauf ausgelegt. — Carel Allard war Stecher und Kunstverleger, und gleichfalls ein Niederländer. Er arbeitete um 1690. Seine Schwarzkunstblätter wurden geschätzt. Man erwähnt ein sitzendes Kniestück: *the Dutchess of Cleveland* nach P. Lely Esq. (*Carolus Allard excudit*) und „*de Quakers Vergaderinge*“, d. h. die Quäkerversammlung, die Allard nach seinem berühmten Zeitgenossen, dem Bamboccladenmaler Egbert Hemskerk d. J., stach.

Allegorie, eigentlich eine Rede, die einen andern Sinn hat, als die Worte ausdrücken, daher in der weitesten Bedeutung jede absichtliche Andeutung einer Sache durch eine andere ihr ähnliche, im engen Sinne Andeutung einer abstrakten Vorstellung durch ein Bild, die Versinnlichung allgemeiner Begriffe. Ihrem Wesen nach hat daher jede Allegorie eine doppelte, eine allgemeine und eine besondere Bedeutung.

Die allgemeine beruht auf dem gewöhnlichen Sinne der zur Darstellung eines Gegenstands gewählten Zeichen, die besondere ist eine höhere, verborgene, die erst errathen sein will; eben dies Besondere, das erst zu Deutende, das Geistige im Sinnlichen, ist die Grundlage der Allegorie und eigentliches Erzeugniss der schaffenden Phantasie. Desswegen kann sie auch nur Gegenstand der Dicht- und Redekunst, der Malerei und der Plastik sein. Die Allegorie als Werk schöner Kunst ist von der Allegorie als rhetorischer Figur wesentlich verschieden. Die Allegorie als rhetorische Figur ist kein Ganzes, sondern blos Theil, nicht Zweck des Redners und Dichters, sondern blos Mittel zum Zwecke; die Allegorie als Kunstwerk aber ist ein für sich bestehendes Ganzes, ist Zweck des Künstlers, und muss ohne alle weitere Beziehung in sich selbst ihre Vollkommenheit haben. Die Allegorie als Kunstwerk ist ferner wesentlich verschieden vom Sinnbilde. Das Sinnbild bezieht sich seinem letzten Zwecke nach auf das Erkenntnisvermögen und arbeitet darauf hin, abgezogene Begriffe, allgemeine Wahrheiten anschaulich und dadurch dem Verstande evident zu machen; die Allegorie als Werk der schönen Kunst hat einen ganz andern Zweck: die Ideen, welche sie darstellt, sollen freilich anerkannt werden, allein ihr letzter Zweck ist die Schönheit der Formen und Versinnlichung an sich und als Ausdruck der Liebe zu der Idee betrachtet. Daher kommt es, dass die Ausführung eines Sinnbilds von der Ausführung einer Allegorie wesentlich verschieden ist. Das Sinnbild muss sich mit grösster Präcision auf die Angabe durchgängig ähnlicher Züge einschränken, ohne sich jenen Schmuck und jene reizenden Zufälligkeiten zu erlauben, welche der Allegorie freistehen, ja, zu ihrem Wesen gehören. Diese drückt einen schwärmerischen Zustand aus, wo die Phantasie alle ihre Schätze aufbietet, um das Interesse für eine Idee durch eine ihm ganz entsprechende Versinnlichung darzustellen und sie ist um so vollkommener, je idealischer ihre Formen und Bilder sind, je ein reicheres Spiel von analogen Bildern sie mit der Hauptidee vergesellschaftet. Empfindung des Schönen muss jederzeit die Hauptwirkung der allegorischen Darstellung im Ganzen sein. Attribute nennt man in Werken der Allegorie diejenigen Theile oder Nebentheile einer allegorischen Figur, welche entweder an und für sich die geistige, moralische Bedeutung derselben unmittelbar und vollkommen ausdrücken oder doch zum vollkommnern und lebhaftern Ausdrucke derselben beitragen. Man kann in Rücksicht dieses Unterschieds die Attribute in wesentliche und hinzukommende theilen. Die wesentlichen Attribute bewirken die Anerkennung der allegorischen Figur nach ihrer wahren Bedeutung; einige davon gründen sich auf wirkliche Aehnlichkeit oder Analogie: diese nennt man die symbolischen, andere blos auf zufällige Verknüpfung gewisser Bilder mit gewissen Ideen, diese nennt man die conventionellen. Die Wage der Gerechtigkeit, das Nektargeschirr der Jugend, das heilige Feuer der Keuschheit als Vestalin, die Schlange und der Spiegel der Klugheit, die Brüste der Natur, der Mohn des Schlafes, der Finger auf dem Munde des Harpocrates, alles dieses sind symbolische Attribute. Die Mütze, der Hut der Freiheit, die Schlange der Arzneikunst, die Lilien Frankreichs und andere sind conventionelle Attribute. — Der Stoff der Allegorie muss jederzeit Ehrfurcht, Bewunderung, Liebe und die damit verwandten Empfindungen als Hauptwirkung erregen. Schönheit muss das Resultat der Darstellung als solcher im Ganzen sein. Die Beziehung des Stoffes auf unsere Neigungen muss nahe sein, keiner langen Entwicklungen bedürfen, um anerkannt zu werden und zu wirken. Es fallen also alle jene Stoffe weg, welche Gemüthsbewegungen des Abscheues zur Hauptwirkung haben: Figuren und Schilderungen dieser Art können nur untergeordnet in einem zusammengesetzten Werke erscheinen, wo die Hauptwirkung durch ihre besondere Wirkung gehoben wird. Die Armuth mit ihren Attributen, der Geiz, die Betrügerei mit den ihrigen können für sich keine Werke schöner Kunst sein, aber sie können als Theile, als Episoden vorkommen. Ebenso verweisen wir aus dem Gebiete der schönen Kunst jene Stoffe, welche ein angestregtes Nachdenken oder wohl gar Speculation erfordern, um sich lebhaft für sie zu interessiren. — Die Hauptvollkommenheiten der Allegorie als solcher bestehen: 1) in der Erfindung der Hauptidee; je interessanter das Verhältniss der Menschheit zur Natur, Moralität, Uebernatur ist, welches die Idee ausdrückt und zwar je interessanter nach seiner Erhabenheit, seinem Umfange, seiner Lebenswürdigkeit, seiner Rührungskraft, seiner Ungemeinheit, seiner Feinheit, um so vollkommener ist die Idee, sie sei einfach oder zusammengesetzt; 2) in der Bezeichnung der Figuren durch Attribute; je mehr die wesentlichen Attribute durchgängig symbolisch, selten conventionell sind, je augenblicklicher durch sie die Anerkennung der Idee erfolgt, je mehr die hinzukommenden Attribute zur Verstärkung der Hauptwirkung beitragen, ohne zu sehr an sich zu fesseln, und von dem Wesentlichen abzuziehen, um so vollkommener ist die Bezeichnung; 3) in dem Style, welcher durchgängig ideallisch sein muss. — Der

Künstler macht allegorische Gemälde auf zweierlei Art, erstlich, dass er allegorische mit wirklichen Personen vermischt: dies ist die malerische Allegorie vom niedern Range; zweitens, dass er blos allegorische Personen zusammensetzt und durch die Stellung jeder einzelnen Figur, durch die Gruppierung mehrerer und die Zusammensetzung des Ganzen der Seele des Betrachters irgend einen oder mehrere Gedanken zuführt, die er ihr durch die natürliche Sprache seiner Kunst nicht zuführen konnte, und dies ist ein allegorisches Gemälde im eigentlichen Sinne des Worts. Was die erstere Art anlangt, so kann sie, wenn der Künstler nicht unendlich viel Kunst anwendete, für sein Product äusserst gefährlich werden, im Falle nämlich seine wirklichen Personen nicht aus einem Zeitalter sind, in welchem der Einfluss seiner allegorischen Figuren noch ein Artikel des Volksglaubens war; denn erstlich kann die Einheit der Handlung dadurch beleidigt werden, zweitens wird die Wahrscheinlichkeit verletzt und drittens durch einen natürlichen Zug des Menschen die Aufmerksamkeit von der wirklichen Person auf die allegorische, idealische abgezogen. Die letztere aus lauter allegorischen Figuren zusammengesetzte Art hat alle jene Gefahren nicht zu fürchten, erfordert aber unstreitig mehr Dichtungsvermögen und grossen Scharfsinn des Künstlers, als die erstere. Da er mehrere allegorische Figuren zusammenzusetzen hat, so muss er nicht nur einen grössern Vorrath von charakteristischen, leicht zu erklärenden Attributen besitzen, sondern er wird sich auch in der Nothwendigkeit befinden, deren erfinden zu müssen und nur ein ausserordentliches Glück, ein mehr als gemeiner Scharfsinn kann ihm immer nur bei einem sehr kleinen Theile des Publicums die Verständlichkeit seiner Allegorie versichern. Misslingen ihm seine Erfindungen, so ist Undeutlichkeit oder Lächerlichkeit unvermeidlich und alle seine Mühe umsonst. — Ein glücklicher Allegoriker unter den Malern unserer Zeit ist Philipp Veit. Wir erinnern nur an seine „Germania“ und an sein Frescogemälde mit der Vorstellung der „drei Künste“ im Städelschen Kunstinstitute zu Frankfurt am Main. — Dargestellt wird die Allegorie personificirt als ein Frauenzimmer, welches sich in einen Schleier hüllt.

Allegorische Verzierungen an Gebäuden dienen dazu, den Zweck derselben auszudrücken.

Allegorisiren, verblümt, sinnbildlich darstellen, s. Allegorie.

Allegrain, Stephan. — Dieser auszuzeichnende Landschaftler, ein würdiger Epigone Lorrains, hat sich einen Namen durch seine Bacchanallen, seine Nymphen-spiele und Kinderscenen verdient, die er in Landschaften von herrlichen Farbentönen zur Darstellung brachte. Er arbeitete zu Paris. Um 1655 geboren, starb Allegrain 1736. — Ein anderer Allegrain (Christoph), einer Diana und Venus wegen unter die vorzüglichsten Bildhauer Frankreichs zu rechnen, starb, ein volles Menschenalter nach Jenem, 1795.

Allegri, Antonio; s. Correggio.

Allegri, Pomponio, hatte den grossen Correggio zum Vater, der ihm aber schon 1534, wo Pomponio etwa zwölf Jahre zählte, hinwegstarb, weshalb er dem Onkel Lorenzo, einem Frescomaler, anvertraut ward. Pomponio zeigte sich an Genie würdig seines Vaters Antonio, nahm auch dessen Styl nicht an, sondern hielt sich selbstständig, wie sein Vater gethan. Zu Parma, wo dieser (sonst gar nicht correggische) Correggio junior arbeitete, bewahrt die Domkirche seine Darstellung der Kinder Israels, welche auf Mosen und die Gesetztafeln harren. Man rühmt in dieser Malerei die einfache edle Zeichnung und die auf Wahrheit ausgehende Farbengebung.

Allegrini, Francesco, gebürtig von Gubbio, lebte von 1587 — 1663, arbeitete in Oel und al fresco und ist als Landschaftler und Geschichtsmaler aufgetreten. Ein besonderer Name ist ihm geworden durch die allverbreitete Sage, er habe dem Claude Gelée, d. h. dem Lorrain die Landschaften mit Figuren staffirt. Die Paläste Pamfil in Rom und Durazzo in Genua und der Dom von Savona, auch der Palast Gatti hier, besitzen Werke von ihm, welche viel perspectivische Kunst und eine lebendige Färbung aufweisen sollen. Der Dom seiner Vaterstadt hat von ihm Frescostücke, die zu seinen frühesten Arbeiten gehören und wo er noch die Fehler seiner Schule manifestirt. Er war ein Zögling des Cavaliere d'Arpino. Nagler hebt Francesco's kleinere Geschichtsbilder, darunter Bataillenstücke, hervor und führt des Malers Tochter Angelica Allegrini als gute Künstlerin auf.

Allemand, Georges, war von Nancy gebürtig und blühte um 1630. Er übte die Malerei und Holzschnidekunst, und wandte so ungeheures Geld auf Druckmaschinen für seine Holzplatten, dass er in Armuth starb. Im Dome von Paris ist sein Gemälde von der Steinigung St. Stephans, sowie die Darstellung der Lahmenheilung.

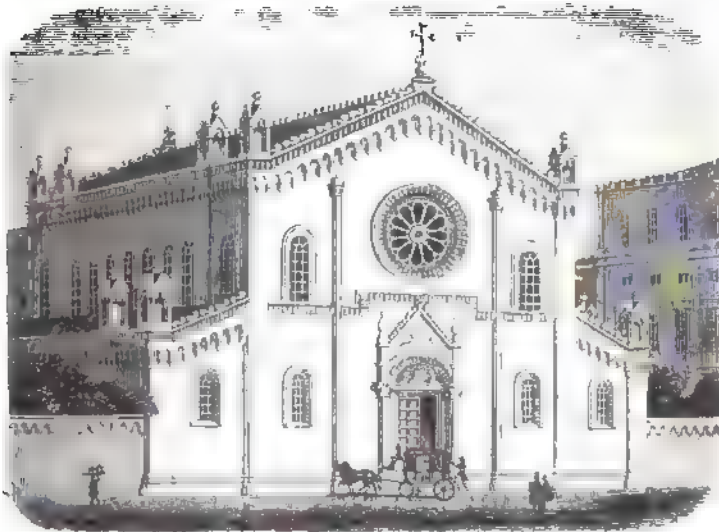
Allemand, Jacques !; s. Lallemand.

Allemand, Jean Baptiste, bildete sich in Vernets Schule und lebte um 1750 in Rom, wo er als Landschaftler den Beifall aller Kunstskenner fand. Der Palast Corsini bewahrt vier seiner herrlichsten Landschaftsbilder.

Allen, David, von Anders Allan geschrieben, datirt aus der Malerschule des Glasgower Fowle, und erntete 1793, nachdem er sich bedeutend in Rom ausgebildet, den akademischen Preis von San Luca. Er machte sich durch vier Scenen vom römischen Carneval und durch ein die Erfindung der Malerkunst darstellendes Gemälde sehr namhaft, wie nicht weniger durch seine Vignettenzeichnungen zu Alexander Campbell's *Introduction on the History of Poetry in Scotland*. Als er von Rom zurückkam, ward er Director der Edinburger Kunstakademie und starb 1795 oder 96.

Allen, Joseph W., Aquarellmaler zu London, wird seines einfach schönen Colorits, seiner grossen technischen Meisterschaft und des wahrhaft malerischen Charakters seiner Bilder wegen zu den besten Künstlern unserer Zeit gezählt. Sein Gemälde: „Bruder und Schwester“ erntete in Manchester, wo es 1840 ausgestellt war, besonders Beifall. Joseph Allen copirte auch das 1725 von John van der Bane gemalte Porträt Isaak Newtons für die *Literary and philosophical Society* zu Manchester.

Allerheiligenkirche zu München. — Diese auch die neue Hofkapelle genannte Kirche, welche am östlichen Ende des grossen Schlossbaues liegt, wurde im Auftrage Königs Ludwig I. durch Leo von Klenze erbaut. Die Grundsteinlegung geschah am 1. Nov. 1826, und im J. 1837 stand der Bau vollendet. Die Kirche ist im Style der byzantinischen Kirchen des 11. Jahrh., im Rundbogenstyle, aber ohne äussere Kuppelform, nach Art der Venediger Markuskirche gebaut. Ihre Länge beträgt 145 (nach Anders 165) Fuss, ihre Breite 103 und ihre Höhe gegen 80 Fuss. Die Fassade ist auf der Höhe des Giebels mit einem Kreuze, das Portal mit Sculpturen aus Sandstein geziert, von welchen das Basrelief der Lunette über dem Eingange „Jesus, Maria und Johannes“ vorstellt und eine Arbeit Konrad Eberhards ist, der hier auch



die Statuen St. Peters und Pauls lieferte. Das Innere der Kirche ist von reizender Wirkung durch die Fresken auf Goldgrund, womit Kuppeln, Gewölbe, Wände, Pfeiler und Corniche ausgeschmückt sind. Diese Malereien wurden von Prof. Heinrich Hess selbst, theils unter dessen Leitung ausgeführt. — Die Decke besteht aus Tonnen- und Kuppelgewölben; die Emporkirchen ruhen auf Säulenarkaden; das Presbyterium wird durch eine grosse Nische, in welcher der Choraltar eingeschlossen, gebildet. Bis zu den Gallerien hinauf ist der untere Theil der Kirche mit dem feinsten Gypsmarmor von verschiedenen Farben bedeckt. Die Säulen aus rothem Salzburger Marmor haben Fussgesimse von weissem Marmor und vergoldete Kapitäle. Der Sockel rings um die Kirche ist von röthlichem Marmor, sowie die drei Altäre, die zwei Kanzeln,

die Brustlagen des Presbyteriums und die Stufen selbst von Marmor sind. Der Fussboden der ganzen Kirche ist aus weissgrauen, blaugrauen, gelblichen, rothen und schwarzen Marmorplatten zusammengesetzt. Die mattgeschliffenen Fensterscheiben sind mit Ornamenten grau bemalt.

Alliance des Arts heisst ein Local zu Paris in der *Rue Montmartre*, wo die meisten Kunstversteigerungen gehalten werden.

Allo oder **Allo**, **Matteo** und **Tomaso**, deren Zuname „Gauro“ ist, sind ein brüderliches Bildhauer- und Architectenpaar, das in der Antoniokirche zu Padua 1653 mehrere Basreliefs schuf. In der Paduaner Dominicanerkirche sieht man Matteo's Statue vom heil. *Lorenzo Justiniano*, die durch Brunelli's daneben stehende vom heil. Anton überboten wurde, was Matteo's Tod bewirkt haben soll. Tomaso schuf für dieselbe Kapelle der Dominicanerkirche die Gestalten der Hoffnung und Treue; auch hat die Antoniokirche zwei Figuren (Liebe und Hoffnung) von ihm. Die Statuen der Hauptkapelle in St. Benedetto vecchio werden ihm gleichfalls vindicirt.

Allion ist der Name eines Gemmenschneiders zur römischen Kaiserzeit. Er ist auf vier Steinen bei Bracci (T. I. Taf. 10 — 13) und auf einem trefflichen Steine im *Museo Worsleyano* genannt.

Allori, **Alessandro**, der sich auch in den Bildunterschriften nach seinem Meister „Bronzino“ nennt, ward 1535 im Toscanischen geboren. Nach Lanzi 'machte der übrigens reich mit Talenten gesegnete Alessandro nur oberflächliche Malerstudien, die anatomischen ausgenommen, die er mit ausserordentlicher Vorliebe tractirte. Er hatte für alle Zweige der Malerkunst gleich schönes Talent, das aber nicht in Allem zur Reife kam. Obgleich Angelo Bronzino sein tongebender Lehrmeister war, so ist doch aus Alessandro's Arbeiten ersichtlich, dass ihm ein höherer Meister von energischem Genius vorschwebte. Lanzi stellt ihn geradezu unter Michelangelos Nachahmer. Allori malte gute Historien, und zeichnete sich hauptsächlich im Bildniss aus. In den historischen Bildern passirt es ihm freilich, dass er vorzeitliche und uralterthümliche Personen in die Gewänder seiner Zeit steckt; ein damals so gewöhnlich gewordener Schnitzer, dass ihn später Salvator Rosa in seiner Satire *sulla pittura* noch Warnungs halber zu rügen gemüssigt war. Alessandro Allori's beste Stücke sind seine Ehebrecherin (ein Bild von vortrefflichem Ausdruck in der Heiligengeistkirche zu Florenz), eine ruhende Venus (in Lucian Bonaparte's Sammlung), sein eigenes Porträt (in der florentiner Gallerie) und das Bildniss der Bianca Capello, Gemahlin des Grossherzogs von Toscana Francesco II. von Medici. Letzteres wanderte aus der Solly'schen Sammlung ins k. Museum zu Berlin; Bianca ist in dunkelviolettem Kleide und das Ganze, mit dunklem Grunde, auf Holz gemalt. (1 F. 10 Z. hoch, 1 F. 6 Z. br.) Alessandro starb 1607.

Allori, **Christoforo**, Sohn des Alessandro Allori, ward 1577 in Florenz geboren. Er war ein genialer Maler, und das auch in liederlicher Bedeutung, weshalb sein Pinsel nicht eben viel auf die Nachwelt gebracht hat, obgleich dies Wenige — viel ist. Er wird mit Recht der grösste Maler seiner Periode genannt. Die vollendete Schönheit seiner Figuren, seine Fleischfärbung und der ideale Schwung seines Pinsels lassen jene Bezeichnung nicht übertrieben erscheinen. Sein Genius bedurfte der Muster nicht; wenn er arbeitete, geschah es mit dem hartnäckigsten Eifer, der ihn nicht eher ruhen liess, bis sein Pinsel unbedingter Diener der Idee geworden und deren Postulate erfüllt hatte. In der Gallerie zu Florenz sieht man seine berühmte Judith, die M. Gandolfi und G. Cantini durch ihre Stiche dem Publicum näher rückten. Gandolfi's Platte trägt die Schrift: „*Judith tradidit caput Holofernitis ancillae suae.*“ Eine eigene Sage knüpft sich an das Originalgemälde. Allori war nämlich bis zur Verzückung in eine Donna Mazzafirra verliebt, deren grausame Kälte ihm aber bald wie ein Schwert durch den Kopf ging. In seiner Liebespein malte er nun die Mazzafirra als Judith, die seinen eigenen Kopf als den Holofernischen bluttriefend in Händen hält und eben der — Magd übergiebt. Selbst die Magd ist Porträt, denn es ist der Donna eigene Magd. Von seinen übrigen Werken wird ein St. Julian (im Palast Pitti) und ein kleiner St. Menettus (im Servitenkloster zu Florenz) gerühmt. Als Historienmaler hat er den edelsten Styl gezeigt; auch war er tüchtiger Landschaftler. Seine Porträts sind geschätzt. Gross war Allori auch im Copiren einiger Stücke Correggio's, wie er denn die bekannte Magdalene auf das Täuschendste wiedergab, so dass sie wie die authentischste Wiederholung von Correggio selbst erscheint.

Allraunen, Allrunen (d. h. allwissende Weiber), blossen gewisse Frauen bei den alten Germanen, die im Lande herumreisten und bei wichtigen Gelegenheiten, namentlich bei der Geburt künftiger Herrscher, ihre Prophezeiungen abgaben. Sie blossen auch Truhten (Druden) und wurden, als das Christenthum aufkam, oft als Hexen verbrannt. In den Zeiten der alten Druidenreligion galten sie für ein Göttern angenehmes Ge-

schlecht; solche weise Weiber wurden von den Priestern bezeichnet und dann als Sibyllen hoch geehrt, so dass man sie überall als „geheime Råthinnen“ herbeizog. Manche genossen eines fast göttlichen Ansehens, so dass man ihnen rohe Tempel und Bildsäulen weihte. Sie verrichteten die Opfer und bezeichneten die Personen (meist Kriegsgefangene), welche geopfert werden sollten; sie folgten dem Heer in die Schlacht, entflammten die Streiter durch ihre wilden Gesänge, höhnten die mit weniger als fünf Wunden aus noch nicht entschiedenem Kampfe Rückkehrenden, und übertäubten das Geschrei der Sterbenden oder schwer Verletzten durch ihre Hymnen sowohl als durch das entsetzliche Geräusch, das sie machten, indem sie mit grossen Schlägeln auf die fellüberzogenen Wagen losschlügen. Nach dem Treffen schnitten sie den Feinden die Kehlen ab und singen deren Blut in grossen Kesseln auf, woraus sie dann wahrsagten. Ihre Tracht bestand aus einem Leinengewand und rothen Mieder, wobei sie sich mit einem Metallgürtel gürteten. Ganz so putzen noch die Zigeuner ihre Allraunfiguren (Erdmännchen) an, die einst bei den Deutschen so beliebt waren. Es waren dies nämlich kleine, aus den härtesten Pflanzenwurzeln, besonders der Mandragora, verfertigte Bilder von $\frac{1}{2}$ bis höchstens 1 Fuss Länge, die irgend einen berühmten Hexenmeister oder eine Zauberin vorstellten, und welchen Figuren man die Macht über Glück und Unglück der Menschen beilass. In der Regel hatten sie weibliche Form, waren sauber angezogen und wurden an einem geheimen Platze verwahrt, von wo man sie bei Gelegenheit holte, um ihren Rath zu erkunden. Der Aberglaube leitete diese Allraunen von einer Pflanze her, die unter dem Galgen eines unschuldig Gehängten von dessen niedertropfendem Samen erwachsen sollte. Die Wurzel derselben sollte menschenähnliche Gestalt haben. Die daraus geschnitzten Bilder benutzte man übrigens stark als Arzneimitteln; das Wasser, worin man ein Allrauchen badete, erlangte dadurch Heilkraft gegen alle Krankheiten der Menschen und Thiere, machte die Frauen fruchtbar und erleichterte deren Niederkunft. Ihren Besitzern verkündeten sie die Zukunft durch eine Bewegung des Kopfs etc. Trugen Angeklagte einen Allraun bei sich, so musste ihnen der Richter günstig werden. Alle Neumonde erhielt das Götzenbildchen frische Kleider, und jeden Sonnabend wusch man es mit Wasser und Wein; es erhielt bei jeder Mahlzeit sein Portiönchen und ward in dem Kästchen, wo es versteckt wurde, auf Seide und Wolle gebettet.

Allston, Washington. Dieser erste bedeutende Künstler, den das politisch glückliche Nordamerika hervorgebracht hat, machte seine Studien unter Reynolds und schuf sich 1805 zu Rom durch sein Bild: die Vision Jakobs, einen weitklingenden Namen. Indem er die Geschichts- und Landschaftsmalerei erkor, suchte er sich die grosse Farbenkunst der alten Holländer zu eigen zu machen, und benutzte neben andern Malermitteln auch den Asphalt, was in Folge seines Vorganges bald auch von deutschen und italischen Künstlern nachgeäfft wurde, wobei das *imitatorum pecus* sich freilich so manche Malerei verkothete, weil dem letztern Völkchen die ausserordentlichen Farbenstudien des Amerikaners ganz und gar abgingen. Anmuth, Kraft und Wahrheit zeichnen im hohen Grade die Gemälde dieses transatlantischen Republikaners aus. Von ausserordentlicher Wirkung ist unter anderm sein eignes Porträt, wo sein Haupt auf das Sprechendste frisch und frei, ohne allen dunkeln Contrast, aus hellem Grunde hervortritt. Uriel und der Prophet Jeremias heissen zwei andere um 1821 geschaffene Bilder, die Allstons Namen nicht minder verherrlichen. Als Landschafts-maler steht Allston besonders gross da durch den zauberhaften Reiz, den er seinen Thelen verleiht, und durch die gewaltige Wirkung, die er ins Helldunkel zu legen versteht.

Alma (röm. M.), die Gütige, Beiname mehrerer Göttinnen, welchen vornehmlich die ernährende Ceres führt.

Almand; s. Alabandicus.

Almeh, Name der Tänzerinnen, welche durch die ägyptischen Priester zum Besten Tempel gehalten wurden. Sie ähneln den griechischen Hierodulen, führten unter Musik rasende Tänze auf und berauschten alle Mannsbilder, um reiche Geschenke gewinnen, die dann in den Tempelschatz fielen.

Almeloveen, Jan, geschätzter Kupferstecher, der auch Malerei trieb, ätzte ganz vortreflich Landschaften nach H. Sachtleven, welchen er ausgezeichnet zu imitiren verstand. Bemerkenswerth sind seine vier radirten Blätter in geschobenem Viereck: drei Landschaften nach Hermann Sachtleven, die mit Figuren belebte Rheingegenden darstellen, ferner zwei andere Folgen von Rheinlandschaften zu 6 und 8 Blättern, sechs Landschaften mit schiffbaren Gewässern und vier kleine Dorfsansichten nach Sachtleven, holländische Flussansicht mit Figuren etc. Er ist 1614 (oder was eben so gewiss nicht gewiss ist, 1624) geboren, und blühte bis 1650. Sein Monogr. ist: J.A.f.

Almutium (*Aumuce*) heisst der Schulterkragen mit daran befindlicher Mütze (Capuze; auch Kotzhut oder Kotze genannt), welchen im 15. Jahrh. die regulirten Augustiner Chorherren trugen.

Aloeus; s. Alolden.

Alolden hiessen diejenigen Söhne Neptuns, die er mit Iphimedia zeugte, welche, obgleich an dessen Sohn Aloeus vermählt, in Vater Neptun so verliebt war, dass sie am Meerstrand umherschweifte, mit den Händen Wasser schöpfte und damit ihren Schooss füllte. Die daher entstandenen Neptunssöhne wurden dennoch Iphimedia's eigentlichem Gemahle angeschrieben. Sie hiessen Otus und Ephialtes, waren in ihrem neunten Jahre schon neun Ellen breit und 27 Ellen lang, und bedrohten die Götter mit Krieg, indem sie den Ossa auf den Olymp, und auf den Ossa den Pelion thürmen wollten, wurden aber von Apoll erschlagen, noch ehe der Bart ihnen keimte. Nach anderer Sage waren sie so kühn, um Juno und Diana zu werben, wurden aber durch die List der Letztern auf Naxos hinweggeräumt, indem sie, in eine Hirschkuh verwandelt, zwischen ihnen durchsprang. Da nun beide Brüder zugleich auf die Hirschkuh schossen, durchbohrten sie sich gegenseitig. Nach Hygin wollten sie Dianen entehren, und als diese nicht mehr widerstehen konnte, sandte Apoll die Hirschkuh zwischen sie, worauf sie, wie vorerwähnt, durch ihre eigenen Pfeile fielen. In der Unterwelt wurden sie zur Strafe, abgekehrt von einander, mit Schlangen an Säulen gebunden und durch das ewige Gekrächz einer Eule gequält. Nach Pausanias opfereten Otus und Ephialtes zuerst unter allen Menschen den Musen auf dem Helikon, und weihten ihnen diesen Berg. Ihre Verehrung galt nur drei Musen, der Melete, Mneme und Aoide. Sie gründeten Ascra, den Geburtsort Hesiods.

Aloisius; unter diesem Namen kennt man Theodorichs, des Gothenkönigs, Baumeister. Abgesehen von seinen verschiedenen, dem Geschmack des Gothenvolkes entsprechenden Bauten, arbeitete er auch an der Wiederherstellung alter Denkmale der römischen Architectur. Man findet ihn um 500 nach Chr. in Rom. Cassiodor gedenkt seiner.

Aloisius, Sanct, dessen voller Name Aloys Gonzaga lautet, war Jesuit (1591) und wird besonders als Vorbild eines feinen Herzens verehrt. Er hält Crucifix und Lilien in der Hand.

Alonso's Grabmal. — In der berühmten Karthause von Miraflores, einem von Don Juan II. gestifteten Kloster in der Provinz Burgos, befindet sich das berühmte Gruftmonument des Don Alonso, der ein Sohn Königs Juan II. war. Es ist ein Meisterstück von ornamentaler Bildhauerarbeit. Eine Ansicht davon wird im 19. Heft der *Espagne artistique et monumentale* gegeben.

Alope (gr. M.), Tochter des Kerkyon, nach Andern des Aktor, Grossvaters des Patroklos. Sie ward vom Gotte Poseidon (nach Andern vom Vulcan) geschwängert, verhehlte ihre Schwangerschaft und gab, um ihre Frucht zu verbergen, das Kind ihrer Amme, die dasselbe irgendwo aussetzen sollte. Dies geschah. Ein Hirt, der das Kind an einer Stute hängend fand, nahm es mit nach Hause. Er gab es hierauf einem seiner Gefährten, der es sich von ihm ausbat, behielt aber die kostbaren Windeln zurück, worin es gewickelt war. Sein Gefährte wollte indess mit dem Kind auch die Windeln haben, woraus ein Streit entstand, der, vor König Kerkyon gebracht, die Aussetzungsgeschichte enthüllte. Der König erkannte in den Windeln die Theile von einem Kleid seiner Tochter, und die furchtsame Amme berichtete das Uebrige. Der König, entrüstet, tödtete nun seine Tochter und liess das Kind wieder aussetzen. Aber die Stute fand es von Neuem und säugte es wieder. Das war für die Hirten ein Götterwink. Sie zogen das Kind auf und nannten es Hippothoos, d. h. Stute. Aus Mitleid verwandelte Poseidon hernach den Körper seiner Geliebten in eine Quelle, die den Namen Alope erhielt.

Alphaea, Beiname Dianens, den sie vom Flussgott Alpheus erhielt. Dieser, ein eifriger Jäger, verfolgte sie aus Verliebtheit, so dass sie sich einst unter die Nymphen zu Letrini verstecken und sich das Gesicht mit Schlamm anschwärzen musste, um nicht wiedergefunden zu werden. Der Diana Alphaea war an der Mündung des Alpheus (des jetzt Alfeo, Rofeo oder Ryfo genannten Hauptstromes des Peloponnes) ein Tempel erbaut und hier in Bezug auf die Sage ihr Bild aus schwarzem Marmor aufgestellt.

Alphelos (Alpheus), der Gott des gleichnamigen Hauptflusses im Peloponnes, und ein Sohn des Okeanos, ist durch seine Abenteurer mit Arethusa bekannt. Diese, eine der lieblichsten Nymphen, badete sich im Strome, den er beherrschte, ward von ihm bemerkt und sofort geliebt. Die Nymphe, die sehr keusch war, floh mit Zurücklassung ihrer Gewänder, aber der Stromgott setzte ihr nach, und schon fühlte sie sich von seinem Athem umweht, als sie auf ihr Gebet zu Dianen in eine Wolke gehüllt

ward. Aber auch nach der Wolke haschte noch Alpheus; da löste sie sich plötzlich in Wasser auf, von Händen, Gesicht und Haaren floss es nieder, und sie war ein Quell. Alpheus verwandelte sich nun klugerweise selbst wieder in seine Flussgestalt, um sich so mit dem Wasser Arethusens zu mischen.

Alpheus. — Dies ist der Name eines griechischen Edelsteinschneiders, von dem sich Mehreres noch bis auf diese Zeit erhalten hat. So bewahrt die Abtei St. Germain des Prés bei Paris ein Paar artige Kameen auf, welche die Köpfe von Germanicus und seiner Agrippina nebst ihres Sohnes Cajus Köpfe aufzeigen. Auch seine verwundete Amazonenkönigin Penthesilea mit dem Achilles ist noch vorhanden.

Alpirsbach, Stadt im Schwarzwaldkreise des Königreichs Württemberg, hat eine alterthümliche Kirche im Basilikenstyl, die 1098 vollendet wurde.

Alsen, auch Alf und Alphen geschrieben, ist ein dänischer Maler, der gross in Miniaturen und gleich ausgezeichnet in der Email- und Pastellmalerei war. Sein Verfahren wird geistreich und seine Färbung lebendig genannt. Er starb etwa 1770.

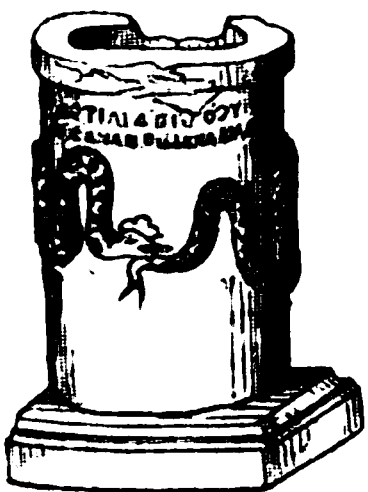
Alston; s. Allston.

Alt, Jacob, als Zeichner, Lithograph und Maler bekannt, lebt zu Wien und hat an seinem Sohne Rudolph einen ihm Ehre machenden Kunstgenossen. Jacob Alt erlangte einen bedeutenden Namen in der Gouachemalerei, schuf auch vorzügliche Oelbilder, und offenbarte besonders ein tiefes Verständniss des Landschaftlichen, ein glückliches Eindringen in den Geist der Natur. Seine Darstellungen haben etwas Trauliches in der Composition, im Ensemble aller ihrer Details; sie sind frisch und sonder alle Manier gehalten. Die Lufttinten, der Baumschlag etc. bezeugen, dass er den besten Künstlern nicht nachstehen wollte. Als Steinzeichner hat Alt seinen Namen noch weiter verbreitet; jedermann kennt seine „Bilder aus den Alpen der österreichischen Monarchie, besonders jener von Steiermark, Oesterreich, Salzburg, Kärnten, Tyrol und der Lombardel,“ die er nach der Natur aufnahm und in 66 Blättern lithographirt gab, ebenso seine „Malerische Donaureise vom Ursprunge der Donau bis Belgrad“ in 71 Blättern gr. 4. Von Rudolph, dem Sohne, kennt man „Wiens Plätze und Umgebungen“ in 12, nach seinen Zeichnungen lithographirten Blättern.

Altan nennt man den freien, flachen Platz auf einem Gebäude, der das Dach oder einen Theil desselben bildet, mit einem Geländer versehen und zum Lustwandeln bestimmt ist. In den Südländern, in Italien, im ganzen Orient, wo die Plattedächer gebräuchlich sind, ist die Helmath der Altane. Bei uns giebt man oft diesen Namen den kleinen, gewöhnlich aus dem Hauptgeschosse hervorgehenden, mit Brustlehne versehenen, mit Säulen, Kragsteinen etc. gestützten Vorsprüngen (Balconen). Wo Altane an Kirchen vorkommen, dienen sie zur Reliquienausstellung.

Altar. — Der Altar war bei den Alten eine Art Piedestal, auf dem die Opfer gebracht wurden. Nach Servius unterschieden sie zwischen *ara* und *altare*, indem ersteres eine blosse Erhöhung des Bodens war, bestimmt für die den nicht olympischen Göttern dargebrachten Opfer, und letzteres ein auf der Ara erhöhter Aufsatz (daher der Name *alta ara*), den olympischen Göttern geweiht. Die Altäre für die unterirdischen Götter waren Aushöhlungen, und wurden *scrobiculi* genannt. Andere behaupten, die *ara* sei bestimmt gewesen, um davor zu beten, der Altar, um darauf zu opfern. In den älteren Autoren zeigt sich jedoch keiner dieser Unterschiede und die beiden Worte werden zur Bezeichnung desselben Begriffs gebraucht. Die ältesten Altäre waren viereckige polirte Steine, bestimmt, das Opfer für die Götter aufzunehmen. So lange die Opfer blos in Libationen und Aehnlichem bestanden, war der Altar klein und selbst tragbar; als jedoch die Menschen zu glauben anfangen, die Götter durch

ein blutiges Opfer zu ehren, mussten die Altäre auch grösser werden. Es wurden verschiedene Formen eingeführt, je nach der Art des Opfers, und auf ihnen dasselbe getödtet und das Fleisch verbrannt. Von der Art ist der runde Altar der *Villa Pamphili* in Rom, einer der grössten und schönsten dieser Classe. Man bemerkt auf seiner Oberplatte noch die Vertiefung für das Feuer, und die Rinnen, um das Blut ablaufen zu lassen. Ein anderes merkwürdiges Beispiel bietet jener antike Altar in Kreisform, der jetzt unter dem Porticus des *Tempio della Caffarella* bei Rom aufgestellt ist, wo er das Weihwasserbeken zu tragen dient; man sieht darauf eine griechische Inschrift, die uns lehrt, dass er dem Bacchus von Apronianus geweiht worden, einem Priester und geweihten Ausleger der Mysterien dieser Gottheit; die Schlange, welche diesen Altar

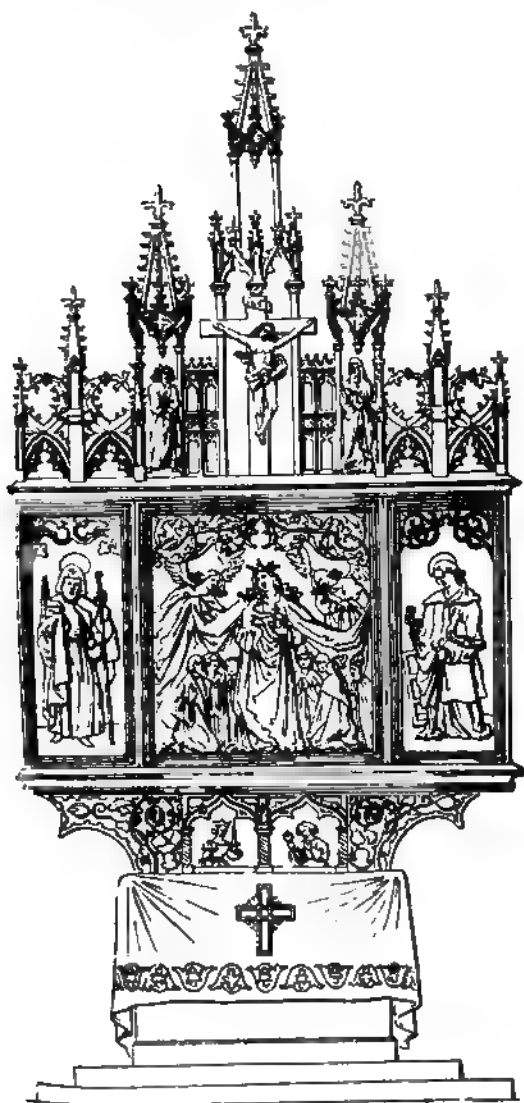


umgibt, ist eines der bekannten bacchischen Symbole. Die Altäre richteten sich in ihrer Form, ihren Verzierungen und ihrer Aufstellung nach ihrer Bestimmung, einige,

wie wir schon bemerkten, zu Thieropfern, andere zu Weihgeschenken und heiligen Gefässen; einige zu Weihrauchopfern, andere zu Libationen. Manche wurden nur als Zeichen der Frömmigkeit aufgerichtet, andere zum Gedächtniss eines grossen Ereignisses. Sie dienten zur Heiligung des Eides, wie zum Asyl für Verbrecher. Ihre Form war bald quadratförmig, bald oblong, oder dreieckig und rund. Die metallenen waren gewöhnlich in Form eines Dreifusses; von der Art sind die zwei schönen bronzenen, die man in Pompeji in einem *lasurium* fand. Der eine ruht auf drei Priapen, der andere auf 3 Sphinxen. Andere dieser Form waren, um ihre Tragbarkeit zu fördern, zusammenzulegen und auseinanderzunehmen; einen der Art sieht man noch im Museum des Capitols in Rom. Die von Steinen und von Ziegeln gemauerten waren, wenn wir nach den um dem Tempel der Isis in Pompeji noch erhaltenen urtheilen, viereckige. Die meisten der uns erhaltenen sind aus Marmor. Nach Pausanias gab es auch zuweilen hölzerne. Ihre Höhe scheint keiner festen Regel gefolgt zu sein, denn auf Basreliefs findet man sie zuweilen kaum über kniehoch, zuweilen von halber Mannshöhe; doch waren die runden wohl die höchsten, denn zuweilen sind sie kaum von einer Säule zu unterscheiden. Vitruv verlangt, sie sollten nicht so hoch sein um die freie Ansicht der Götterstatuen zu hindern und giebt die relative Höhe derselben für die verschiedenen Gottheiten an, am höchsten für Jupiter und die olympischen Götter; kleiner für Vesta und die irdischen; noch kleiner für die Meergötter etc. An Festen wurden sie mit den ihrer Gottheit geheiligten Blumen und Blättern geschmückt. Diese Ausschmückung gab das Muster für die schönen Ornamente, mit denen die meisten der uns erhaltenen Altäre geschmückt sind. Die mannigfaltigsten Laubgewinde umschlingen die Köpfe der Opferthiere, und sind mit Pateren, Vasen und andern Opfergeräthschaften verschlungen. Andere Altäre hatten keine andere Verzierung als Inschriften, welche besagten, wann und von wem sie geweiht waren. Die schönsten aber sind mit Basreliefs verziert. Von der Art ist der schöne dreieckige etruskische Altar mit den 12 grossen Göttern, der in den Gärten der Villa Borghese aufgestellt ist; ferner der in der Villa Pamphili, in seinem ganzen Umfang mit Götter- und Consulargestalten geschmückt. Auf vielen findet man den Gott dargestellt dem sie gewidmet waren. So auf den drei Altären des Hafens Antium, die man in Nettuno gefunden hat. Der erste ist der des Neptun, mit der Inschrift *ara Neptuni* und seinem Bilde, den Dreizack in der einen, einen Delphin in der andern Hand. Der andere, den Winden geweiht, trägt die Inschrift *ara ventorum* und darüber einen geflügelten, in eine Muschel blasenden Jüngling. Der Altar der Windstille mit der Inschrift *ara tranquillitatis* ist durch ein Boot mit aufgezogenem Segel bezeichnet, — dem ein Matrose rudert. — Nach Vitruv war die Vorderseite der Altäre nach Osten gerichtet, doch scheint man den Ort ihrer Aufstellung sehr willkürlich gewählt zu haben, da man sie zuweilen selbst im Peristyl der Tempel, und häufig im Freien findet. In den grössern Tempeln waren oft drei verschiedene Altäre: der erste derselben der Allerheiligsten vor der Bildsäule des Gottes, der zweite vor der Pforte des Tempels und der dritte (*ancalabris* genannt) war tragbar und auf ihn wurden die Weihgeschenke und heiligen Gefässe gestellt. — Die Altäre der christlichen Kirchen sind nicht wie die heidnischen Opferherde; sie leiten ihren Ursprung von den Tischen her, an denen man das Liebesmahl genoss. Daher wohl auch ihre Bekleidung, entsprechend dem Tischtuch. Sie sind entweder freistehend oder angelehnt: jenes der Hauptaltar — im Chor der Kirche, auf Stufen hoch gestellt, damit alles Volk die heilige Handlung sehen könne —, diese die Nebenaltdäre in den Seitenschiffen und Kapellen der Kirchen. Sie sind mit reichem architectonischen Schmuck, Sculpturen, Gemälden verziert, und über ihnen erhebt sich meistens auf einem Schirme das Altargemälde. Die Platte hat gewöhnlich die Form eines antiken Sarkophags. — Als die germanische Nation den schwerfälligen byzantinischen Styl verliess und aus freiem Geiste den gothischen schuf, bekam durch diesen deutschen Kirchenbaustyl, welchen Papst Innocenz IV. (1243—54) sanctionirte, die Altararchitectonik einen ganz neuen und wahrhaft erhabenen Charakter. Die gothische Architectur deutete den Himmel; zierlich im Einzelnen, war sie grossartig im Ganzen, und in Allem bedeutungsvoll. Die symbolische Kunst ward unendlich bereichert; die Malerei gab dem Altar die Altarblätter mit Seitenflügeln, auf denen die Geschichte der Heiligen und Märtyrer, welchen der Altar geweiht war, anschaulich entgegentrat. Wir theilen ein schönes Bild eines solchen Altars (aus der längst abgebrochenen Augustinerkirche in Nürnberg) nach Karl Heideloff mit (s. Abbild. auf folg. Seite). Die Altäre der englischen Kirche sind ganz schmucklos und bestehen häufig in einem einfachen eichenen Tische mit einem weissen Tuche bedeckt. Die reformirte Kirche kennt den Altar gar nicht. Eigenthümlich ist die Anordnung der Altäre der griechischen Kirchen. Hier stehen zwei Nebenaltdäre ebenfalls frei hinter dem in der Mitte stehenden Hauptaltar, von ihm durch einen Bilderschirm (*ikonoklastes*) geschied-

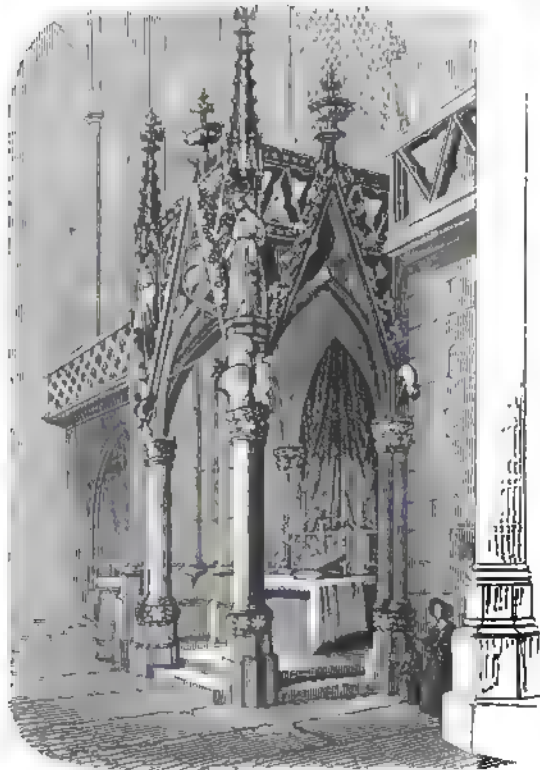
den, der sich vor dem Chor, dieses von der Kirche trennend, wiederholt. — Ueber den günstigsten Ort der Aufstellung des Hauptaltars ist man nicht einig. Die, welche möglichst vielen Zuschauern die Theilnahme an den Ceremonien zu verschaffen wünschen, wollen ihn in der Mitte der Kirche aufgestellt haben. Andere, welche den Gottesdienst feierlicher zu machen glauben, wenn sie den Ort der Handlung an einen von den Zuschauern abgetrennten Platz verlegen, wollen den bisherigen Gebrauch,

den Altar im Chor aufzustellen, beibehalten. Das Verlangen, die christlichen Altäre durch Pracht und Reichthum der Ausschmückung auszuzeichnen, ist häufig nicht von dem günstigsten Erfolg begleitet worden. Die ältesten Altäre in den Basiliken Roms trugen das Ciborium. Später wurde dies durch den reichgeschmückten Baldachin verdrängt, der aber fast blos bei den freistehenden Altären gebraucht wurde. Den angelehnten gab man prachtvoll, mit Säulen, Gemälden und Basreliefs geschmückte Schirme. Die im Chor stehenden vereinigten beide Arten der Ausschmückungen und man sieht an ihnen, wie sich der Erfindungsgeist in Combinationen erschöpft hat, von denen eine abenteuerlicher als die andere ist. Bald findet man eine ungeheure architectonische Masse, die nicht im Geringsten in Einklang mit dem Charakter des übrigen Gebäudes steht und den ganzen Fond der Kirche ausfüllt; bald wieder eine Art Baldachin, getragen von Säulen ohne Verhältniss und gekrönt mit abenteuerlichen Kranzgesimsen, den Gesichtspunkt durchschneidend und die architectonischen Linien des Ganzen störend. Anderwärts sündigt der Künstler mit seinen steinernen Wolken und Glorien, welche Gruppen von Engeln tragen, gegen die bescheidensten Anforderungen des guten Geschmacks, oder eine buntscheckige Zusammenhäufung von Marmor, Bronzen, Metallen und



Edelsteinen macht mehr den Eindruck einer Zusammenstellung von Curiositäten, als den des geheiligtesten Theiles der Kirche. Unter all den verschiedenen Arten der Ausschmückung, die der Gebrauch geheiligt hat, findet man nur wenige, die sich mit der Erhabenheit des Ortes und den Regeln der Baukunst versöhnen lassen. Unter diesen zeichnet sich namentlich der schöne Altar mit gothischem Baldachin im Regensburger Dome aus (s. Abbild. auf folg. Seite). — Aus dieser Sucht, auszu-

schmücken und aus den falschen Ideen, die man sich von der Würde des Altars macht, rührt hauptsächlich die Ungewissheit, in der man sich über den Ort ihrer Aufstellung befindet. So giebt Logier als einen Grund an, der ihn hindere, den Hauptaltar in der Mitte der Kirche aufzustellen, dass es unmöglich sei, einem in der Mitte eines so grossen leeren Raumes stehenden Altar eine Form zu geben, die nur einen leidlich erhabenen Eindruck mache. Aber so lange man überhaupt bei der Aufstellung des Altars mehr nach der Laune des Decorateurs als nach der Form der Kirche fragt, wird diese Verlegenheit nicht aufhören. Offenbar sollte der Hochaltar in Kreuzkirchen in der Mitte stehen, da er hier von allen Punkten der Kirche aus gesehen werden kann. Bei den Kirchen in Basilikenform dagegen steht er am besten im oder hinter dem Chor, denn er muss stets so stehen, dass alle in der Kirche Anwesenden durch das Auge an dem Gottesdienst Theil nehmen können. — Die Formen des Hochaltars müssen gross, die Ausschmückungen einfach sein. Man kann nach dem Herkommen die antiken Sarkophage als Muster für die Gestalt nehmen. Steht er in der Mitte der Kirche, so sollten Stufenreihen zu ihm führen, und grosse Kandelaber die Umgebung und die heilige Feter beleuchten. Nur das Tabernakel erhebe sich über dem Altar, und in seinem Schmuck herrsche der reinste Geschmack. Das Ganze trage den Charakter der Einfachheit und des Ernstes. Blosser Fitterglanz und Tand bleibe verbannt, damit Nichts die Würde der Feter störe und die Augen der Gläubigen zerstreue. — Die im Chore stehenden Altäre lassen sich mit noch glücklicherem Erfolge schmücken, doch muss



dieser Schmuck stets charaktergetreu und geschickt motivirt sein. So kann man hinter ihm die Bildsäule des Heiligen, dem die Kirche gewidmet ist, aufstellen. Eine Gruppe wie die des Altars von *Santa Maria di fiore* in Florenz, von *Notre Dame* in Paris, oder des Altars der *Madonna au Sanct Peter* in Rom wird stets einen würdigen und grossen Eindruck machen. Ein Kreuz auf dem Altar, umgeben von Gestalten, deren Gegenwart durch eine angemessene Handlung motivirt ist, Bildsäulen in den Intercolumnationen, und auch angelehnt an die Säulen können nur dazu beitragen den Altar und seine Umgebungen zu schmücken. Aber bei der Wahl dieses Schmuckes darf nie vergessen werden, dass der einfachste dem Charakter der Religion und dem guten Geschmack in der Architectur am angemessensten ist.

Altar, katholischer. — Ein gültig geweihter Altar wird auf der Oberfläche mit drei weissen Tüchern, deren oberstes wenigstens an den Seiten bis auf die Erde herabgeht, bedeckt, und an der Vorderseite mit einem, der Farbe der Messgewänder gleichen Behänge geziert. In der Mitte muss ein Crucifix stehen und an jeder Seite mindestens ein Leuchter mit brennender Kerze. Am Fusse des Kreuzes steht eine mit Gebeten bedruckte, auf Pappe gezogene, gewöhnlich unter Glas gefasste Tafel (*tabella secretarum*). Das Messbuch bleibt an einer der Altarseiten aufgestellt. An der linken Altarseite (der Epistelseite) steht eine kleinere, ähnliche Tafel, und zur Rechten (an der Evangelienseite, *cornu evangelii*) eine gleiche. Auf der Epistelseite muss

ein Pult für das Messbuch und eine Kerze stehen. Neben dieser Seite, auf einem Tischchen (*credentia*) oder in einer Nische, befindet sich ein Glöckchen, eine gläserne Wein- und Wasserflasche, ein Waschbecken und ein reines Handtuch. Uebrigens müssen in jedem Altare, auf dem gültig geopfert werden soll, Reliquien begraben sein. Sie kommen in ein, nach Verhältniss ihrer Grösse, in die obere Steinplatte des Altars gehauenes, oft nur 2 — 3 Zoll grosses Loch, welches mit einem Steindeckel wieder geschlossen wird. Das Reliquienbehältniss nennt man die Tumba.

Altar transparente, Name des berühmten Altars in dem (1227 von P. Perez erbauten) gothischen Dome von Toledo. Dieser neuere Altar bietet ein eigenthümliches Gemisch von gothischer Architectur und dem sogen. Rococostyle dar, das aber selbst in seiner Ueberladung etwas Grossartiges hat. Nach der Zeichnung von Perez de la Villa Amil ist in der *España artistica y monumental* eine Lithographie davon gegeben.

Altarblatt, die Wand der Kirche, vor der der Altar steht, die gewöhnlich mit einem Gemälde verziert ist, das ebenfalls Altarblatt genannt wird.

Altare gestatorium, tragbarer Altar. Man hat dafür auch die Bezeichnungen: *Tabula itineraria*, *Lapis portatilis*, *Altare portatile* und *Altare viaticum*. Die beweglichen, tragbaren Altäre wurden im 8. Jahrh. eingeführt, und die fromme kirchliche Prachtliebe des Mittelalters hat sich in diesen Altären, die natürlich von verschiedener Grösse waren, oft auf eine verschwenderische Weise ausgesprochen. Sie nahmen nicht nur die Stelle einer Kirche ein, wo eine solche erst gebaut werden sollte, sondern sie wurden auch von den Heeren auf ihren Feldzügen gebraucht. Eine solche bewegliche Feldkirche, an welcher die Diakonen ritualmässig den Gottesdienst besorgten, wird zuerst in der Geschichte des Kaisers Constantin erwähnt und mit dem nun aufgekommenen Namen: *tabernaculum* genannt. Solche tragbare Altäre, wahrscheinlich von Holz, führten auch die Missionäre mit sich. Aber statt wirklicher Altäre nahm man zur Erleichterung des Fortschaffens viereckige, etwa einen Quadralfuss grosse, dazu eigens gemachte, oft mit einem kleinen Reliquiengrabe versehene Platten von Stein und Elfenbein, welche in einen hölzernen Altar eingelegt werden konnten. Diese Altarplatte musste mit einer probemässigen, dreifachen, leinenen Decke versehen sein und vertrat dann ganz die Stelle eines steinernen Altars, der ja ohnehin nie hätte versetzt werden können, ohne seine Weihe zu verlieren.

Altare viaticum, Reisealtar; vergl. den vorhergehenden Art.

Altbreisach, Ort mit 3000 Bewohnern, im Grossherzogthum Baden. Die Stephanskirche besitzt einige schöne Statuen aus Holz und Grabmale einiger Generäle.

Altchristliche Kunst; s. „Byzantinische und römisch-christliche Kunst.“

Altdeutsche Kunst. — 1) Architectur. Der altdeutsche oder germanische Baustyl, dem die neldischen Italiener zuerst den Namen des gothischen (in ihrem Sinne: barbarischen) gaben, welche Hohnbenennung aber zu einem wahren Ehrennamen geworden, trat fast gleichzeitig mit der vollendeten Entfaltung des romanischen Styls im Uebergange vom 12. zum 13. Jahrhundert hervor. Zwar gehört er nicht ausschliesslich den reingermanischen Völkern an, da wir ihn, wenn auch unentwickelt, im nördlichen Frankreich und in England früher noch als in Deutschland erscheinen sehen; aber es war doch das germanische Element, welches ihn bei den Völkern von romanisch-germanischer Mischung zunächst hervorrief. Als man seit dem 9. und 10. Jahrh. immer grössere Kirchen baute und die Gewölbe immer weitere Spannung erhielten, erkannten die Baumeister nach und nach, dass der reine Halbkreis für weitgesprengte und belastete Gurtbogen nicht die nöthige Sicherheit und Dauerhaftigkeit gebe, indem ein Weichen der Widerlager, ein Verschieben der Wölbsteine und daheriges Einstürzen des Gewölbes zu besorgen stand. Diesen Gefahren zu begegnen, nahmen die Baumeister in den Rundbogenstyl das spitzbogige Element auf, indem sie den Scheitel der halbrunden, weitgespannten Gewölbe in eine anfänglich zwar kaum bemerkliche Spitze auslaufen liessen. Die Reinheit des Halbkreises war damit gebrochen und die Gewölbe näherten sich nachher immer mehr dem Spitzbogen. Im Herzen von Deutschland trat zuerst das förmliche spitzbogige Kreuzgewölbe, als organisches Ergebniss der Wissenschaft oder der empirischen Erfahrung, an die Stelle jener halbrunden Gewölbe. Der neue Bogen durchdrang allmählig das ganze Innere der Gebäude und verdrängte den Rundbogen daraus, schon als das Aeussere noch unter der strengsten Herrschaft des Rundbogens stand. In jener Periode errang die neue Form durchaus nicht so rasch, wie oft geglaubt wird, die Oberherrschaft. Es ist sogar wahrscheinlich, dass sie einen langen und äusserst harten Kampf gegen die Vertheidiger der Reinheit des herrschenden Styls, gegen das allgemeine Vorurtheil und namentlich gegen den mit zähem Willen am Alten hängenden Klerus zu bestehen gehabt hat. Doch die Entwicklung des neuen Styls war später nicht mehr zu hemmen. Die allgemeine Begeisterung der abendländischen Völker hatte die Kreuz-

züge hervorgebracht, und dabei war ein neuer gewaltiger Geist erwacht, der vorhandenen Elemente ergriff und sie unter seine Herrschaft stellte. Neues Leben durchströmte die Zeit, das Ritterthum und die Künste. War nun der ruhig in sich selbst zurückkehrende Rundbogen das Symbol eines friedlichen und kaltverständigen Zustandes, so konnte man in dem Spitzbogen das Symbol der Romantik und des enthusiastischen Himmelanstrebens kaum verkennen. Der neue Geist bemächtigte sich desselben sofort als eines willkommenen Mittels zur Verwirklichung seiner kühnen Träume, so dass, nachdem einmal der Spitzbogenstyl auch im Aeussern der Gebäude Anerkennung gefunden, die Ausbildung desselben von nun an mit wunderbarer Schwindigkeit in allen Gegenden Europens vor sich ging. — Die altdeutsche Bauart charakterisirt sich überall, wo wir sie in ihrer vollendeten Ausbildung finden, durch einen aus der Tiefe des deutschen Wesens selbstständig hervorgegangenen schöpferischen Geist, der alle Baugestalten und Verhältnisse in schönste Harmonie bringt und der Beherrschung der kolossalsten Massen bis in die einzelsten Ornamente denselben einheitlichen Plan befolgt; sie charakterisirt sich ferner durch schönere Formen, freiere Bewegung, reichlichere Ausstattung der Gebäude. Hohe Giebel, Dächer, schlanke Thürme, Spitzbogen in Thüren und Fenstern, kühne Gewölbe, in die Höhe strebende Pfeiler, die statt der frühern blossen Wandstreifen an den äussern Mauern emporragen, architectonische Ausschmückung an den innern Flächen wie an Thüren und Fenstern, — alles dies herrscht in der reindeutschen Bauart vor. Dass sie nicht mit einem Schlage entstand, dazu liefern den Beweis noch so manche Kirchen, die wir den byzantinischen mit dem neuen Style gemischt vorfinden. Doch dauerte die ungleichartige Verbindung der ältern südlichen mit der neuern und in ihren Grundformen dem Klima entsprechenderen Bauart nur kurze Zeit. Der gesunde Sinn der deutschen Meister erkannte bald, dass so ungleichartige Theile nicht ohne Störung an die Verhältnisse gebraucht werden konnten; auch mochte der Wunsch, etwas Eigenthümliches an die Stelle des Alten zu setzen, mitwirken. Im J. 1235, wo die Kirche des deutschen Ordens zu Marburg angefangen ward, zeigt sich die Veränderung der Bauart vollkommen beendigt. — Indem sich der germanische Baustyl hinsichtlich seiner äussern Bedingungen zunächst an das in der romanischen Periode entwickelte System der gewölbten Basilica anschloss, so ist erklärlich, dass im Grundrisse die deutschen Kirchen nicht wesentlich von den romanischen abweichen. Der Chor bildet den östlichen Theil des Gebäudes ein und wird durch das Querschiff, wo solches vorhanden, von den Vorderräumen getrennt; doch wird solche Sonderung insgemein vermieden und der Chor immer dem allgemeinen Gesetz der architectonischen Struktur untergeordnet. Ausnahmsweise findet man auch noch einen zweiten Chor an der Abendseite. Dem hohen Chore, als dem heiligsten Theile des Baues, ist der vorzüglichste Schmuck zugetheilt, zu dem hier auch die Fenster gehören, die den frühern Tribunen grossentheils abgingen. Nur wo das Innere für Chorherren bestimmt ist, trennt es ein Querschiff, Lettner genannt, von dem Schiffe. Die Anlage der Krypten und mit ihnen jene auffällige und einseitige Erhöhung des Chorraums ist fast ganz verschwunden. Gewöhnlich erheben sich zwei Thürme auf der Westseite des Baues und gewähren somit eine bedeutsam ausgezeichnete Schauseite. Der Thurmbau findet nicht selten in seinem untersten Stock die Vorhalle der Kirche, wie dies z. B. bei dem Münster zu Freiburg der Fall ist. Das Mittelschiff steigt über die Seitenschiffe empor, die Construction des Innern ist durch die Anwendung der Kreuzgewölbe bedingt, und diese gestalten sich so, dass ihr Druck nicht auf die Seite, sondern senkrecht nach unten auf die Pfeiler erfolgt. Das im Innern durchgeführte System hat seinen letzten Grund in dem Streben, das Ganze in allen seinen Theilen mit belebter Kraft aufzufrischen zu führen, daher bei dem vollkommen entwickelten Organismus des Gewölbebaues die starren Mauern fast ganz verschwinden und an ihre Stelle fast nichts als vollständig gegliederte Stützen und Gewölbebogen treten. Hierauf beruht denn der Hauptunterschied der altdeutschen von der romanischen Bauweise; denn wenn bei letzterer noch das Mauerwerk den Haupttheil des Baues ausmacht, so stellt sich hingegen in der altdeutschen Bauart die Mauer, wo sie hervortritt, nur wie eine leichte, sichtbar für die ganze Construction unwesentliche Füllung zwischen den Gliederungen heraus. Die Säulen und Halbsäulen, von welchen die Bogen und Gewölbe getragen werden, steigen selbstständig und frei empor und ihre Bewegung setzt sich in den Linien des Gewölbes fort. Um die Theilung der Gewölbmasse, die schon der romanische Styl durch die Kreuzgewölbe erzielt hatte, noch belebter und mannigfaltiger zu machen, wurden nicht blos Quergurte zur Sonderung der Haupttheile, sondern auch Kreuzgurte zur Bezeichnung der Einzeltheile des Gewölbes angebracht. Das System der verschiedenen Gurtungen bildet den eigentlich festen Kern des Gewölbes, die Gurtbogen wurden aus gehauenen starken Steinen zusammengesetzt, die Rippen

ebenso; die dreieckigen Kappen hingegen, d. h. die zwischen den Rippen zum Schluss der Decke eingewölbten Theile, construirte man möglichst dünn und leicht. Die aufsteigende Bewegung der Pfeiler breitete sich in den Gurten auseinander, in welchen der Gewölbedruck nur auf die einzelnen Punkte, wovon sie ausgingen, auf die Pfeiler zurückwirkte. So löste sich die Masse des Gewölbes auf, wobei es der Mauer-
 masse als einer Widerlage an den äussern Seiten des Baues nicht mehr bedurfte, sondern nur einzelne Pfeiler, die Strebepfeiler, nöthig hatte. Letztere bilden wiederum den eigentlich festen Kern der Mauer und sind nach dem Innern als Träger für die Gewölbgurte gegliedert, indess sie nach dem Aeussern die feste widerstandsfähige Form des Mauerkörpers bewahren. Sonach wird zwischen den Strebepfeilern keine Mauer weiter nöthig und es bietet sich Gelegenheit zu weiten, mächtig hohen Fenstern, wobei nur eine leichte Füllmauer als Einschluss und untere Brüstung der Fenster zwischen den Pfeilern sich einsetzen liess. Bei solcher Beseitigung der Massen verschwindet jeder weitere senkrechte Druck, und das Gesetz des Emporstrebens, die verticale Dimension, herrscht frei und entschieden vor. Da aber mit diesem Principe für die Gewölbeform der ruhig abschliessende Zirkelbogen in Widerspruch getreten wäre, so bediente man sich des kühner steigenden Spitzbogens, den zuerst die Sicilier den Arabern nachgeahmt und welchen die Normannen aus Sicilien nach dem nördlichen Frankreich übergetragen hatten. Gurtgewölbe, Strebepfeiler und Spitzbogen wurden nun nach ihrem wechselseitigen Verhältniss die charakteristischen Elemente des germanischen Styls. Eine völlige Umwandlung erfuhr die in der romanischen Architectur übliche halbrunde, mit Halbkuppel versehene Altartribüne. Schon bei spätromanischen Bauten hatte das eingeführte Kreuzgewölbe hier die Anwendung von Kappen veranlasst, wodurch die halbrunde Grundform mit einer polygonen vertauscht ward. Dies Verfahren ward nun in der germanischen Bauweise adoptirt, aber so, dass keine Absonderung der Altartribüne mehr stattfand, sondern der polygone Choranschluss einen in das Bauganze völlig verwebten und diesem eingeordneten Theil abgiebt. Veränderung erfuhr ferner die Bildung und Gliederung des baulichen Details. Die die Arkaden zwischen den Schiffen bildenden Pfeiler erhielten statt der viereckigen Form der romanischen Säulen die belebte und in sich beschlossene cylindrische; leichte Halbsäulchen wurden zum Tragen der Gewölbgurte angelehnt. Die Cylindermasse verlor sich in den wechselnden stärkern und schwächeren Halbsäulchen und in den nach dem Cannelirungsgesetz gebildeten Einziehungen zwischen denselben. So stellt sich der Pfeiler als ein durchgängig belebtes Ganzes heraus; die Base verleiht ihm eine feste, mehrfach abgestufte Grundlage; sie zeigt ganz unten die Polygonform, aus der sich je nach den Hauptgruppen der Halbsäulen und dann nach den einzelnen Säulchen selbst kleinere Halbpolygone über einander ablösen, auf deren obersten, rings umherlaufend, die Fussglieder der Säulchen ruhen. Das Kapitäl, eine leichte herumlaufende Blätterkrone darstellend, weitet sich kelchartig aus und ist mit wenigen leichten Deckgliedern versehen. Die vordern Halbsäulchen des Pfeilers laufen, indem sie den Blätterkranz des Kapitäls durchschneiden, am obern Theile des erhöhten Mittelschiffes hinan, und wo von ihnen die Gurtbogen des das Schiff bedeckenden Gewölbes ausgehen, bekommen sie ihr eignes Kapitäl. Diese Halbsäulchen bilden die innere Seite des zur Widerlage für den Gewölbedruck des Mittelschiffes dienenden und von dem Schiffs Pfeiler getragenen Strebepfeilers. Dieselbe Gliederung zeigen die Streben der Seitenschiffe. In den Bögen und Gewölbgurten findet die säulenartige, aufwärtsstrebende Gliederung der Pfeiler ihre Fortsetzung, wobei das Spannungsgesetz des Bogens, durch welches er sich in schwebender Bewegung erhält, sein Widerstand gegen den Druck der zu tragenden Theile und sein freier, durch die Einwirkung dieser Kräfte nothwendig gewordener Abschluss bemerkbar wird. Der altdeutsche Bogen zeigt daher in seiner Hauptform schräge, in eine gemeinsame Spitze zulaufende und durch Rundstäbe ausgefüllte Seitenflächen; die Einkehlungen zwischen denselben drücken das Gesetz eines innern Zusammenziehens aus und wiederholen sich mehrfach, wodurch sie sehr wirksam werden; der Rundstab selbst, der als das Hauptstück solcher Gliederung in die Spitze des Gesamtprofils fällt, bekommt ein geschweiftes und gleichsam birnenähnliches Profil. Während die Kreuzgurte die einfachste Gliederzusammensetzung zeigen, erscheinen die Hauptgurte des Gewölbes (die Quergurte) schon reicher gebildet, noch mannigfaltiger und reicher aber die unmittelbar die Pfeiler verbindenden und die obern Theile des Mittelschiffes tragenden Bögen. In Harmonie mit den Bögen steht die Wölbung der Fensterumfassung. Das Princip des Aufstrebens, die Spitzbogenlinie, herrscht auch hier. Weil aber der hohe und weite Raum des Fensters ohne weitere Füllung sehr stark gegen die belebten Gliederungen der übrigen architectonischen Theile abstecken würde, erhält er mittels eines in ihn eingesetzten und zugleich das

Glas der Fensterscheiben zusammenhaltenden Stabwerks ebenfalls seine Theilung und Gliederung. Das Stabwerk besteht aus schlanken, sich oben in Spitzbögen verbindenden Säulchen, wo zwischen den Spitzbögen und dem grossen Spitzbogen der Gesamtumfassung kreisförmige, rosettenartige Stäbe eingespannt sind, um dem Ganzen Festigkeit und Halt zu verleihen. In den spätern Zeiten des altdeutschen Styls erstreckt sich das Stabwerk bis auf die früher glatten Kappen der Kreuzgewölbe und zeigt sich da in künstlich zusammengestellten und verschlungenen Reihungen. Unter den die Obertheile des Mittelschiffs einnehmenden Fenstern ist oft eine durchbrochene Gallerie oder ein dieser ähnliches Nischenwerk eingeschlossen, das in den Haupttheilen mit der Architectonik der Fenster in Verband steht. Dadurch löst sich die ganze Oberwand des Mittelschiffs in eine harmonisch bewegte Gliederung auf, so dass ihre Last dem betrachtenden Auge fast ganz verschwindet. Den Fensterumfassungen ähnlich, aber noch viel reicher und abwechslungsreicher, sind die Thürumfassungen gebildet, wo bei der Schrägheit der Mauer, in welcher sich dieselben hinausbreiten, ein weit bedeutenderer Raum zur architectonischen und bildnerischen Belebung sich darbot. So erhoben sich Thüren und Fenster, weil eben so dem Innern wie dem Aeussern angehörend, zu einer ungleich wichtigeren Anordnung, als dies in frühern Zeiten der Fall war, denn die Portale gehören zu den vorherrschenden und am reichsten ausgestatteten Theilen des Baues; die Fenster aber nehmen fast die volle Breite und Höhe der Mauern inmitten der Strebepfeiler ein, und die schönen Rosen (Radfenster) stellen sich mit als die wesentlichsten Gebilde im Innern der altdeutschen Kirchen heraus. Ausser den reichen Portalen und Fenstern kommen für das Aeusserere die an die Stelle der Pilaster getretenen Strebepfeiler in Betracht, welche gewöhnlich in Pyramiden enden, ferner die in hoher pyramidalen Steigung erscheinenden Dächer und vor allem die kolossalen, reichgegliederten und gleichfalls pyramidalen Thürme. Ein einfaches, auf hohem Sockel um die Strebepfeiler und um die Brüstungsmauern unter den Fenstern umherlaufendes Basament giebt dem ganzen Gebäu die feste Grundlage. Scharfgezeichnete Kranzgesimse unter den Dächern verleihen den obern Theilen ihren Abschluss. Da es dem aufstrebenden Charakter des Baustyls angemessen ist, dass die senkrechten Abschnitte durchaus überwiegend erscheinen (z. B. die Strebepfeiler, welche deshalb auch nach oben nicht durch wagerechte Simse beendet sind, sondern grossentheils in Giebelchen und Spitzsäulen auslaufen), so erhalten die wagerechten Gesimse keine allzu grosse Ausladung und folgen den Vor- und Rücksprüngen der senkrechten Abtheilungen. Die Gliederung der Gesimse ist kräftiger und wirkungsvoller als in der romanischen Periode, wo die Hohlkehle vorherrscht. Durch starke Abschrägungen auf der Oberfläche erhalten sie für das nasse nördliche Klima eine grosse Zweckmässigkeit, wie denn überhaupt Eigenthümlichkeiten des Nordens allenthalben hervortreten. Die spitzbogige Fensterwölbung wird, weil sie hinsichtlich der horizontalen und bestimmt abschliessenden Linie des Kranzgesimses fast willkürlich gebrochen erscheinen würde, durch einen schlanken spitzen Giebel eingefasst, welcher einen Theil des Kranzgesimses verdeckt und durchbricht, den Fensterbogen von seinem Verhältniss zu letzterm absondert und überhaupt die Horizontalwirkung des Gesimses beschränkt. Der Schenkel des Giebels (der oft an der äussern Fensterarchitectur, doch nur bei den weniger vollendeten Monumenten, fehlt) findet seine Stütze an den Strebepfeilern. Die letztern erscheinen in ihrer Masse getheilt und gegliedert und zerfallen in einzelne Absätze, von welchen die untern, weil sie eine feste Widerlage gegen den Gewölbedruck abgeben müssen, stärker als die oberen sind. Auf den durch den jedesmaligen oberen Absatz gebildeten Vorsprüngen erheben sich zum Theil Giebeldächer, zum Theil auch kleine mehr oder minder freistehende Thürmchen mit leichter pyramidalischer Spitze. Eben so ist der Strebepfeilergipfel durch ein freies und schlankes Pyramidenthürmchen gekrönt, welches sich ebenso selbstständig, wie der Fenstergiebel, über das Kranzgesims erhebt, dessen Linie durch den Pfeiler unterbrochen wird. Die Strebepfeiler am Oberbaue des Mittelschiffs zeigen keine so starke Ausladung als die der Seitenschiffe, und weil jenem obern Theile das feste Basament abgeht, welches die untern Theile des Baues trägt, so hat man die Strebepfeiler der Seitenschiffe noch stärker gemacht, sie um ein Bedeutendes über das Dach der Seitenräume erhöht und von ihnen aus freie, gewölbte Stützen (Strebebögen) zu den Strebepfeilern des Mittelschiffs hinübergeschlagen, wodurch man der Widerstandskraft eine lebendige Fortsetzung gab. — Am grossartigsten ist das ganze System der äussern Architectur in der Façadenanlage und im Baue der beiden, die Seiten der Façade bildenden Thürme entfaltet. Die Vorseiten der Kirche schmücken gewöhnlich drei reiche Portale: ein ins Mittelschiff führendes Hauptportal, und zwei Nebenportale unter den Thürmen, die in die Seitenschiffe führen. Die Portalbögen tragen spitze, reichgeschmückte, gleich den Fensterbögen mit Stabwerk

überzogene Giebel. Ein eigener Zwischenbau über dem Hauptportal enthält das grosse Prachtfenster, durch welches das Licht ins Mittelschiff fällt. Die grossen, herrlichen Fensterrosen sind höchst zierlich und mannigfaltig aus geometrischen Elementen zusammengesetzt. Die Thürme, die erhabensten Verkünder des Spitzbogenstils, erheben sich viereckig in mehreren Absätzen, die sich durch ein reichgegliedertes System von Strebepfeilern auseinander lösen und durch bedeutende Fenster belebt werden. Mit dem obersten Geschoss gehen die Thürme aus dem Viereck in das leichtere Achteck über, vor dessen Eckseiten wieder freistrebende Thürmchen nach dem Gliederungsgesetze der Strebepfeiler emporsteigen. Ueber dem Achteck, das schon frei und durchbrochen, fast massenlos erscheint, schiesst endlich die achtseltige Spitze schlank, leicht und kühn in die Luft hinauf. Bogen über Bogen, Spitzsäule auf Spitzsäule strebt empor, bis die kunstreich durchbrochene Pyramide in den letzten Blütenbüschel ausläuft. Die gewaltigen acht freistehenden, in die letzte Spitze zusammenlaufenden Rippen, zwischen welchen das zierlich durchbrochene Rosettenwerk eingespannt ist, schliessen in jene majestätische Kreuzblume aus, die in kleinerer Art und in unzähliger Menge die Linien der Rippen, sowie aller pyramidalen Theile am ganzen Bauwerk zieren und mit welchen jeder Giebel besetzt und jede Spitze des Aeussern gekrönt ist. — Wie verschwistert die altdeutsche Architectur mit der übrigen bildenden Kunst war, ist schon aus dem Umstande abzunehmen, dass die meisten Baumeister der Dome nur unter dem Titel von Steinmetzen erscheinen. Von dem reichen Bildnereischmuck zeugen ausser den künstlich durchbrochenen Geländern und ausser den Fensterrosen die hoherhabenen oder vollrunden Bildsäulen, welche letztere auf Tragsteine gestellt und gegen die Unbilden der Witterung durch kleine Dächer (Baldachine) geschützt sind; theils stehen sie zwischen den Gliederungen der Seitenwände der Portale, theils reihen sie sich in den Wölbungen des Bogen empor, während Reliefs das über den eigentlichen Thüröffnungen sich hinbreitende Bogenfeld füllen; selbst die Portalgiebel sind mit Statuen und Reliefs gefüllt, und auch an andern Stellen des Aeussern, z. B. an den Strebepfeilern, deren einzelne Thürmchen sich theilweis tabernakelartig gestalten, sind in solchem Einschlusse freie Standbilder aufgenommen. Für Fresken boten sich nur die geringen Mauertheile an, welche die Füllungen zwischen der architectonischen Gliederung bilden. Was die Zierathen des reinen Spitzbogenstils betrifft, so sind diese durchaus geometrischer Art, wogegen man die Verzierungen aus Laubwerk, an den Kapitälern des Stabwerks und in den Hohlkehlen, derartig mit den Bauformen verbunden sieht, dass man sie wie einen darum geschlungenen Festschmuck betrachten kann; daher auch die Blätter nicht durch eine grosse Strenge der Behandlung so genau mit den geometrischen Bauformen verschmolzen sind, wie sie denn in den mannigfaltigsten freien und fast naturgetreuen Nachbildungen vaterländischer Blumen und Blätter bestehen. Erst in der spätern Zeit des Stils, im 14. und 15. Jahrh., beginnt die Ueberladung mit Laubwerk, so dass das ganze Gebäude dem Wachsthum einer Pflanze gleicht. Zu des Innern anziehendstem Schmuck gehören die köstlichen Glasmalereien der weiten Fenster, deren Farbenpracht widerscheinend auf Pfeilern und Wänden schimmert und so einen wunderbar-geheimnissvollen Dämmer über die heiligen Hallen verbreitet. Um so ergreifender wirkt dadurch das Innere mit den langen Reihen strebender Pfeiler und kühner Wölbungen und dem erhabenen Chore. Dazu kommen noch die kleinern, selbstständig auftretenden monumentalen Einzelheiten, die dem Beschauer eben so viele Zeugnisse von der Frömmigkeit als vom Kunstseifer unserer Alten liefern; wir meinen die kunstreichen Altäre, die Tabernakel oder Sacramentshäuslein, die Taufsteine, Kanzeln, Grabmäler, Betsäulen und Holzschnitzwerke. — Wie sehr auch bei Gestaltung der altdeutschen Bauwerke das Bedeutsame und Sinnige einen überwiegenden Einfluss übte, so schloss dies doch keineswegs die bedachtteste Zweckmässigkeit der Ausführung aus. Gleichwie zur Blüthenzeit der griechischen Kunst die Zusammenfügung des Baues rein und ohne Blendwerk geschah, so war es auch in der besten Zeit der deutschen Kunst. Aus rein bearbeiteten und fleissig gefügten Quadern steigen die Dome und Kirchen auf; unübertroffen stehen die alten Steinmetzen im künstlich-sinnreichen Steinschnitt, in Ausführung kühner Wölbungen, freitragender Treppen und anderer Arbeiten dieser Art da; ja in den spätern Zeiten verleitete sie diese Geschicklichkeit auch wohl zu Künsteleien. Wie das Ganze, so ist auch das Einzelne, der Schnitt der Gesimse und des Blätterwerks, eben so wirkungsreich und körnig als sorgfältig gearbeitet. Wo die Werkstücke selten waren, z. B. im nördlichen Deutschland, in den niederen Elbgegenden, bediente man sich auch der Ziegel und wusste ganz eigenthümliche, dem Material entsprechende Anordnungen und Zierathen daraus herzuleiten. Die Kirchen sind das Vorbild des gesammten Baustils, doch verstanden unsere Alten nun auch ihre Rath- und

Kaufhäuser, ihre Stadthore und Brunnen, ihre Burgen wie ihre bürgerlichen auf eine den nationalen Baustyl ausdrückende Weise zu behandeln. Strel Rosen, hochstrebende Verhältnisse und die reichere Bildnerei waren hier und dagegen überdeckte man die Eingänge mit vereinfachten Spitzbogen, die aber meist mit geraden Sturzen oder verschieden geschwungenen Bögen, so zierlichem Schmuck besonders an den Erkern und Giebeln verwendete.

Als Uebergangsgebäude aus dem Rundbogen - in den Spitzbogenstyl sind u dem merkwürdig die Kirchen zu Gelnhausen, Limburg an der Lahn, Heil Andernach, Naumburg; ferner die St. Gereonskirche zu Köln, die St. Quiri zu Neuss, der im Jahre 1208 oder 1211 begonnene Dom zu Magdeburg, die al kirche zu Regensburg und die Kirche zu Ruffach im Elsass. Eine bedeutsam nahme des neuen Styls erfolgte vornehmlich in den westlichen Gegenden lands. Als die wichtigsten Beispiele der entschiedeneren Anwendung des germ Systems können die von 1227 — 1244 erbaute Liebfrauenkirche zu Trier Elisabethkirche zu Marburg gelten, die 1235 begonnen und 1283 im West vollendet ward. In vollständiger, durchaus harmonischer und höchst gro Entfaltung erscheint das altdeutsche System zuerst am Kölner Dome, dessu dung durch den Erzbischof Conrad von Hochsteden ins Jahr 1248 fällt. Den U der Schreinsbücher zufolge sind es folgende Meister, die von 1248 — 1332 a bauten: 1) Heinrich Sunere oder Soynere von Köln (1248 — 1254); 2) Ger Rile, einem Dörfchen unterhalb Köln (1254 — 1295); 3) Arnold (1295 — 1301) hann, des Vorigen Sohn (1301 — 1330); 5) Rütger, der 1330 — 1332 baute. Gerhard gilt insgemein für den eigentlichen Schöpfer dieses grössten deutsche mentes, welches nach seinem Tode in demselben Geiste fortgeführt wurde leider nicht zur Vollendung kam. Den raschen Fortgang des Baues hindu politischen Fehden zwischen den Bischöfen von Köln und der Bürgersch sich schon unter dem Domgründer Conrad entspannen und unter seinen Nac Engelbert II. und Siegfried von Westerburg so tief einrissen, dass die letz Bischofssitz nach Bonn verlegten. Doch blieb der Bau nicht unterbrochen, J. 1322 stand das Chor sogar vollendet da. Die Ehre der Chorvollendung dem Meister Johann, zu dessen Periode überhaupt am lebhaftesten am Dom beitet ward. Bei der nachher eingetretenen Schlaffheit verliefen über 100 Ja der südliche Thurm, für den man doch die meisten Arbeiter anstellte, bis z ten Stockwerk gedieh, wo er dann unausgebaut belassen und mit dem Krz deckt ward, der sonst zum Aufziehen der Steine diente. Durch das 1807 v serée unternommene Prachtwerk über den Dom wurde die Aufmerksamkeit auf den Löwen gerichtet, der Jahrhunderte lang geschlafen. Seit Köln an I gekommen, ist nicht nur die Wiederherstellung des beschädigten Chors (nach Tode einzig durch Zwirner) erfolgt, sondern auch der Fort- und völlige Aus Domes beschlossen und in die erprobte Hand gelegt worden, die das j ü n g s endete Denkmal im altdeutschen Styl, die Apollinariskirche zu Ren geschaffen hat. (Das Nähere über den Kölner Dom s. unter dem Art. Köln; üb ist das Nähere über die in gegenwärtigem Art. nur kurz berührten Denkmal den betreffenden Städten nachzusehen.) Zum Systeme des Kölner Doms st nächster Verwandtschaft die nun Ruine gewordene Kirche der Cisterciensera tenberg bei Köln, die Kathedrale von Metz und die Collegiatkirche von Xa Weiter sind unter den mittelalterlichen Bauwerken des deutschen Spitzboge zu nennen: das Chor der Kirche zu Schulpforte (1251 — 1268) und das etwa zeitige Westchor des Naumburger Doms; der ebenfalls um Mitte des 13. Jah gonnene Dom zu Halberstadt, dessen Façadenunterbau jedoch älter ist; das l zu Freiburg im Breisgau, das im Schiffe 1272 vollendet ward (in welche Ze auch die Erbauung des herrlichen Thurms fällt, dessen durchbrochener H erste dieser Art gewesen zu sein scheint); das majestätische Münster von Stra dessen Vorbau, von Erwin von Steinbach kühn erdacht, die Bewunderung al ten gewesen (das Portal ward 1277 begonnen und 1439 der eine Thurm zur dung gebracht); der von Peter Arler aus Schwäbisch Gmünd 1385 vollendete Dom, und der 1377 — 1500 durch die Familie Ensinger erbaute Ulmer mit de dervollen Thurme von 234 Fuss Höhe (der aber nur bis zum Ende des vier Unterbaues aufgeführt ist, während der erhaltene Bauriss über demselben n schlankes achteckiges Obergeschoss und eine hohe, kunstreichdurchbroche von einer kolossalen Madonnenstatue gekrönte Spitze zeigt); die Stephanskil Wien, die 1359 begonnen und deren Prachtthurm (bekanntlich nun abgetrag neu ersetzt) 1433 durch Hans Buchsbaum vollendet ward; der schon im 13. Jahrh. gebaute, im Prachtthurme erst 1512 vollendete Dom zu Frankfurt, wo

Baumelster Madern Gertner und Hans von Ingelheim sich verewigten; die Katharinenkirche zu Oppenheim und die Kirche zu Wimpfen im Thale (beide gleich dem Frankfurter Dome zu den gelungensten altdeutschen Schöpfungen gehörend); die Stephanskirche zu Mainz, die Dome zu Regensburg, Erfurt und Meissen; mehrere Kirchen in den rheinischen Ortschaften Bacharach, Geissenheim, Lorch, Oberwesel; das Chor von St. Florin und das der Liebfrauenkirche zu Coblenz; die Minoritenkirche zu Bonn; das Chor des Münsters zu Aachen und das der Andreaskirche zu Köln. Als ein schönes Denkmal deutschen Styls verdient auch die im Jahre 1377 vollendete Marienkapelle zu Würzburg Erwähnung; die Widerlagen der einen Kapellenseite sind von sehr schöner Ornamentirung; die Vorhalle, das dreischiffige, von sehr schlanken achtseitigen Pfeilern getragene Innere mit einem schönen Gewölbe machen durch die glücklich abgewogenen Verhältnisse den wohlthuendsten Eindruck; aber leider wird der Gesamteindruck durch den nach einem Brande in anderem Geschmacke erneuerten Thurm gestört. Ein Bauwerk im schönsten altdeutschen Geschmack ist ferner die der Maria geweihte obere Pfarrkirche zu Bamberg; sie ward von 1327 — 1387 meist auf Kosten der Bürger erbaut; der Chor mit den niedrigeren Nebenschiffen, die auch in dem hintern Theil durchgeführt sind, erinnert in der Anlage an den des Kölner Doms, die Formen der Fenster an die Kirche zu Oppenheim; der an der Vorderseite gelegene viereckige Thurm ist in seinen fünf Stockwerken mit Fenstern und sehr geschmackvollen Verzierungen versehen; eine besondere Eigenthümlichkeit aber ist die gen Mitternacht gelegene sogenannte Ehetür durch den gothischen Baldachin, der, weit vorspringend, vorn von zwei sehr schlanken Pfeilern getragen wird und sich gleich sehr durch Eleganz der Form wie der Verzierungen auszeichnet; die Mauervertiefungen der Thür werden wie am Portal des Strassburger Domes durch die fünf klugen und fünf thörichten Jungfrauen (sehr gut entworfene, doch roh ausgeführte Sculpturen), das Bogenfeld aber durch die Vermählung Christi mit der Kirche (woher die Thür ihren Namen leitet) geschmückt. Leider ist dem Innern der Kirche an Pfeilern und Gewölben, mit Ausnahme der in den Seitenschiffen des Chors, durch Ueberzüge von Gyps und Stuccatur der überladene italienische Geschmack aufgedrückt. Noch erwähnen wir die Kirche zu Thann im Elsass und die Frauenkirche zu Esslingen (beide mit brillanten Thürmen); den zierlichen Chor der Kirche zu Weissenburg in Franken, die Lorenz- und Frauenkirche und den Chor von St. Sebald in Nürnberg; die St. Martinskirche zu Landshut mit dem 448 Fuss hohen Thurme; die Marienkirchen zu Danzig, Lübeck und Stargard, die schon 1311 begonnene Nikolai-kirche zu Stralsund und die 1401 von Heinrich Brunsberg gebaute Katharinenkirche von Brandenburg. Von Interesse sind ausserdem mehrere Kirchen des Erzgebirgs; die äusserlich zierlichste unter diesen ist die Frauenkirche zu Zwickau, deren Bau von 1453 bis 1536 währte. Das schöne Material des Sandsteins, die artigen Spitzsäulchen, welche die Widerlagen krönen, die menschlichen Köpfe, worunter ein König und eine Königin auffallen, und die Thiere am Gesimse machen diese Kirche zu einem der reichern und fleissigern Denkmale gothischer Baukunst. An einigen Thüren findet man die förmliche Nachahmung von Baumstämmen, was überhaupt als ein charakteristisches Merkmal an den gothischen Bauten des 16. Jahrh. im Erzgebirg erscheint. Eigenthümlich ist der Ausgang der Gewölberippen, die nach Art der Palmenblätter in höhern und niedern Ansätzen aus den Pfeilern hervorspriessen; die Emporen haben Erker und laufen nur bis zum Chor, der durch einen sogen. Triumphbogen von den Schiffen getrennt ist. Die von 1484 — 1500 erbaute Frauenkirche zu Freiberg ist im Aeussern zwar ohne Auszeichnung, macht aber einen desto schönern und heiterern Eindruck durch ihr Inneres mit den drei gleich hohen Schiffen. Die Verhältnisse sind glücklich, die Fenster breit und hoch, die 12 Pfeiler sehr schlank. Als besondere Eigenthümlichkeiten dieser spätern Formen des altdeutschen Styles in dieser Gegend heben sich folgende hervor. Die acht Seiten der Pfeiler haben durch eine mässige Concavität das Ansehn von grossen Cannelüren, was den Eindruck der Schlankheit noch erhöht; die Gewölberippen laufen ohne Kapitell von den scharfen Kanten der acht Seiten aus; die Gewölbe selbst, von einfach schönem Muster der Rippen, sind im Verhältniss zur Pfeilerlänge etwas kurz. Den Wänden entlang läuft in schicklicher Höhe eine auf starken Wandbögen ruhende Empore umher, deren durchbrochenes Steingeländer über jedem Pfeiler einen erkerartigen Vorsprung hat. Die alte, noch vorhandene Kanzel, von sehr geistreicher Erfindung, giebt ein glänzendes Beispiel von dem der altdeutschen Architectur inwohnenden vegetativen Principe. Diese Kanzel hat völlig das Ansehn eines grossen Blumengewächses. Der untere Theil wird vom Stamme mit abstehenden Stengeln, Blättern und Knospen, der obere aber von der tulpenförmigen Blume in der Art gebildet, dass der Prediger wie im Kelche stehend erscheint. Die von 1499 — 1525 durch Meister Erasmus Jacob von Schweinfurt

erbaute St. Annakirche zu Annaberg, deren hohe und starke, von Bruchsteinen aufgeführte Mauer mit vorspringenden Thürmen schon 1503 beendet ward) ist im Aeussern ebenfalls unausgezeichnet, aber im Innern wieder höchst eindrucksvoll durch die Schönheit der Verhältnisse und überraschend durch den Reichthum an bildnerischem Schmuck. Zwölf schlanke Pfeiler, in der Form wie die der Freiburger Kirche, tragen und trennen die drei gleich hohen Schiffe. Die Grate der Gewölbe, welche von Kragsteinen mit bemalten Menschenköpfen ausgehen, bilden inmitten der Gewölbe zierliche sechsseitige Sterne, deren Mittelpunkte mit den in Stein gehauenen Königen von Juda und Israel und mit den Wappen der Haupttheilnehmer des Baues geschmückt sind. Das Hauptschiff hat die doppelte Breite der Nebenschiffe, alle drei aber endigen in abgerundeten Chorkapellen, deren jede drei Fenster hat. Vor diesen befinden sich zwei Arme des Kreuzes von ähnlicher Form und ebenfalls mit drei Fenstern. Uebrigens sind die Masse durchaus nicht klein, denn die Länge der Kirche hat 220, die Breite, in den nur wenig vorspringenden Armen des Kreuzes, 96, die Höhe der Gewölbe aber 72 Fuss. Noch führen wir als erzgebirgisches Beispiel von gothischer Bauart in deren allerspätster Form die Pfarrkirche zu Schneeberg an. Der Bau ward 1516 von Meister Hans begonnen und durch Fabian Lobwasser 1540 vollendet. Obwohl kleiner als die Annaberger, ist die Wirkung ihres Innern doch besonders frei, heiter und licht. Der Hauptplan und die Form der 10 Pfeiler stimmen mit der Annaberger überein, doch ist hier der Chor nicht nach den Schiffen in einzelne Kapellen abgetheilt, sondern erscheint bloß als ein stumpf abgerundeter, von vier Fenstern erhellter Abschluss der Seitenmauern. Die Gewölbe sind im Verhältniss zur Pfeilerhöhe sehr flach und die sich ohne Kapitelle und Kragsteine in die Pfeiler verlaufenden Grate bilden in der Mitte ein Viereck, dessen Schlussstein immer auf schwarzem Grunde mit einem sehr zierlichen, vergoldeten Ornament in Holbeinschem Geschmacke geschmückt ist. Auch die Fensterbogen sind ziemlich stumpf und haben ein einfaches, aber originelles Muster. Diese, wie die Einfassungen der Fenster und Thüren, sind in rothem Sandstein, alles Uebrige aber, wie die Annaberger Kirche, in Bruchsteinen ausgeführt. Mit Ausnahme des Mittelschiffs und des mittleren Chortheiles ist der Fussboden mit Ziegelsteinen gepflastert. Dies gilt auch von den Emporen, die in der Anlage denen der Freiburger Kirche gleichen. Die eigentliche Blüthe des deutschgothischen Styls dauerte von der Mitte des 13. bis gegen Ende des 14. Jahrhunderts. Der Wunsch, etwas Neues und noch Schöneres zu schaffen, zeigte sich von Anbruch des 15. Jahrhunderts an, wo man durch überreiche Ausschmückung die Ausartung und den Verfall dieser Bauart vorbereitete. Diese bricht besonders im 15. Jahrh. hervor, indem die früher so grossartige Anordnung verlassen wird. Bezeichnend ist für diese Zeit, dass die Einfassungen der Spitzbogen nach oben wieder auswärts geschwungen werden, die Spitzsäulen, Giebelchen und Schnörkel sich häufen, die vegetabilische Ornamentirung sich immer mehr ausbreitet und kraus verschlungen wird, viele Glieder sogar als dürre Aeste gebildet sind, das Blattwerk selbst aber die freie natürliche Form der guten Zeit verliert und eher zusammengerollten Pergamentstreifen gleicht; zuletzt wird die Kunst durch die Künstlichkeit besiegt und man gefällt sich in der Sucht, sehr schwierige und oft höchst verworrene Zusammenstellungen der Gewölberippen, die abenteuerlichsten Formen von Tabernakeln, Treppen, Kanzeln u. s. w. in Stein auszuführen. Dieselbe Sucht, dass man die Schönheit noch schöner haben wollte, führte — wie früher den Verfall der alten römischen und später im 17. Jahrh. der Italienischen Architectur — auch hier den Verfall der deutschen Kirchenbaukunst herbei. Der fromme, begeisterte, himmelanstrebende Sinn entschwand, und mit ihm die Kunst, deren Erzeuger und Pfleger er gewesen. Ziehen sich auch noch die hergebrachten Formen bis ins 16., ja hie und da bis ins 17. Jahrh. hinein, so ermangeln sie doch des urlebendigen Geistes und zeigen sich kahl und arm. So fiel man aus dem Uebel der Ueberladung in das andere der Dürftigkeit. Man griff nun, das dürr gewordene Reis wegwerfend, nach der neuern italienischen Bauweise, die im 16. Jahrhundert den germanischen Styl überflügelte und sich als eine Restauration der Antike ankündigte. — Wie sich der Spitzbogenstyl zur Zeit seiner Herrschaft durch fast ganz Europa nach den verschiedenen Ländern verschieden ausgeprägt hat, darüber muss das Weitere dem allgemeineren Artikel: „Germanische Bauart“ vorbehalten bleiben.

2) Sculptur. Die Anfänge der deutschen Bildnerel geschahen unter Herrschaft des byzantinisch-romanischen Styls. Als die ersten bedeutungsvolleren Zeichen derselben erscheinen Metallarbeiten. Vor Allem sind die in Metall gravirten Siegel zu nennen, die an Urkunden in Wachs ausgedruckt wurden. Darunter sind am wichtigsten die Kaisersiegel, weil sie Bildnisse enthalten. Die Siegel der sächsischen Kaiser, im 10. Jahrh., erscheinen zwar der Arbeit nach roh, lassen aber einen Nach-

klang antiker Auffassung und Behandlung bemerken. In den Siegeln Heinrichs II. dagegen, im 11. Jahrh., wird eine entschieden byzantinische Darstellungsart bemerkt. Man findet die letztere in eigenthümlicher Fortbildung an den Siegeln Friedrichs I. (in der zweiten Hälfte des 12. Jahrh.), im künstlerischen Style aber noch entwickelter an den Siegeln Friedrichs II. (in der ersten Hälfte des 13. Jahrh.), wo sich wiederum eine Aufnahme classischer Motive bemerklich macht. Zu gleicher Zeit treten jedoch in andern Siegelbildern auch schon die Elemente des deutschen Styles hervor. Der eigentliche Erwecker der Erz - Sculptur war der grossartige Luxus, mit dem sich das kirchliche Leben unter den sächsischen Kaisern verband. Die Kirchen füllten sich von Schätzen an Prachtgeräthen und Schmuckarbeiten; die kostbarsten Werke der Art, wie sie z. B. der Erzbischof Willigis (gest. 1011) dem Mainzer Dome schenkte, bestanden aus den verschiedenartigsten Gefässen und Altargeräthen in zum Theil kolossalen Formen und aus edlen Metallen gearbeitet. Besonders wird ein kolossales Crucifix erwähnt; an dem mit Goldplatten überzogenen Kreuze war der Heiland in Lebensgrösse ganz aus Gold und zwar so gearbeitet, dass man die Glieder in den Gelenken aus einander nehmen konnte; als Augen waren Karfunkel eingesetzt; Juwelen und Reliquien füllten die innere Höhlung des Leibes aus; des ganzen Werkes Goldgewicht aber belief sich auf 600 Pfund. Aehnliche Schmuckschätze liess der 1022 gest. Bischof Bernward zu Hildesheim fertigen; alles wurde unter seinen Augen ausgeführt, denn dieser Bischof war selbst Künstler und lieferte z. B. ein (noch in der Hildesheimer Magdalenenkirche vorhandenes) Kreuz von 20 Zoll Höhe, das mit Goldplatten bedeckt, mit edlen Steinen und Perlen besetzt und mit zierlicher Filigranarbeit ausgeschmückt ist. Uebrigens bewahrt man dort zwei 17 Zoll hohe Leuchter aus einer Composition von Gold und Silber auf; sie wurden von Bernwards Lehrling gegossen und sind mit feinem Rankengeflecht, sowie mit Figuren verziert. Derselbe Bischof war es auch, der zuerst die höhere Bildnerei förderte, indem er die ersten grösseren Bronzewerke, deren Flächen bildnerische Darstellungen haben, zu Hildesheim ausführen liess. Es sind dies die Bronzethüren des Domes vom J. 1015 und die jetzt auf dem Domhofe stehende eiserne Säule, die im J. 1022 in der Michaelskirche aufgestellt ward. Auf den Feldern jener Thüren, die im Ganzen etwas über 16 Fuss hoch sind, findet man acht Scenen aus der adamitischen Geschichte und ebensoviel aus der Heilandshistorie, welche im Hautrelief einestheils den Sündenfall, anderntheils die Erlösung von der Sünde veranschaulichen. Was die Säule betrifft, so ist deren Schaft $13\frac{1}{2}$ Fuss hoch und hat einen Reliefschmuck von 28 Gruppen; die Darstellungen betreffen die Taufe Christi und dessen Einzug in Jerusalem; die Reliefs winden sich schneckenförmig von der Base bis zur Spitze hinauf, was, wenn es nach Franz Kugler's Bemerkung nach dem Vorbilde der Trajan- oder Marc-Aurelsäule geschehen ist, allerdings eine Beobachtung der Antike kundgäbe. Nächst diesen Hildesheimer Denkmalen sind die im Jahre 1070 gefertigten Thürflügel am Augsburger Dome zu erwähnen, wo man eine Menge kleiner Reliefplatten mit biblischen Scenen und abwechselnd mit mythologischen Gestalten findet. Der Styl zeigt wenig Byzantinisches; bei aller Rohheit der Behandlung drückt sich ein eigener Formensinn aus und in der Bewegung zeigt sich lebendiges Gefühl. Die Bronzeplatte des Grabmals für Rudolph von Schwaben im Merseburger Dome, welche die Königsfigur in schwach erhobenem Relief vorstellt und vom Jahr 1080 datirt, zeigt dagegen den byzantinischen Styl in strenger und schlichter Anwendung. Als Werke des 11. Jahrh. gehören noch hieher der Krodo-Altar zu Goslar (dessen Seitenflächen aus vielfach durchbrochenen Bronzeplatten bestehen und als dessen Träger vier äusserst streng gearbeitete, knieende Figuren erscheinen) und der einst im Goslarer Dome, jetzt aber im Waffensaal des Prinzen Karl von Preussen befindliche Kaiserstuhl mit den aus starkgegossenen, durchbrochenen Ranken- und Blumenornamenten gebildeten Lehnern. Von erzenen Denkmalen des 12. Jahrh. ist das Löwenstandbild auf dem Braunschweiger Domplatze zu nennen, woran die Arbeit, wie Kugler sagt, „streng und herb, gewissermassen im Style der Wappenbilder, doch nicht ohne Charakter“ ist. Von grosser künstlerischer Bedeutung soll ein 6 Fuss hohes bronzenes Taufbecken sein, das im Halberstädter Dome befindlich ist. Es ist voll Reliefs mit biblischen und allegorischen Vorstellungen und hat die vier knieenden Figuren der Paradiesesströme zu Trägern. Dem Style nach soll es den herrlichsten deutschen Steinarbeiten zu Beginn des 13. Jahrh. entsprechen. Im weitem Verlauf der romanischen Periode zeichnet die deutschen Erzarbeiten stärkeres Streben nach künstlerischem Effect aus; Beispiele davon sind die zugleich durch herrlich emailirte Farbenornamente ausgezeichnete Vorderseite eines Altartisches zu Kumburg bei Schwäbisch-Hall und der über 4 Fuss lange vergoldete, mit Apostel- und Heiligenfiguren geschmückte, etwa um Mitte des 12. Jahrh. entstandene St. Godehardsschrein im Hildesheimer Dome. Nächst den Erz-

sätze, dessen Seitenplatten aus Sandstein mit Relieffiguren von Engeln, die das Denkmal zu tragen scheinen, und mit fungirenden Geistlichen geziert sind. Von würdiger und zugleich zierlicher Durchbildung erscheinen die Grabsteinarbeiten im 14. Jahrh. Beispiele liefern die Grabmäler Wigelo's von Wannebach (in der Frankfurter Liebfrauenkirche) und der heil. Gertrudis (in Altenberg an der Lahn), ferner zwei Grabsteine von 1370 und 1371 in der Erfurter Barfüsserkirche, endlich die Denksteine Hansens von Holtzhusen (im Frankfurter Dome) und des Landgrafen Heinrich II. und seiner Gemahlin Elisabeth zu Marburg. Entschieden im Charakter der Sculpturen, welche die Bauwerke von altdeutschem Style zu zieren pflegen, ist die Bischofsfigur des Hohenlohe auf dessen vom J. 1352 datirenden Denkmale im Bamberger Dome. Die Gestalt erscheint in langem Verhältniss und gewundener Stellung, und wie mager auch die Glieder, wie schwach die Hände, ist doch der Kopf schon sehr individuell. — Die frühesten der architectonischen Sculpturwerke, die wir aus der Entwicklungszeit des germanischen Styls kennen, sind die Reliefs und Statuen an den Portalen der Liebfrauenkirche zu Trier. Sie entstanden vor Mitte des 13. Jahrh., und wenn sie auch noch in manchem Motiv an den antikisirenden Styl spätromanischer Arbeiten (wie jener zu Freiberg und Wechselburg) erinnern, so gehören sie doch schon entschieden dem germanischen Styl wegen der schlichten langgezogenen Linien an. Hiernächst sind auch die Heiligenstatuen an den Portalen des Bamberger Domes zu nennen, die jünger als dessen schon erwähnte, streng nach romanischem Typus gefertigte Sculpturen sind. Der meist sehr starre Typus der Köpfe erinnert an den auf griechischen Vasen im sogenannten archaischen Styl; alles Nackte ist mangelhaft ausgebildet, aber man erkennt eben im Ganzen das Ringen der sich vom Romanismus emancipirenden Kunst, die eben im ersten Stadium nationaler Entwicklung begriffen ist. Die Equesterstatue des heil. Stephan, Königs von Ungarn, die neben der Treppe des Georgenchors an einem Pfeiler steht, zieht hingegen, wenn sie auch im Ganzen schwach ist, doch schon durch ihren lebendigen Kopf an. Was die besser entwickelten Bildwerke am Westchor des Naumburger Doms betrifft, die um Mitte des 13. Jahrh. entstanden, so verrathen sie zwar einen lebendigern Kunstgeist, aber das feinere Naturgefühl fehlt noch. Ein bemerkenswerthes Product altdeutscher Kunst, das vom Ende desselben Jahrhunderts datirt, befindet sich zwischen den beiden Portalthüren der Lorenzkirche, dieser schönsten gothischen Kirche von Nürnberg. Hier steht auf einem Säulchen die Statue der Marie mit dem Kinde, welche in Styl und Gefält sehr vorzüglich, auch frei von jener gewaltsamen Windung in der Stellung ist, der man so oft bei altdeutschen Sculpturen begegnet. — Der erste deutsche Bildhauer, dessen Name uns aus der Entwicklungszeit des nationalen Styls genannt wird, ist zufällig eine Bildhauerin, S a b i n a v o n S t e i n b a c h nämlich, die Tochter Erwins, deren Hand die Bildwerke am ältern Portal des Strassburger Münsters (auf dessen Südseite) schuf. Der nächste Steinbildner, der uns bekannt ist, heisst Johannes Giesser; von ihm rührt das 1328 gelieferte Taufbecken im östlichen Chor des Mainzer Domes her. Der dritte, ausgezeichnete Name ist S e b a l d S c h o n h o f e r, der kurz nach Mitte des 14. Jahrh. zu Nürnberg blühte. Dieser schuf zwischen 1355 — 61 die Statuen des Portals und der Vorhalle der Nürnberger Frauenkirche. Die etwa zwei Drittel lebensgrossen Figuren sind von schlanken Verhältnissen, die gothische Windung der Stellungen ist nur sehr gemässigt, öfter gar nicht vorhanden; in den Köpfen herrscht dasselbe Schönheitsgefühl, das in den Malereien derselben Zeit so sehr anspricht, nur sind hier die Charaktere weit mannigfaltiger, das Verständniss der Formen grösser, die Ausbildung zarter. Nur die flache Lage und geringe Oeffnung der Augen stört etwas. Am meisten überrascht die Zeichnung des Nackten von weichen und vollen Formen und die der gutbewegten Hände. Die Gewandmotive sind edel und weich; die Behandlung der Figuren ist für Architecturbildwerke sehr fleissig und durchaus stylgemäss, wie in der bindsadigen Bearbeitung der sehr gut angeordneten Haarpartien. Die so bedeutende Ausbildung dieser Sculpturen bezeugt zugleich, wie auch in der altdeutschen Kunst jenes antike Beispiel sich wiederholt hat, dass nämlich die Sculptur der Vorläufer der Malerei war und zugleich deren vorleuchtendes typisches Muster ward. Bei der (1816 beendigten) Erneuerung der Kirche wurden auch die sehr schadhast gewordenen Schonhoferschen Bildwerke an der Vorderseite des Portals restaurirt, wo z. B. das Christkind, sowie die Füsse von Adam und Eva ganz fehlten. Die sehr fleissige, in Geist und Behandlung den alten Theilen sich glücklich anschliessende Art der Wiederherstellung dankt man dem Bildhauer Rothermund. Die schönsten Denkmäler setzte sich Schonhofer übrigens zu Nürnberg in den 24 Statuen an dem mit Recht sogenannten „schönen Brunnen.“ Er schuf diese Werke in derselben Periode, in der die Sculpturen der Frauenkirche von seiner Hand kamen. Bei der (1824 beendigten) Wiederherstellung des Brunnens, die unter Rein-

hebt. Wenigstens gilt dies für die in Sachsen vorhandenen Denkmale jener Zeit, worunter die Sculpturen der goldenen Pforte im Freiburger Dome das Ausgezeichnetste sind. Das Portal ist nämlich der Hauptüberrest der 1484 abgebrannten, Ende des 12. Jahrh. durch Otto den Reichen gegründeten Frauenkirche; die ziemlich Erhaltung der vergleichsweise allen Italienischen vor Nicola Pisano unendlich weit überlegenen Bildwerke der Pforte aber dankt man dem Umstande, dass das Ganze durch eine geschlossene Vorhalle des Domes geschützt wird. Im Bogenfelde ist die Anbetung der Könige vorgestellt; ausserdem befinden sich vier Reihen von Sculpturen in den umlaufenden Vertiefungen der Archivollen. Schon die musterhaft stylgemässe Weise, wie durch die Anordnung die gegebenen Räume ausgefüllt worden, verdient Bewunderung; in Rücksicht des Schönheitsgefühls wie der Ausbildung aber stehen diese Bildwerke einzig unter allen damals in Deutschland entstandenen da. Man bemerkt hier weder localbyzantinische, noch italienische Einflüsse, noch eine Spur vom Charakteristischen der die gothischen Bauten begleitenden Sculpturen, sondern eine eigenthümliche Ausbildung nach den Principien der Antike, wie sich solche in den ältesten Gebilden christlicher Kunst angewandt finden. Die Motive der einzelnen Figuren sind natürlich, edel und mannigfaltig; die Verhältnisse neigen eher, im Gegensatz zur Verlängerung der Byzantiner, zum Kurzen und Breiten, und auch die Formen sind nicht nach byzantinischer Art dürrig und mager, sondern von einer gewissen Fülle. Besonders zeigen die Ovale der wohlgebildeten und im Charakter verschiedenen Köpfe das Volle und Breite der abendländischen Miniaturen des 12. Jahrh.; doch spricht sich öfter in dem Contour derselben ein feines Gefühl aus. Das in grossen Massen gehaltene Haar ist im Einzelnen bindfadenförmig behandelt, Hände und Füsse sind gut bewegt, und wo die Oberfläche gut erhalten, findet man selbst die Knöchel und Sehnen angegeben. In den engen, nicht sehr vertieften Falten ist das antike Princip in besonderer Reinheit angewandt. Die Ausführung ist nicht sehr gross, aber völlig ausreichend für architectonische Bildwerke. Obgleich die jetzige Bemalung nicht die ursprüngliche ist, so scheint sie doch der letztern ähnlich gemacht worden zu sein; das Gewand Mariens ist blau, mit rothem Futter, das Kleid des Christkinds ebenfalls blau, die Augensterne sind schwarz angegeben. Die obern Sculpturen geben eine Verherrlichung Mariens, da derselben die alte Kirche geweiht war; sie thront in der Bogenfüllung bei der Anbetung der Könige in der Mitte und wird in der nächsten Archivolte von Gott Vater gekrönt, der in der Linken zugleich das aufgeschlagene Lebensbuch hält. Dem Jesusknaben ist leider der Kopf ganz abhanden gekommen. Das Kind in der folgenden Archivolte, das durch einen Engel einem bärtigen Greis übergeben wird, auf dessen Schoosse man eine andere kleine Figur sieht, stellt nach Dr. Waagen eine gläubige Seele vor; nach demselben bedeutet der Greis den Erzvater Abraham, die Figur in dessen Schoosse aber den armen Lazarus. In der Archivolte darauf sieht man den heil. Geist als Taube, und in der letzten Archivolte zwei Erstandene, die der Engel in der Mitte zu Gnaden annimmt. Alle diese Vorstellungen nehmen die Mitte der Archivollen ein und werden zu beiden Seiten von Engeln, Aposteln, Heiligen und aus den Gräbern Erstehenden begleitet. Unter den unteren 8 Statuen macht sich David durch Psalter und Scepter, der Täufer durch die Fellbekleidung und das Lamm bemerklich; die vier Frauen aber, wovon drei mit Spruchzetteln, stellen nach Dr. Waagen am ersten Sibyllen vor, welche die katholische Kirche schon sehr früh als Prophetinnen aus dem Heidenthum deutete. — Noch bleiben als höchst bedeutsame Uebergangswerke vom byzantinischen zum eigentlichen germanischen Styl hier zu erwähnen: die Kanzel in der Kirche zu Wechselburg, deren in Sandstein äusserst vollendete Reliefs noch älter sind als die Bildwerke der goldenen Pforte; der Altar in derselben Kirche, an welchem unterwärts alttestamentliche Relieffiguren, oberwärts aber die Kolossalstatuen des Gekreuzigten, der Maria und des Johannes sich finden (hier hat sich die alte Bemalung meist erhalten); endlich der Grabstein des 1190 verst. Grafen Dedo IV. daselbst, des Stifters der Kirche, mit den Porträtfiguren dieses Grafen und seiner Gemahlin, welche Gestalten äusserst kraftvoll und lebendig, mit stark geschwungenen Gewändern, herausgearbeitet sind und sich im Style völlig von der ältern Tradition freihalten. — Das erste selbstständige Auftreten eines rein germanischen Styls lässt sich um Mitte des 13. Jahrh. nachweisen. Er zeigt eine schlichte Fassung in eigenthümlich grossartigen und würdigen Formen. Belege dafür sind das Grabmal des Landgrafen Konrad von Thüringen und Bessen in der Marburger Elisabethkirche und das des Grafen Heinrich des Aell. von Solms-Braunfels in der Kirche zu Altenberg an der Lahn. In freierer Entwicklung, aber noch in etwas schwerer massiger Art, zeigt sich der Styl am berühmten Grabmale Herzog Heinrichs IV. von Breslau in der gothischen Kreuzkirche daselbst. Die Platte mit der Porträtfigur ist aus gebranntem Thone und ruht auf einem Unter-

Beisein von Verkäufer und Käufer gewogen, wobei der Letztere mit verdriesslicher Miene den Beutel zieht. Für Kraft's vollendetstes Werk gilt das Hautrelief an der Aussenwand der Sebalduskirche, die Grablegung Christi; der Schmerzensausdruck ist sehr wahr und ergreifend, alles Nackte von tüchtiger Zeichnung, die Ausführung äusserst sorgfältig; nur fallen in den Gewändern die vielen scharfen Brüche auf. Das letzte der Kraftschen Werke sieht man in der Holzschuberschen Stiftungskapelle zum heil. Grabe; es ist ein Kraftwerk in jedem Sinne und besteht aus lebensgrossen Steinfiguren. Der Heiland wird durch Joseph v. Arimathia und Nikodemus ins Grab gelegt und von Johannes, Maria und den heiligen Frauen beweint. Ueber die jetzt mit Oelfarbe überzogene, wohlerhaltene Arbeit bemerkt Dr. Waagen: „Dies Werk ist in allen Theilen mit Hülfe seiner (Kraft's) Schüler sehr fleissig ausgebildet und beweist, dass Kraft bis zu seinem Ende (1507) in dem Sinn für Schönheit und Wahrheit seiner Darstellungen fortgeschritten ist. In den Frauen finden sich hier wieder die züchtigen Nürnberger Jungfrauen mit den schmalen geraden Nasen, dem sorgsam geflochtenen Haar. Drei schlafende Kriegsknechte, welche sehr lebendig, aber von gemeinen Naturen, einen starken Gegensatz mit den edleren bilden, deuten schon auf einen spätern Moment.“ — Nächst Kraft ist Niklas Lerch von Strassburg zu nennen, welcher bei Errichtung des Marmormonuments für Kaiser Friedrich III. im Wiener Dome (zwischen 1467 — 1513) als Obermeister erscheint. Die Gestalt des Kaisers ruht auf dem Deckel eines mächtigen Sarkophags; figurenreiche Reliefs an den Seiten stellen die acht von Friedrich gestifteten frommen Gesellschaften vor, wozu noch sehr viele andere, zum Theil mehr decorative Figuren kommen. Den Sarkophag umgibt ein Geländer, das ganz durchbrochen und ebenfalls mit vielen Statuen geschmückt ist. Das ganze Denkmal weist gegen dritthalbhundert Figuren auf. Dort begegnen wir auch dem Meister Heinrich, der 1481 den marmornen Taufstein mit den geistreich behandelten Apostelreliefs für dieselbe Kirche vollendete. Ins Jahr 1482 fällt die Steinarbeit eines sonst als Schnitzmeister berühmten Ulmers, des Jörg Syrlin d. Aelt., welcher den Marktbrunnen zu Ulm (vulgo Fischkasten) ausführte, aus dessen Mitte eine mit drei tüchtigen Ritterstatuen geschmückte gothische Pyramide emporsteigt. Zu den bedeutendsten Steinbildnern jener Zeit gehört ferner Hans Thielmann Riemenschneider von Würzburg. Derselbe führte 1499 — 1513 im Auftrage des Bischofs Heinrich Gross von Trockau das im Hauptschiff des Bamberger Doms befindliche Grabdenkmal Kaiser Heinrichs II. und der Kunigunde in Solenhofer Kalkstein aus. Auf dem Sarkophage sieht man die liegenden Statuen des kaiserlichen Paares, zu Häupten sind gothische Baldachine, zu Füssen heraldische Löwen angebracht. Sehr fleissig ist die Ausführung der Köpfe und Hände. Wichtiger sind indess die sehr erhabenen Reliefs, welche die Seiten des Sarkophags zieren und in den Erfindungen einen feinen und edlen Geist bezeugen. Das erste, eine Composition von 8 Figuren, zeigt Kunigunden, wie sie sich von der Beschuldigung der Unkeuschheit durch die Feuerprobe rein macht; das zweite, mit 9 Figuren, zeigt die Kaiserin, wie sie die Werkleute der von ihr zum Dank errichteten St. Stephanskirche bezahlt; das dritte (8 Figuren) zeigt den Kaiser auf dem Krankenbett von ihr Abschied nehmend; das vierte stellt den Kaiser betend um Vergebung seiner Sünden dar, wobei das Moment der Erhörung dadurch angedeutet ist, dass ein Engel in die eine Schale der vom Erzengel Michael gehaltenen Wage den Kelch der Versöhnung legt, während die andere vergebens durch Teufel niederzudrücken gesucht wird; das fünfte endlich stellt den mit der Krone im Bett liegenden Heinrich, die letzte Oelung empfangend, vor. Die Vorderfiguren der malerisch angeordneten Reliefs sind beinahe Rundwerk, die hintern dagegen ganz flach gehalten; das Landschaftliche und Architectonische zeigt sich nur in sehr allgemeiner Andeutung. Die Relieffelder sind dabei so tief angelegt, dass die vorragendsten Figurenthelle nicht aus der Sarkophagfläche treten. Die Figuren selbst sind durchaus im Kostüm der Zeit des Meisters gehalten und drücken in meist bequemer Bewegung die Handlung sehr gut aus; die Glieder sind mager, doch verständig gezeichnet, die Hände zierlich; die feinen Köpfe, von edler Naturwahrheit, haben einen lebendig ergreifenden Ausdruck und sind ausser der eintönig wirkenden Spitzheit und Schmalheit der Nasen sonst mannigfach in der Form. Haar, Mützen und Gefält, Alles ist von scharfer, fleissiger Ausführung. In einigen Ecken sind Drachen angebracht, worauf zum Theil Knaben reiten, und am Basament sieht man hie und da äusserst natürlich gebildete Schnecken, Schlangen und Eidechsen. Noch schaut man Reste der frühern Bemalung in den Vergoldungen des Frauenhaars, der Kronen und der Muster an den Gewändern des Kaiserpaares, sowie der Drachen und Schnörkel in den Ecken. — Um dieselbe Zeit mit Thielmann Riemenschneider war Meister Adolph von Augsburg (Adolph Dowher) thätig, der ebensowohl Bildhauer als Bildschnitzer war. Er hatte einen so bedeutenden Ruf, dass ihm die

sächsische Bergstadt Annaberg die Ausführung eines Hochaltars für die St. Annakirche übertrug. Derselbe stellt in Rundwerken den Stammbaum Christi vor, der von der Brust des zu unterst liegenden Abraham ausgeht und in sieben von Säulen und Gesimsen eingefassten Feldern in symmetrischer Anordnung die Hauptpersonen in halben, aus Blumenkelchen vorragenden Figuren zeigt. Im Hauptfelde sieht man Marien und ihren Zimmermann in ganzen Figuren, und zwar in grossen Blumenkelchen knieend und zum Christkinde betend, auf welches von einer Attika herab goldne Strahlen niederfallen. Die Sculpturen, alle aus dem gelblichen Solenhofer Steine, sind auf einem Grunde von röthlichem Marmor aufgesetzt und zeigen sich als fleissige, aber etwas trockene Arbeiten, die in manchen Details, namentlich in dem sehr einzeln behandelten Haar, etwas Goldschmiedartiges haben. Die Zeichnung ist sorgsam, manche Hände sind sehr zierlich, die Köpfe sehr individuell und mannigfaltig; die Gewandung zeigt bei gothisch knittigen auch Falten von sehr reinen, zierlichen Motiven. Das ganze Altarwerk, 2550 Gulden kostend, ward im J. 1525 aufgestellt. Drei andere Bildhauer, vulgo Steinmetzen, die für dieselbe Kirche arbeiteten, lernen wir in Meister Theophilus Ehrenfried, Jakob Hellwig und Franz von Magdeburg kennen. Sie schufen die 100 Reliefs, welche die Brüstung der an den Wänden mit vorspringenden Erkern umlaufenden Emporen schmücken. Zunächst dem Chore stellen die ersten zehn auf jeder Seite die Lebensalter der beiden Geschlechter vom 10. bis zum 100. Jahre in einzelnen Figuren in den Trachten der Zeiten vor. Sinnreich ist die nähere Charakterisirung jedes Lebensalters, bei den Männern durch ein vierfüssiges Thier, bei den Weibern durch einen Vogel, welche Thiere alle auf Wappenschildern neben den Figuren angebracht sind; der 10jährige Knabe hat z. B. das Kalb, der 20jährige Jüngling den Bock, der 30jährige Mann den Stier, der Vierziger den Löwen, der Fünfziger den Fuchs, der Sechziger den Wolf, der Siebenziger den Hund, der Achtziger die Katze, der Neunziger den Esel und der hundertjährige Greis den Tod; dagegen hat das 10jährige Mädchen die Wachtel, die 20jährige Jungfrau die Taube, die 30jährige Frau die Elster, die Vierzigerin den Pfau, die Fünfzigerin die Henne, die Sechzigerin die Gans, die Siebenzigerin den Geier, die Achtzigerin die Nachtule, die Neunzigerin die Fledermaus und die Hundertjährige den Tod. Der Hauptcyklus aber, der 78 Reliefs umfasst, enthält lauter biblische Vorstellungen, beginnt mit Erschaffung der Welt und endet mit dem jüngsten Gericht, wo unter den Verdammten der Papst mit der dreifachen Krone erscheint. Dies ist vielleicht die reichste Folge biblischer Scenen, die in Sculptur vorhanden ist. Diese hundert Reliefs sind etwa 4 Fuss hoch und, die schmälern der Lebensalter ausgenommen, etwa 3 Fuss breit. Sie entstanden um 1520 und sind dem Wesentlichen nach Steinsculpturen, woran nur besonders abstehende Theile (wie Stäbe, Waffen etc.) in Stuck angefügt wurden. Die Ausführung, wo man die verschiedenen Hände erkennt, erstreckt sich nicht über eine tüchtige Angabe der Charaktere, Gewänder und Hauptformen; die Erfindung ist nicht immer neu, wie denn mitunter Dürers Holzschnitte vorge-schwebt haben; dagegen haben die Reliefs vor manchen Meisterbildwerken des 15. und 16. Jahrh. Richtigkeit des plastischen Styles voraus; die Compositionen sind glücklich vereinfacht, die Hintergründe sehr flach angegeben und die dem Rundwerk sich nähernden Figuren in einem Plane und ihre Höhen in einer Linie gehalten; das Gefält übrigens, an die Augsburger Kunstweise erinnernd, ist ganz glücklich behandelt. Es wurden diese Reliefs, die als architectonische Sculpturen von sehr günstiger Wirkung sind, durch Hans von Kalba und Balthasar Müller 1522 gemalt, 1524 illuminirt und mit Gold überzogen; neuerdings hat man sie sämmtlich bronzirt und nur die Gewändervergoldung beibehalten. — Endlich bleiben noch zu erwähnen: Loyen Hering von Eichstädt, der 1518—1521 das Marmordenkmal des Bischofs Georg III. im Bamberger Dome schuf, und Konrad Vlauren, der 1523 das grosse Hautrelief der Kreuztragung arbeitete, das aussen an der Stephanskirche zu Wien, in einer Nische am Chor, gesehn wird. Nach Ludwig Schorn deutet bei diesem Werke die freiere Stylschönheit in der Gewandung auf ein Verwandtschaftsverhältniss zur schwäbischen Kunst hin.

Wenden wir uns zur Kunst des Metallgusses, die nächst der Steinsculptur die wichtigste Tochter der Plastik ist. Schon unter Karl d. Gr. ward der Metallguss in Deutschland betrieben, doch gehören die Werke aus jener Zeit (z. B. die Thüren am Aachener Münster) nur dem Erzhandwerk und noch nicht der Erzkunst an, da sie keine Bildwerke enthalten. Von künstlerischer Beschaffenheit erscheinen die Erzarbeiten erst mit dem 14. Jahrh. Zunächst ist der grosse Leuchter der Marienkirche zu Kolberg aus dem J. 1327 zu nennen, an welchem die Relieffiguren der Apostel, in trefflich stylgemässer Ausbildung der Gewänder, angebracht sind. Dann nennen wir das grosse 1328 vom G i e s s e r J o h a n n e s verfertigte metallene Taufbecken im östlichen

Chor des Mainzer Doms; es ist von gewöhnlicher, aber geschmackvoller Tauf form, rings sind biblische, freilich schwache Figuren angebracht. In dieselbe fällt auch die liegende kolossale Erzstatue des Erzbischofs von Hochsteden im K Dome. Eins der ältesten Beispiele statuarischen Erzgusses sehen wir in der Reli que St. Georgs auf dem Schlosshofe vor dem Dome zu Prag; sie ward 1373 von Martin und Georg von Clussenbach gegossen und zeigt bei aller typi schen Strenge ein glückliches Streben nach Naturwahrheit. Erst um Mitte des 15. J. beginnt die Blüthe der deutschen Bronzearbeit. Bis in diese Zeit hatten sich die Typen des germanischen Styls, wenn auch nur in handwerksmässiger Wiederho lung an den deutschen Bronzen erhalten. Jetzt nahm man diese Typen mit frischerem Bewusstsein auf, modificirte sie im Einzelnen dem Sinne der Zeit gemäss und förmte sie durch eine immer mehr gesteigerte Aufnahme der antiken Bildungsweise. Vor allem wirkten die Bestrebungen Nürnbergs, das seit dem 15. Jahrh. in der bildnerischen Kunst eine eigne deutsche Schule gründete, günstig auf die statuarische Giesst kunst durch seine um 1380 angelegten Messingwerke, durch seine Metallgusswerke, die besonders als Hausgeräthe dienten, musste diese Kunst im Technischen weit vorrücken so dass selbst mehrere auswärtige Städte Gusswerke in Nürnberg bestellten. Die besten Nürnberger Arbeiten dieser Art, die man mit Auszeichnung nennen kann, sind von Hans Decker, der 1447 den Christus am Kreuz für die Sebalduskirche in Nürnberg goss, und von Hermann Vischer, welcher 1457 das Taufbecken für die Stadtkirche zu Wittenberg lieferte. Letzterer ist der Vater jener berühmten Schmiedsfamilie, als deren hervorragendstes Mitglied Peter Vischer dasteht (1489 zu Nürnberg Meister geworden und 1529 gest.) lieferte seine erste bedeutende Arbeit für den Dom zu Magdeburg, für welchen er 1495 das Grabmonument des Erzbischofs Ernst vollendete. Es ist ein grosser Sarkophag, auf dessen Decke die Figur des Bischofs ruht; zu Seiten sieht man die Figuren der Apostel und zweifelhafte, sowie mannigfaches Zierwerk. Hier bemerkt man noch ganz das scharfe, kräftige Wesen, was damals in der Nürnberger Kunst zu Hause war. Ausser Magdeburg besitzen sich Wittenberg, Regensburg, Aschaffenburg, Römhild und Bamberg Monu mente von ihm zu besitzen. Im Bamberger Dom z. B. sind von ihm die gegossenen Grabplatten für die Fürstbischöfe Heinrich III. Gross von Tockau (+ 1501), Truchsess von Pommersfelden (+ 1503) und Georg II. Marschalk von Ebnet (+ 1519). Sein wichtigstes Werk ist aber das Grab des heil. Sebaldus in der gleichnamigen Kirche zu Nürnberg. Es zeigt von einem grossen, edlen Style, von Studium der Antiken, und dabei von einer trefflichen Ausführung. Auch beweist es, dass er, gleich Andern seiner Zeitgenossen, seine Werke nicht mehr aus einem Stück goss, sondern zur Beseitigung der damit verknüpften Schwierigkeiten die darzustellenden Figuren aus einzelnen Theilen zusammensetzte. In diesem Werke, das 1519 entstand, sehen wir den Meister völlig emancipirt von jener eckigen Manier und bemerken zugleich sein Streben, die germanische Bildungsweise durch Aufnahme antiker Elemente zur Vollendung zu führen. Die ganze Form des Grabmals ist durch den schon 1397 gearbeiteten, mit Gold- und Silberblech überzogenen Sarg der Heiligen von einfach gothischer Gestalt veranlasst; das Denkmal besteht nun aus dem Untersatze, theils aus einem von acht zierlichen gothischen Pfeilern durch Bögen getragenen Schirmdache des Sarges. An diesen beiden Theilen sind die Sculpturen mit solcher Richtigkeit des plastischen Stylgefühls angeordnet und in einzelnen ausgeführt, dass dieselbe wohl die bewundernswürdigste Eigenschaft an diesen Werken bleibt. An den langen Seiten des Untersatzes sind in mässig erhöhter Arbeit die Wunder des Heiligen vorgestellt, welche Reliefs, obgleich minder als Rundwerke ins Auge fallend, in ihrer plastischen Anordnung, in der Lebendigkeit und höchst stylgemässen Behandlung vielleicht das Bedeutsamste des Ganzen bilden. Ferner kommen die berühmten, 1 F. 11 Z. hohen Apostelstatuen in Betracht, welche acht an den langen, vier an den schmalen Seiten auf zierlichen Säulchen stehen, welche sich vor jenen acht Pfeilern erheben. Bemerkenswerth sind die feinen Wechselungen in den ruhigen und würdigen, wenn auch hie und da etwas gezwungen erscheinenden Stellungen, sowie in den Gewändern, deren einfachschöne Linien durch keine scharfen Brüche gestört werden; dabei sind die Charaktere der Apostel voll Adel, die fleissig durchgeführten Gestalten überhaupt voll Grossheit und Würde. (Vergl. die Abbild. unter dem Artikel: Apostel.) Zwölf kleinere Figuren, welche die Pfeiler krönen, stellen die zwölf Propheten vor. Um vieles tiefer als die Apostel stehen inmitten der schmalen Seiten, an einer der heil. Sebald, an der andern Peter Vischer selbst, als kurze gedrungene Gestalt von kernhaft ehrenhaftem Ansehn, im Lederschurz und mit der Kappe, wie er in der Giesshütte geschaut wird, wo er das Werk mit seinen fünf Söhnen schuf. Von spätern Arbeiten, die a

Werkstatt P. Vischers hervorgingen, sind mit Auszeichnung zu nennen: ein Relief vom J. 1521 mit der Darstellung Jesu bei Lazarus' Schwestern (in der alten Pfarrkirche zu Regensburg), ein zweimal gearbeitetes Relief mit Mariens Krönung (für die Wittenberger Schlosskirche und den Erfurter Dom) und das Denkmal Friedrichs des Weisen zu Wittenberg (1527). Seine letzten Werke sind ein den Bogen abschliessender Apollo und eine kleine Bronzetafel mit der Vorstellung des Orpheus und der Eurydike; letztere befindet sich in der Kunstkammer zu Berlin, den ersteren aber sieht man im Vorraume der frühern Kapelle des Landauer Brüderhauses zu Nürnberg aufgestellt. Beide Arbeiten sind insofern wichtig, als sie beweisen, dass dieser Meister sich am Abende seines Lebens entschieden der Antike zuwandte. Die Bronzefigur des Apoll ist von sehr lebendigem Motiv, doch erscheint die Ausführung der Statue verhältnissmässig roh; schön ist übrigens die Erfindung des etwas niedrigen Basaments, an dessen Ecken man vier Kinder auf Delphinen sieht, die an den Seiten durch vier Masken verbunden sind. Peter Vischer war selbst nie in Italien, doch brachte ihm sein Sohn Hermann, den er nach Florenz schickte, eine Menge Studien heim, die den ohnehin regen Sinn des Meisters für die Antike zur Begeisterung steigerten. Seine Söhne (Hermann, Johann, Peter, Paul und Jakob) pflanzten mit Ruhm den Ruf ihres Vaters durch ihre Arbeiten fort; Hermann schuf das treffliche Denkmal des Kurfürsten Johann in der Wittenberger Schlosskirche (1534), und von Johann Vischer kennt man das grosse Bronzerelief einer Madonna, das er 1530 für die Aschaffener Stiftskirche lieferte. Mit den Vischers verbunden arbeiteten übrigens Pankraz und Georg Labenwolf; ersterem schreibt man die mit humoristischer Naturwahrheit gefertigte Bronzefigur eines Gänse unter den Armen tragenden Bauers zu, welches „Gänsemännchen“ auf einem Brunnen hinter der Nürnberger Frauenkirche gesehn wird. Ein Schüler Georg Labenwolfs war Benedict Wurzelbauer, der 1589 den mit 13 Statuen geschmückten Brunnen bei St. Lorenzen zu Nürnberg goss; sein Sohn Johann goss den vortrefflichen kleinen Brunnen im Rathhause daselbst. Ausser Nürnberg ward auch zu Forchheim und Bamberg der Erzguss betrieben. Von Bamberger Erzgiessern sind zu nennen: Hans Krebs, dessen Monogramm H. K. mit dem Krebs auf der Grabplatte des Domdechanten Georg Stibar († 1515) in der Sepultur des Bamberger Doms vorkommt; ferner Kunz Müllig, Balthasar Lichtensfelder und Michael Abenwolf. Aus Forchheim kennt man nur einen Namen, den des Jakob Weinmann, dessen Thätigkeit aber schon in den Anfang des 17. Jahrh. fällt. — Noch müssen wir einiger Denkmale statuarischer Giesskunst zu Inspruck erwähnen. Wir meinen die bronzenen Statuen, die in Beziehung zum Grabmal Kaiser Maxens in dasiger Hofkirche aufgestellt sind und nach Einigen von Gregor Löffler, nach Andern von Stephan und Melchior Godl und dem Bildgiesser Hans Lendenstrauch ausgeführt wurden. Theils wurden sie in der ersten, theils in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. gegossen. Die ältern Statuen, an Zahl 23, befinden sich am Schwibbogen, der die Mitte der Kirche durchschneidet; sie stellen Heilige und Verwandte des habsburgischen Hauses vor, sind etwa halb lebensgross und zeichnen sich bei eigenthümlich kurzen Körperverhältnissen durch schlichten Styl und würdige Fassung aus. Die 28 Kolossalstatuen zwischen den Pfeilern der Kirche erscheinen grösstentheils als die spätern Arbeiten; sie stellen alte Recken und habsburgische Ahnen vor und sind von ästhetischer Seite minder bedeutend; in der Figurenanlage herrscht Einfachheit, höchst erfinderisch und ausführungsfleißig ist man aber hinsichtlich der Costumirung und der bunten Turnerrüstungen gewesen. (Das Kaiserdenkmal selbst, 1526 von den Gebrüdern Abel aus Köln begonnen, ward von Alexander Colin, dem berühmten niederländischen Bildhauer, 1566 vollendet. Auf dem Deckel des Sarkophags befindet sich die knieende, von Lendenstrauch gegossene Bronzefigur des Kaisers.)

Auch der Arbeit in Prachtmetallen ist kurz zu gedenken. Der älteste, durch getriebene Arbeiten bekannte Goldschmied ist jener Rugefried, der im J. 1313 den Reliquienschrein des heil. Patroclus für den Dom zu Soest lieferte. Solche Schreine waren von Holz, das aber mit vergoldetem Silberbleche bekleidet ward; Statuen und Reliefs schmückten die bunt verzierten Nischen, und zur weiteren Auszierung wandte man kostbare Steine (darunter nicht selten antike Gemmen und Kameen), Perlen und Emailen in verschwenderischer Menge auf. Die künstlerisch bedeutendsten Goldschmiede erscheinen indess erst im 16. Jahrh., wo wir den Namen Wenzel und Christoph Jamnitzer und Heinrich Reitz begegnen. Von Wenzel Jamnitzer († 1586), einem Nürnberger, ist noch ein prachtvoller Tafelaufsatz vorhanden, der sich jetzt im Besitz des Kaufmanns Merkel zu Nürnberg befindet. Der obere, weitere Theil des hohen silbernen Gefässes wird von einer weiblichen vergoldeten Figur getragen, die in Motiv und Formen freilich nicht frei von italienischem Einfluss ist, wogegen man aber die unzähligen in Silber getriebenen Thierchen (Eidechsen, Schlan-

dass ihr die hohe künstlerische Ausbildung einen ausgezeichneten Platz in der Geschichte altdeutscher Plastik verleiht. Hier kommen die berühmten Altarschnitzwerke in Betracht, die zugleich in Verbindung mit der Malerei auftreten. Man gebrauchte für die sculptirten Darstellungen an den architectonisch eingefassten Altarwerken neben dem Material des Hausteines, des gebrannten Thons und des Stucco, mit Vorliebe das Material des Holzes, das man reichlich mit farbiger Zierde versah. Man überzog die Schnitzwerke mit Gyps oder Kreide, auf welche man dann die Bemalung oder Vergoldung zu Theil; ein Umstand, der höchst charakteristisch für die gesammte altdeutsche Plastik ist und wofür wir schon oben manche Beispiele bei der Steinsculptur in Erwähnung brachten. Diese Bemalung (allerdings zuerst bei der Holzsculptur eintrat) bestand keineswegs aus einem farbigen Anstriche; man wollte durch malerische Mittel das an der Form nachgelebte und zu vergeistigen, glaubte man eben noch eines flüchtigeren, minder köstlichen Mittels zu bedürfen, wobei man durch die Natur selbst auf das geheimnissvolle Spiel der Farbe geleitet ward. Die frühesten Sculpturversuche geschahen in den nächsten und bequemsten Materiale, dem Holze, wobei man natürlich darauf verstand, den rohen Figuren durch Färbung ein lebhafteres Ansehen zu geben; mit den Fortschritten in der Plastik, als man schon in edlere Stoffe arbeitete, verlor sich der alte Brauch der Bemalung nicht, vielmehr verfeinerte sich diese und hielt gleichen Schritt mit der kunstreicher werdenden Sculptur. Daher erklärt es sich, dass die herkömmliche Färbung selbst dann noch die Sculpturen begleitete, als die Plastik ihre möglichste Ausbildung erreicht hatte und selbstständig genug war, um rein durch sich selbst zu wirken. Obgleich die Bemalung in der Regel so fein und künstlerisch war, dass sie die Wirkung der Sculpturen nicht gerade beeinträchtigte, sondern gewissem Sinne hob, so war sie doch immer etwas Lästiges und Unwürdiges für die Plastik, die eines solchen Gnadengewands nicht bedurfte und wobei diese, wenn sie an pittoresken Effect gewann, an plastischem einbüsste und so ihre auf reine Formwirkung ausgehende Bestimmung nicht völlig erfüllen konnte. Mit der Holzsculptur liess sich die Malerei noch am glücklichsten vermählen, da es jener bei ihrem getrockneten erscheinenden Material wohl anstand, den Mantel von dieser zu bekommen. Wie erwähnt, kommen hier vor allem die künstlerisch so bedeutsamen Holzsculpturen an jenen Altarwerken vor, die insgemein aus einem Mittelschrein bestehen, in welchem grössere Figuren (häufig Statuen) zu enthalten pflegt, und aus schmaleren Seitenschreinen, welche mit Relieffiguren angefüllt sind; die Seitenschreine werden durch Flügel über den Mittelschrein gedeckt und ihre Aussenseiten sind gewöhnlich mit Bildern geschmückt. Hiernächst kommen auch die Votivstatuen und die herrlichen Chorstuhlarbeiten in Betracht. Die eigentliche Blüthe der Holzbildnerei begann im 14. Jahrh., doch begegnen wir erst im 15. einigen Meisternamen. Zunächst erwähnen wir Jörg Syrlin den Aelteren von Ulm zu nennen, dessen vorzüglichstes Werk die grossen Chorstühle des Ulmer Münsters sind. Sie wurden von ihm in den Jahren 1469 — 1474 geliefert und ausser mit den verschiedenartigsten architectonischen

Scenen aus der Leidensgeschichte schnitzte, welche an den Hauptportalflügeln des Constanzer Domes befindlich sind. Ferner gehört in die Reihe der grossen Schnitzkünstler: **Michel Wolgemut**, welcher Bildschnitzer und Maler in einer Person war. Dieser berühmte Nürnberger schuf eine Menge von Altarwerken, worunter die vorzugsweise seinen Namen tragenden Altäre in Schwabach, Kloster Heilbronn und in der Zwickauer Frauenkirche die wichtigsten sind. Es war im J. 1479, als Meister Wolgemut nach Sachsen berufen ward und für den Chor der gedachten Kirche zu Zwickau um 1400 Rh. G. den vielbewunderten Altarschrein lieferte. Das Innere desselben enthält 9 lebensgrosse, reich und zierlich vergoldete und bemalte Statuen von Lindenholz. In der Mitte steht Maria mit dem Jesuskind auf einem Halbmonde, rechts von St. Katharinen und Magdalenen, links von Barbara und einer Heiligen mit Buch und Pilgerstab umgeben. Auf jedem Flügel befinden sich zwei weibliche Heilige, die eine mit, die andere ohne Attribute. Sämmtliche Jungfrauen tragen Kronen und stehen unter reichen gothischen Baldachinen. Die Köpfe sind zwar etwas eintönig, doch von feinen Zügen und jungfräulichem Ausdruck, und durch die sehr zarte Bemalung von einem ganz eigenen Reiz. Die Hände sind meist sehr zierlich in Form und Bewegung, doch kommen in beider Rücksicht auch starke Verstösse vor. Die Gestalten sind schwächlig und erscheinen theilweis nur durch das bauschige Gefält von ansehnlicherem Umfange. Die Gewänder sind theils vergoldet, theils farbig und mit prächtigen Mustern verziert. Viel geringer sind die $1\frac{1}{2}$ Fuss hohen sitzenden Figuren Christi und der 12 Apostel, welche Schnitzwerke (in Mitte der Altarstaffel) dicke Köpfe und plumpes Gefält aufzeigen und nur Gesellenarbeit sein können. Neben Michel Wolgemut ist ferner ein Nördlinger Meister zu nennen: **Friedrich Herlin**, ebenfalls zugleich Maler und Holzbildhauer. Von diesem kennt man Altarwerke zu Rothenburg an der Tauber, zu Nördlingen und Dinkelsbühl. Der Dinkelsbühler Altarschrein enthält im Innern die vergoldeten und bemalten Schnitzstatuen dreier Heiligen in der Tracht des 15. Jahrh. mit Schnabelschuhen. Die Köpfe sind lebendig und verschieden im Colorit; die eine Heilige mit vorgestrecktem Leibe, St. Floriane, hält auf den Händen ein brennendes Haus, während St. Florian, ebenfalls Schutzheiliger gegen Feuersgefahr, das brennende Haus neben sich stehen hat und als eine schlanke Gestalt in der Rüstung erscheint; im Ganzen spricht sich, wie schon die Schnabelschuhe, noch mehr aber die Malereien auf den Altarflügeln beweisen, ein niederländischer Einfluss aus. Ein wichtigeres Werk des in der Eyckschen Schule gebildeten Herlin ist der Hochaltar im östlichen Chor der Rothenburger Kirche. Das Innere des Schreins nehmen 6 geschnitzte, mit grosser Meisterschaft und Zartheit bemalte Figuren von etwa zwei Drittel Lebensgrösse ein. In der Mitte ist der von vier Engeln umschwebte Christus am Kreuz zwar übertrieben mager bei sonst gut gezeichnetem Körper, doch sehr tief und edel im Ausdruck des Schmerzes, wie dies auch zu den Seiten an Maria und Magdalena, an Johannes und Jacobus bemerkt wird. Der vergoldete Grund ahmt eine Tapete nach. In allen Theilen, in dem sinnigen und feinen Ausdruck der edlen und doch lebendigen Köpfe, in der reinern Zeichnung und dem bessern Gefält, als sonst in oberdeutschen Werken jener Zeit getroffen wird, ist die Einwirkung der Eycks unverkennlich. Diese Figuren, an denen nur das übertriebene Herunterziehen der Augen nach den äussern Winkeln auffällt, lassen in Vergleich zu den Malereien auf den innern Seiten der Flügel Herlin als einen noch weit geistreichern Bildner denn Maler erscheinen. Das Werk datirt von 1466. — Weiter ist des Altarschreins in der Kapelle zum heil. Blut im Bamberger Dome zu gedenken, von welchem Werke man freilich den Meister nicht weiss. Der Schrein, von beträchtlicher Grösse, enthält die Darstellung der von einander Abschied nehmenden und in alle Welt gehenden Apostel; die Figuren sind fast rund, der Affect der Trauer in den edlen und mannigfaltigen Köpfen ist sehr lebendig ausgedrückt, Hände und Füsse sind gut ausgebildet. Nach dem Gewandstyle zu schliessen, datirt die ganze, sehr fleissige Arbeit etwa von Ende des 15. Jahrh. Zu Anfange des folgenden Jahrhunderts blühten ausser dem schon gedachten jüngern Syrlin: **Heinrich Schickhart** von Singen, welcher, der Ulmer Schnitzerschule angehörend, das treffliche Gestühlwerk im Chore der Stiftskirche zu Herrenberg (1517) lieferte, ferner **Daniel Mouch** von Ulm, der 1521 das Schnitzwerk des Bildschreins im Chore des Ulmer Münsters schuf, wo er die Madonna zwischen vier Heiligen darstellte, und **Hans Brüggemann**, dervon 1515—1521 das höchst bedeutende Altarschnitzwerk im Chore des Schleswiger Doms verfertigte. Dieser Altarschrein (wovon Böhndel sehr meisterliche, mit der Feder auf Stein gezeichnete Abbildungen gegeben hat) enthält zahlreiche Vorstellungen aus der Leidensgeschichte, und zwar ohne Bemalung und Vergoldung. Die Auffassung wird derb naturalistisch, aber höchst lebensvoll genannt; „die Volksscenen“, sagt Kugler, „sind mit humoristischer Laune durchgebildet, die

Idealern Gestalten von solcher Richtung aus zu einer grossartigen Würde gesteigert. Die Compositionen sind malerisch angelegt, die Gestalten im Einzelnen jedoch zugleich mit glücklichem plastischen Sinne behandelt.“ — Ein sehr bedeutender Künstler dieser Art ist endlich Veit Stoss, ein Krakauer, der zu Anfang des 16. Jahrh. nach Nürnberg kam. „Kein anderer Bildschnitzer“, sagt Waagen, „hat so unter dem Einflusse von Albrecht Dürer gestanden und theilt so dessen Vorzüge und Mängel.“ Sein berühmtestes Werk ist der englische Gruss (Annunziata) in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Es datirt vom J. 1518 und hängt jetzt nach meisterhafter Restaurirung (es war nämlich 1817 aus ansehnlicher Höhe heruntergefallen und in unzählige Stücke zerschellt) in angemessener Höhe vor dem Altare frei vom Gewölbe herab. Es ist ein grosser Rosenkranz (13 Fuss hoch, 11 Fuss breit), in dessen Mitte man in bemalten Schnitzwerk die Madonna und den verkündenden Engel von kleineren Engeln umschwebt sieht. Oben über dem Kranze bemerkt man den segnenden Herrgott zwischen zwei anbetenden Engeln, unten aber einen Engel, der das den Fussboden bildende Gewölk unterstützt. In den kleinen Runden am Rosenkranze (von welchem die Schlange mit dem Apfel herabhängt, deren Kopf die heil. Jungfrau zertreten soll) sind als Reliefs die sieben Freuden der Maria angebracht. Die Bemalung und Vergoldung ist sehr zierlich und das sorgfältig durchgebildete Ganze ein den grossen Ruf verdienendes Werk, wenn auch die etwas rundlichen Köpfe weder in der Form gerade sehr schön, noch im Ausdruck besonders edel sind, woneben übrigens die sehr flattrigen und knittrigen Gewänder dem plastischen Stylgefühl geradezu widerstreben. Wie sich ein gewiegter Kunstkennner ausdrückt, ist „schon der Gedanke des freien Schwebens originell, durch welches sich alle äussern Umrisse scharf gegen die Luft absetzen.“ In der Frauenkirche zu Bamberg findet man ein Altarwerk mit lebensgrossen, die Anbetung der Hirten vorstellenden Figuren, ebenfalls von Stoss geschnitzt. Es ist laut dem Anagramm am Schlussstein eines Bogens 1523 gemacht; die zwei Flügel mit Scenen aus Jesu und Mariens Leben sind unter der Orgel aufgehangen. In den Köpfen ist viel Charakter und Ausdruck, wenn auch die schönen Formen fehlen; die Hauptmotive der Gewänder sind gut, werden aber durch die Menge knittriger Brüche gestört, was bei dem Massiven in der Plastik eine weit unerquicklichere Wirkung als in der Malerei macht. — Noch ist der kleinern Schnitzwerke in Holz und Speckstein zu gedenken. In der Kleinschnitzerei waren namentlich drei Nürnberger ausgezeichnet: Ludewig Krug, Peter Flöttner und Hans Teschler, welche sämmtlich in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. arbeiteten. Selbst Dürer ist hieher zu zählen; dieser schnitzte z. B. zwei Hautreliefs in Speckstein, wovon das eine in der Kupferstichsammlung des Britischen Museums, das andere (St. Johannes in der Wüste darstellend) im herzogl. Museum zu Braunschweig gefunden wird. Uebrigens sind von Dürer auch Holzschnitzsachen bekannt; so nennt man zwei Holztäfelchen mit Madonnen (die Boisserée in München besitzt) als ächt von ihm; auch mögen die zwei Holzstatuetten Adam und Eva, die man im Vorzimmer des Naturalienkabinetts zu Gotha sieht, wirkliche Arbeiten Dürers sein, da sie, wie Kugler versichert, mit der grössten Feinheit und Zartheit, gänzlich frei von aller Manier und im edelsten Dürerschen Geiste ausgeführt sind. Beiläufig sei hier bemerkt, dass Dürer, wie es ihm Lust gewährte, in Holz zu schnitzen, auch leicht auf den eigenhändigen Versuch in der so malerischen Kunstart des Formschneldens verfallen konnte, zumal ihm letzteres den Vorthell der Vervielfältigung seiner künstlerischen Ideen darbot. Doch dies gehört in ein anderes Kapitel, in welchem Bezüge auf die Artikel: Form- und Holzschneldekunst zu verweisen ist.

3) Malerei. — In der Entwicklungsgeschichte der altdeutschen Malerei tritt zunächst die Büchermalerei in den Vordergrund, von welcher selbst aus allerfrühester Zeit interessante Documente vorhanden sind. Während z. B. die Gemälde in Karl d. Gr. Palast und Kirche zu Ingelheim verschwunden sind sammt den Bauwerken, die sie enthielten, haben sich die für Karl den Gr. gefertigten Miniaturen noch bis heute erhalten; letztere zeigt man zu Trier, andere aus dieser Zeit findet man auf den Bibliotheken zu Bamberg und München. Ueberhaupt sind die Kleinmalereien der Handschriften für alle frühern Perioden des Mittelalters bedeutend wichtiger als die Tafel- und Wandgemälde. Nicht nur sind die Darstellungen, die sich in ihnen vorfinden, ungleich mannigfaltiger; nicht nur sind ihrer, wenn auch an vielen einzelnen Orten zerstreut, ungleich mehrere erhalten; auch an sich sind die bildlichen Darstellungen der Manuscripte durchweg, bis auf die seltensten Ausnahmen, rein und unverfälscht und ohne diejenigen spätern Ausbesserungen, die den ursprünglichen Charakter bei jenen grössern Werken nur zu häufig verändert haben, auf unsere Zeit gekommen. So ist auch das verschiedene Alter der Miniaturen und das Local, dem sie angehören, theils durch die in ihnen häufig vorkommenden historischen Urkun-

den, theils durch mannigfache Nebenumstände mehr oder minder genau zu bestimmen, während dies bekanntlich bei den grössern Werken in der Regel von besonderer Schwierigkeit ist. Charakteristisch für die deutschen Miniaturen vom 10. bis 12. Jahrhundert sind die blauen und grünen Füllungen der Initialen, deren Körper ein körnig erscheinendes Gold ist. Als eine der ältesten Bilderhandschriften von erwieslich deutschem Ursprunge nennt man ein Missale auf der Bamberger Bibliothek, das aus dem 10. Jahrh. stammt. Der in einer Columne geschriebene Follant enthält 223 Blätter und darin 20 Gemälde mit biblischen und legendarischen Darstellungen. Christus hat durchgängig den jugendlichen Typus; am Kreuze, von grüner Farbe, erscheint er aufrecht und ohne Fussbrett. Die Bilder wie die Seiten mit Prachtschrift sind theils von Säulen in der romanischen Bauweise, theils mit Rändern von Akanthuslaub geschmückt. Die Bildergründe sind farbig; das Machwerk erscheint zwar den unsichern, dicken und schwarzen Umrissen nach roh, weist aber mit den hellen und gebrochenen Farben immer noch auf die Abkunft von der antiken Malerei. Ein Evangelistarium (in derselben Bibliothek) mit 205 in einer Columne geschriebenen Blättern, in kl. Fol., zeichnet sich durch einen reichen Schmuck von Rändern, Initialen und Bildern besonders vorthellhaft aus. Auf dem ersten Blatte sieht man St. Hieronymus in einem purpurnen Hause von noch antiker Form, wie er einem Schreiber die Vulgata dictirt. Ferner sieht man vor den Canones den thronend segnenden Jesus von jugendlichem Typus, und hinter seinem Oberkörper eine purpurne, von da bis zu Füßen eine blaue Weltkugel, beide mit Sternen, unter den Füßen aber eine grüne, nur in der Mitte rothe, wovon erstere jedenfalls den Himmel, letztere die Erde andeutet. Merkwürdig sind zwei dem Evangelium Johannis vorangehende Bilder; oben auf einem die Welt vorstellenden Kreise sieht man Christus thronend und nach römischem Ritus segnend, in der Linken die offene Schrift haltend; in dem Kreise selbst sind oben Sonne und Mond, unten Meer und Erde, und zwar erstere als Gesichter mit Strahlen vorgestellt, welche von einer männlichen und weiblichen Figur, beide halb nackt, gehalten werden; das Meer und die Erde sind durch zwei ähnliche Gestalten personificirt, deren erste einen Fisch, die andere ein nacktes Männlein hält. Jesus hat an jeder Seite einen Cherub, zu Füßen aber sechs Engel. Unten ist die Taufe Christi vorgestellt, dabei ein nacktes Kind, das ein Engel in sein Gewand aufnimmt. Die Vorstellung des Johannes zeigt denselben graubärtig. Die Bilder, von sehr rohem Ansehn, weisen violette und ziegelrothe Fleisch und sehr schwache Zeichnung auf; die Ornamente in Rändern, Initialen, in den korinthischen Kapitellen und reichen Säulenbasen zeigen in Erfindung wie im deckenden Vortrag mit Schatten und präcis aufgesetzten Lichtern noch Festhalten antiker Tradition, und im Typus der Köpfe, zumal der meist kurzen und breiten Nasen, findet solche Uebereinstimmung mit dem Evangelistarium Karls des Gr. auf der Bibliothek zu Trier statt, dass der Codex noch dem 10. Jahrh. angehören mag. Ein anderer Codex zu Bamberg, den einst die Kaiserin Kunigunde dem Collegiatstift St. Stephan daselbst schenkte, enthält 61 Bilder zur Apokalypse, wo die Erfindung meist lahm und nur in den Drachen sehr phantastisch ist. In dieser um den Beginn des 11. Jahrh. entstandenen Bilderhandschrift erscheint Jesus wiederum jugendlich gebildet, am Kreuze aufrecht mit dem Fussbrett und mit vier Nägeln befestigt. Nur in wenigen Bildern ist byzantinischer Einfluss bemerklich, doch ist die Ausführung durchweg ungleich kunstloser, da die ganz wenige Schattenangabe fast alles wie einen blossen Farbenanstrich erscheinen lässt. Die Fleischtheile haben bleichen oder bräunlichen Ton, die übrigen Farben sind gebrochen, hell, mit weisslichen Lichtern und von matter Oberfläche, was alles charakteristische Merkmale der deutschen Miniaturen bis zum 12. Jahrh. sind. Ein Evangelistarium in 4., das Kaiser Heinrich II. dem Bamberger Domstift schenkte, gleicht im Färbungsprincipe dem vorigen Codex, nur erscheinen hier die Männer weit mehr braunroth mit weisslichen Lichtern, die Frauen, Engel und Kinder aber ganz grün mit grünlichen Lichtern, wie überhaupt das Grün sich als Lieblingsfarbe in altdeutschen Handschriften bemerklich macht. Die Ausführung der Bilder ist äusserst mechanisch und kunstlos, die Faltenangabe sehr einfach und einfältig. Auffällig ist der Christus am Kreuz, der hier nicht jugendlich, sondern nach dem absurden Mosaikentypus mit einem starken runden und einem Schnauzbarte gebildet ist. Wie die Figuren dieses Codex viel ins Byzantinische spielen, so ist dies auch in den Miniaturen des um 1200 beschafften Psalters des Landgrafen Hermann von Thüringen (in der Privatbibliothek des Königs von Württemberg) der Fall, nur dass hier sich im Einzelnen ein merkwürdiger Sinn für idealisch-schöne Form verräth. Die Bilder des in der Münchner Hofbibliothek befindlichen Tristan-Manuscripts, aus der ersten Hälfte des 13. Jahrh., lassen noch die Umrisszeichnung vorwalten und zeigen nicht jenes Streben nach malerischer Wirkung, wodurch sich die gleichzeitigen belgischen

und französischen Miniaturen auszeichnen. Die Handschrift der Minnesingersammlung Rüdigers von Manesse, um 1300 entstanden und jetzt in der königl. Bibliothek zu Paris befindlich, weist Miniaturen auf, in welchen sich mancherlei geistreiche Motive aussprechen, wobei aber die Darstellungsweise im Ganzen noch starr und wenig belebt ist. In dem 30 Jahre später gefertigten Manuscripte des Wilhelm von Oranse (in der Kasseler Bibliothek) sind die Malereien dagegen mit zierlichster Anmuth ausgeführt, so dass sich diese mit den französischen Miniaturen auf gleiche Höhe halten. Für die Handschriftenbilder aus der spätern Zeit des 14. und vom Anfange des folgenden Jahrhunderts bleibt zu bemerken, dass sich in ihnen ein ganz entschiedener Einfluss von Seiten der Kölner Malerschule zeigt. Im 16. Jahrh. erscheinen die Nürnberger Sebald Beham und Niklas Glockendon als ausgezeichnete Miniaturisten (damals Illuminirer genannt); die von ihnen geschmückten Gebetbücher, aus den J. 1524 u. 1531, finden sich auf der Aschaffener Bibliothek.

Nächst den Miniaturen kommt die Glasmalerei in Betracht, welche als die eigentlich monumentale Malerei ein so bedeutsames Moment in der Geschichte germanischer Kunst bildet. Sie ist eine rein deutsche Erfindung und wird in der gewöhnlichen Hypothese einem langsamen Fortschritt in der Nachahmung der Mosaik mit Glas zugeschrieben; weit mehr Wahrscheinlichkeit aber hat die Annahme Gessert's für sich, dass irgend ein geweckter Kopf zur guten Stunde und aufs Gerathewohl, ohne je an Mosaik zu denken, den Versuch machte, auf ein Fensterglas und zwar gleich einer verglasbaren Metallfarbe zu malen, und dass der glückliche Erfolg diese Kunst natürlich in ihrer ursprünglichen Einfachheit, mit Einem Schlag in die Welt setzte. Die erste Spur von Glasmalerei regt sich im 10. Jahrh., wo der Brief eines Abts Bernhart an einen Grafen Arnold bezeugt, dass der Letztere gemalte Fenster in bairische Kloster Tegernsee geschenkt habe, und wo die schon von Lessing bekannte gemachte Schrift eines Theophilus Presbyter Anweisung zum Glasmalen mit verglasbaren, durch das Feuer zu befestigenden Metallfarben ertheilt. Es ist aus inneren und äussern Gründen sehr wahrscheinlich, dass auch dieser Presbyter Theophilus (d. h. Gotthold oder Gottlieb) ein Deutscher war. Nach dem Obigen hätten wir also den Ursprung und die erste Entwicklung dieser Kunst höchst wahrscheinlich in dem schon damals in den Künsten vorleuchtenden Bailerlande zu suchen, wo denn als ältester Glasmaler der Mönch Wernher in Tegernsee (zu Ende des 10. und Anfang des 11. Jahrh.) genannt wird; ausserdem steht so viel sicher, dass deutsche Meister es waren, welche die neue Kunst zunächst nach den Niederlanden, ferner nach Frankreich und England, nach Italien und Spanien verpflanzten. Die Geschichte der altd Deutschen Glasmalerei lässt sich in zwei Perioden scheiden, deren erstere vom J. 999 bis 1400 zu setzen ist. Da in der Glasmalerei die äussere Grundlage, der eigentlich technische Theil derselben, eine solche Stelle neben dem ästhetischen behauptet, dass in der Geschichte dieser Kunst beide Theile gleiche Würdigung ansprechen, so muss hier nothwendig auch von der Stufe gesprochen werden, auf welcher damals das Material und die Fertigkeit in dessen mechanischer Behandlung stand. Das farbige Glas war Hüttenglas ohne Ueberfang, und die einzige Glasmalerfarbe war Schwarzloth. Erst gegen Ende der Periode findet man Spuren von Ueberfangglas, hie und da auch von blauer und grüner Glasmalerfarbe, seltner von gelber. Dagegen sah man noch keine Scheiben, worauf mehrere Farben neben einander eingebrannt waren. Die Glasmalereien des 12. und folg. Jahrh. sind noch aus sehr kleinen Stücken zusammengesetzt; diese Stücke waren aber nicht freie Nachahmung der Mosaik, sondern bei dem Unvermögen, mehrere Farben neben einander auf eine Scheibe einzubrennen, ein nothwendiges Uebel, um eine bunte Darstellung ins Werk zu setzen; erst im 14. Jahrh. werden die Stücke grösser, doch nicht so umfangreich als in spätern Jahrhunderten. Alle Glasgemälde der ersten Periode charakterisiren sich wegen der sehr beschränkten Anwendung des Schwarzloths und der Glasmalerfarben durch eine überaus klare und kräftige Durchscheinendheit, welche ihnen im Vereine mit dem Vorherrschen hoher und grell von einander abstechende Töne den Anschein von colorirten Zeichnungen giebt. Die ästhetische Entwicklung folgte dem herrschenden Charakter der byzantinischen Kunstweise. Suchte die damalige Kunst in allen Gebieten mehr oder minder eine architectonische Wirkung, so geschah dies bei der Glasmalerei in erhöhtem Masse schon darum, weil sie nur im Verband mit der Architectur verwendet ward, und weil ihr die technische Unbeholfenheit selbst den Weg zu freierem Aufschwunge vertrat. Sie behielt diesen strengen alterthümlichen Styl auch noch im 13. Jahrh., als die übrige Malerei bereits einen grossen Schritt zu höherer Belebung, Individualisirung und Naturwahrheit gethan und den sogenannten germanischen Styl ausgebildet hatte, und that sogar noch Rückschritte vom Typus des Ornamentalen zur gemeinen Wirklichkeit, indem sie sich

benützte, die Fenster mit Blumen- und Pflanzengewinden, mit Grottesken, deren Werth in ihrem bunten, doch übrigens immer dem Style der Räumlichkeit entsprechenden Formenspiele lag, und den sogenannten Grisailen, farbigen Zierathen, welche die weissen Fenstergläser durchkreuzten, zu überspinnen. Für die erste Periode sind anführenswerth die aus der Kirche von Wimpfen im Thal stammenden, jetzt im Darmstadter Museum aufbewahrten Glasmalereien; sie zeigen den germanischen Styl in seiner Strenge, doch auch in jener eignen Grossartigkeit, die man überhaupt in der letzten Hälfte des 13. Jahrh. wahrnimmt. Nächste diesen sind von grosser und eigenthümlicher Bedeutung die Glasgemälde in den hohen Chorfenstern des Kölner Doms, die aus der frühern Zeit des 14. Jahrh. stammen. Sie stehen in harmonischem Verhältniss zur architectonischen Bedeutsamkeit des Ganzen; das Formenspiel in dem Stabwerk der Fensterbögen ist von den mannigfachsten, stets abwechselnden Verschlingungen von bunten Rauten, Kreisschnitten, Laubwerk und Gezweige auf den farbigen Scheiben fortgesetzt; die Fenster selbst bilden meist von den Bögen herab der ganzen Breite und Länge nach ein regelmässiges Gewebe von allerlei Pflanzenblättern, die mit schwarzen Linien auf das weisse Glas damascirt und nur mit wenigen bunten Einfassungen unterbrochen sind; unten, in einer Höhe von 15 Fuss, folgen Bogenstellungen mit zierlichem Thurmwerk, und unter diesen, abwechselnd auf blauem und rothem Grunde, überlebensgrosse Bilder, und zwar so, dass auf jede Fensterabtheilung ein Bild kommt. In der Zierathenform sind alle Fenster verschieden, in der Anordnung des Ganzen aber fast durchaus gleich behandelt. Die Figuren im Mittelfenster stellen Maria mit dem Kinde und die drei Könige dar; die Gestalten in den übrigen Scheiben sollen die Könige aus dem Stamme Juda vorstellen. Der ganze Cyklus dieser Glasbilder gleicht, seiner decorativen Bestimmung entsprechend, einem grossen und glänzend gewebten Teppich. Der Färbung, zumal in den Gewändern, kann man Kraft und Klarheit, die sich seit ihrer neulich vorgenommenen Reinigung besonders herausstellen, nicht absprechen; die Formen dagegen sind durchweg noch steif, roh, schwer und im Durchschnitt nicht besser als in den gleichzeitigen Wandgemälden; doch stand eben die noch beschränkte Technik der Glasmalerei, die Art, wie die Scheiben aus einer Unzahl von kleinen Glasstücken zusammengesetzt und mit schweren Bleiladern verbunden wurden, jedem Streben nach Zeichnung hemmend entgegen. Von gleicher Bedeutung sind die Glasmalereien der Katharinenkirche zu Oppenheim, aus der Mitte des 14. Jahrh., und die etwa gleichzeitigen zahlreichen Arbeiten im Mittelschiff und in den Abseiten des Strassburger Münsters. Bei letztern erscheinen die Farben, besonders Roth (Purpur), Blau, Grün und Gelb, sehr rein und klar. Dieses Farbenspiel wirkt äusserst wohlthuend und verbreitet bei kräftigem Sonnenlichte ein magisches Helldunkel; köstliche Lichtreflexe fallen auf die Kirche zurück. Fragt man freilich nach dem selbstständigen Kunstgehalt dieser alten gemalten Scheiben, so ist derselbe wegen der mangelhaften Zeichnung gering, denn sie erfüllen nur, aber vollkommen, ihre ursprüngliche Bedeutung als Ornament des Gebäudes, dessen Inneres, ohne solche Fenster, kälter und trockner aussehen würde. Als Verfertiger eines Theils dieser Münsterscheiben wird Hans v. Kirchheim genannt.

In der zweiten Periode, von 1400—1600, fand die Glasmalerei ihre Blüthe und ausgedehnteste Verbreitung. Die grössere Aufnahme derselben hing auch schon mit der des germanischen Bausystems zusammen, welches wegen seiner hohen Fenster eines solchen Mittels zur Dämpfung des im Uebermass einströmenden Lichts bedurfte. Sie war ihm um so mehr willkommen, als die hellen und warmen Bilder des im Sonnenglanze erglühenden Glasgemäldes zu dem Wunderbaren und Romantischen mitgehörten, welches überall den germanischen Bauwerken zu Grunde liegt. Natürlich trugen auch die immer bedeutendern technischen und ästhetischen Fortschritte der Glasmalerei zur wesentlichen Belebung und Verbreitung des Geschmacks an ihr bei, so dass in der Mitte dieser Periode, also zu Anfang des 16. Jahrh., wo die Kunst in ihrer höchsten früheren Blüthe stand, die gemalten Fenster die Regel bildeten. Die technischen Fortschritte bestanden aber hauptsächlich in Anwendung grösserer Scheiben und zweckmässiger Verbleiung, in Einführung verschiedenfarbiger Ueberfanggläser, in Erfindung neuer Glasmalerfarben und Flüsse, und deren eigenthümlicher Behandlung, und in der Einführung der Glasmalerei auf Einer Scheibe. In ästhetischer Hinsicht verfolgte diese Kunst den allgemeinen Bildungsgang der Malerei im 15. und 16. Jahrh. Allein das decorative Element blieb der Natur der Sache nach nicht nur überwiegend, sondern bildete sich nunmehr mit Entschiedenheit zu einem selbstständigen, äusserst bedeutsamen Style aus, dessen wunderbare Schönheit in erhabener symbolischer Verschmelzung des Architectonischen, Bildlichen und Ornamentalen, und in seiner harmonischen Stimmung zu dem Charakter des jedesmaligen

Bauwerks sich kundgiebt. Zwar musste die Glasmalerei in ihrer Unzulänglichkeit, den Reichthum, die Bestimmtheit und Charakteristik zu vereinigen, welche die Oelmalerei darbot, dieser gegenüber zurückstehen, und es gingen manche Glasmaler zur Oelmalerei über. Auch wurde die Glasmalerei später oft nur von Anfängern oder Stümpern geübt, und es geschah, dass die Glasmaler, von den Oelmalern ausgeschieden, sich mit den Glasern in Einer Gilde zusammenschlossen. Dieser Umstand war indess gerade für die technische Bewahrung der Kunst nicht ohne Vortheil. Danebei bildete sich jedoch auch schon zu Anfang des 16. Jahrh. eine Art Kabinetmalerei aus, die bald eine sehr verbreitete Aufnahme fand. Dies hing zugleich mit den kirchlichen Umgestaltungen des Zeitalters zusammen, und so entstanden theils landschaftliche Szenen mit biblischer und anderer Staffage, theils Bambocciaden, theils besonders Wappen und dergl. Hinsichtlich der technischen Behandlung waren diese Glasbilder auf einer einzigen Scheibe ausgeführt, oder aus mehreren, jedoch durchaue gemalten, oder aus solchen, theils schon in der Hütte gefärbten Gläsern zusammengesetzt. In jeder solchen Art wurde namentlich in der reformirten Schweiz ganz Unvergleichliches geleistet, und die Werke des Josias Maurer und seines Sohn (auf die wir weiter unten zurückkommen) stehen im ältern Kabinetstyle eben so einzig da als die der Crabeth zu Gouda im Kirchenstyle. — Welchen Rufes sich die deutsche Kunst der Glasmalerei in der besprochenen zweiten Periode erfreute, erkennt man nicht nur aus den Berufungen deutscher Künstler ins Ausland, sondern auch aus dem Umstand, dass Ausländer, um diese Kunst an ihrem Herde zu lernen, nach Deutschland zogen. So kam z. B. Franz Livi (Sohn des Dominik Livi), aus Gambasi bei Volterra, in seiner Jugend nach Lübeck, studirte hier das Glasmalen und führte selbst mehrere Gemälde für die Burgkirche aus, die jetzt in den Fenstern der Lübecker Frauenkirche aufgestellt sind und welche nach Kuglers Urtheil „den deutsch-germanischen Styl in eigenthümlich welcher Fassung (der gleichzeitigen Malerschule von Köln verwandt) und bei freier Behandlung den Ausdruck zarter Milde, sowie im Einzelnen bereits einen regen Natursinn zeigen.“ Dieser Franz Livi ging 1436 wieder nach Italien zurück und erhielt den Auftrag, die Fenster des Florenzer Domes zu schmücken. Die Namen der deutschen Glasmaler, denen wir im 15. Jahrh. begegnen, sind: Peter Acker, der um 1460 die Georgenkapelle zu Nördlinger schmückte; Hans Krämer, der um 1480 für den Dom und das Rathhaus in Ulm arbeitete; Hans Wild, welcher gleichzeitig an den Fenstern im Chor und in der Bessererschen Kapelle des Ulmer Münsters mitwirkte; ferner der Aelteste der Glasmalerfamilie Hirschvogel, von welchem das durch die Familie Volkamer 1481 gestiftete Fenster mit dem Stammbaum Christi in der Nürnberger Lorenzkirche herrührt, das durch schöne Zusammenstellung der Farben ausgezeichnet ist und sich glänzend erhalten hat; endlich Lux oder Lukas Zeiner, der von 1488 an vorkommt und der Frühzeit des folgenden Jahrhunderts mit angehört, indem er 1503 der letzten Aebtissin beim Fraumünster zu Zürich ein Fenster (d. h. Glasgemälde) verfertigte, welches sie dem Abte von Kappel schenkte und wofür Lux 20 Pfund und 5 Schillinge erhielt. Der Geburt nach gehört Veit Hirschvogel, der Berühmteste dieser Familie, noch dem 15. Jahrh. an, doch sind seine glänzendsten Arbeiten erst im 16. entstanden. Von ihm ist das 1527 beschaffte sogenannte Markgrafenster in St. Sebald zu Nürnberg, an welchem er den Markgrafen Friedrich von Anspach und Baireuth mit dessen Gemahlin und zehn Söhnen nach der Zeichnung Hansens von Kulmbach sehr fleissig ausgeführt hat. In diesem, wie in einem von Kaiser Max I. und einem dritten von der Familie Pfünzinger ebenfalls zu St. Sebald gestifteten Fenster, spielen die Figuren die Hauptrolle, die jedenfalls zu dem Besten gehören, was in dieser Art von alter Glasmalerei vorhanden ist. Nach Mitte des 16. Jahrh. blühte ein bedeutender Meister zu Zürich: Josias Maurer (geb. 1530, gest. 1578), der also schon in die reformatorische Zeit fällt, wo die Glasmalerei grösstentheils aus den Kirchen verdrängt ward und diese Kunst auf Kabinetstücke ausging, womit die Rath- und Zunfthäuser geschmückt wurden. Josias Maurer, der sich schon einer viel correcteren Zeichnung befleißte, als den Künstlern dieses Fachs aus früheren Perioden im Durchschnitt eigen war, fertigte z. B. die Glasgemälde im Züricher Schützenhause, welche die Pannerherren löblicher Eidgenossenschaft enthielten. Ihn übertraf aber noch sein Sohn, Christoph Maurer (geb. 1558, gest. 1614); Composition und Zeichnung ist in dessen Glasbildern gleich vorzüglich; in Behandlung derselben zeigt sich Kraft und Kühnheit mit der höchsten Vollendung in der Ausführung auf eine seltene Art gepaart. Nie wurden Landschaften mit solcher Wahrheit und Kunstfertigkeit auf Glas gemalt, als es durch diesen Meister geschah. der übrigens am meisten historische, hauptsächlich biblische Gegenstände malte. Andere Glasmaler des 16. Jahrh. sind Hans und Klaus Glaser, Schorndorf.

Hans Ess zu Nürnberg, **Hans** und **Georg Hebenstreit** (welche die Fächerfenster der Jesuitenkirche zu München lieferten), **Hans Schön** u. s. w. Die Verfertiger der gemalten Fenster im nördlichen Nebenschiffe des Kölner Doms kennt man leider nicht, obwohl gerade ihnen der höchste Ruhm gebührt. Man weiss nur, dass von 1501 — 1508 sich der Erzbischof Hermann von Hessen, das Domkapitel, die Stadt und mehrere angesehene Kölner Häuser sich dahin verbanden, die neuern Fenster des Doms von den geschicktesten Künstlern machen zu lassen. Derselben Zeit gehören auch die meisten gemalten Scheiben in der Kölner Peterskirche und einzelne im rechten Nebenschiff von St. Maria zum Capitol daselbst an. Alle diese Fenster sind mit ausgezeichnetem Fleiss ausgeführt. Die Domfenster, die man zu den herrlichsten Erzeugnissen alter Glasmalerei zählt, unterscheiden sich gleich den andern eben bezeichneten aus dieser Periode dadurch von den Fenstern des Domchors aus dem 14. Jahrh., dass sie nicht allein ornamentale Zwecke erfüllen, sondern bereits nach den Regeln der zeichnenden Kunst gearbeitet sind, dass sie nicht nur Einzelfiguren, sondern ganze Compositionen enthalten, in den menschlichen Körpern zwar oft noch mangelhaft erscheinen, in den Gesichtern aber durchschnittlich einen besseren Typus aufnehmen, in den Farben eine reichere Scala und mitunter eine wirklich ungeheure Kraft entwickeln, und dass die Bleieinfassungen sorgfältiger und geschmackvoller, weniger mosaikartig behandelt sind. Die alten Scheiben in St. Maria zum Capitol zeigen, wie dies auch bei den Domfenstern der Fall ist, alle Gesichter weiss in Weiss gemalt; die Figuren sind hier halb lebensgross. Die Scheiben der Peterskirche zeigen völlig den Einfluss der damaligen Historienmalerei; die drei mittleren Chorfenster enthalten die Kreuztragung, Kreuzigung und Grablegung, worunter die erste das vorzüglichste ist; die lebensgrossen Figuren sind charakteristisch und naturgemäss, das Ganze nicht ohne Haltung, die Farben klar, Einzelnes sehr genau ausgearbeitet; rechts vom Chor sieht man die Verkündung Mariens dargestellt, wo die Auffassung zart und alles Stoffliche wie in den Domfenstern brillant ist; dem Chor gegenüber befindet sich die figurenreiche Composition der Anbetung der Könige, worin die männlichen Köpfe scharf individualisirt, die Farben tüchtig und besonders der Mohrenkönig brillant gemalt erscheinen. Keine derartigen Denkmale aus der Zeit des scheidenden Mittelalters dürften durch Ausführung und Umfang den Charakter würdiger, die Bestrebungen des Mittelalters besiegelnder Schlusswerke mit grösserem Rechte beanspruchen, als die genannten Fenster im Dom und in der Peterskirche von Köln.

Wir kommen jetzt auf die Wandmalerei. Dieselbe gelangte in Deutschland bei weitem nicht zu jener Ausbildung wie in Italien; auch wurden im Allgemeinen ihr von der nationalen Architectur nicht jene Räume vergönnt, deren diese sich breiten-
de, vorzugsweis räumlich bildende Kunst nothwendig bedurfte. Das nationale Bausystem ging nämlich entschieden darauf aus, die Wandmassen in lebendig bewegte Architecturformen aufzulösen, so dass die Wand fast gänzlich verschwand und eine leichte und enge Füllmauer an deren Stelle erschien. Doch fanden sich immer noch Räumlichkeiten für das Fresco, denn in manchen Kirchen nahm die Wand trotz dem allgemeinen Principe noch einen grösseren Raum ein, und dann boten die Brüstungsmauern über den Chorsitzen, die Gewölbeflächen, die kleinern Kapellen und die Klöstersäle noch verschiedene Zuflüchte für die Frischmalerei; auch konnten die vorhandenen Kirchen des romanischen Styls noch Gelegenheit dazu geben. Was nun die altdeutsche Wandmalerei zu leisten vermocht hat, lässt sich jetzt freilich nur an sehr vereinzeltten Denkmalen entdecken, da die in den letzten Jahrhunderten beliebte Ueberweissung der Kirchenwände oder anderweitige Verhüllung wohl die meisten Fresken dem Auge entzogen hat. Von besonderer Bedeutung sind die neuerdings aufgedeckten Wandmalereien an den Brüstungswänden im Chore des Kölner Doms, die lange durch Teppiche verdeckt waren. Sie stellen Scenen aus den Legenden von den heil. drei Königen und vom Papst Silvester dar und haben sich im Ganzen gut und frei von Uebermalung erhalten. In diesen von 1300 datirenden Malereien zeigt sich ein weit entschiedeneres Streben nach höherer künstlerischer Richtung, als in den gleichzeitigen Miniaturen erkennbar ist. „Die Compositionen füllen geschickt, ob auch mehrfach in bedeutender Figurenfülle, die gegebenen Räume aus, im Einzelnen ordnet sich die Composition auf sehr grossartige Weise. Die Geberde hat zum Theil noch das halb Conventuelle der Miniaturen jener Zeit, zum Theil wird sie aber auch schon frei und naiv. Die Gesichter, noch etwas typisch gebildet, zeigen gleichwohl schon ein glückliches Streben nach Charakteristik, selbst nach momentanem Ausdruck. Die Farbe ist durchweg licht und heiter.“ (Kugler in der Note zu S. 597 seiner Kunstgeschichte.) Die ersten namhaften Meister, welche in Deutschland al fresco malten, sind **Nicolaus Wurmser** und sein Bruder **Kun-**

zel, beide zu Strassburg geboren. Sie wurden nach Böhmen berufen, wo sie von 1310 an theils im Dom und in der Theinkirche zu Prag, theils auf der Feste Karlstein beschäftigt waren. In ihren Werken zeigt sich viel Farbensinn, aber Mangel an edlerem Formensinn, wogegen die Arbeiten, die ihr etwas jüngerer Mitarbeiter *Theodorich* von Prag ausführte, schon minder barbarische Bildungen zeigen, wobei sich dieser Böhme selbst zu einem gewissen Grade von Anmuth versteigt. Nächste diesem ist Meister *Wilhelm* von Köln zu nennen, der ein grosses Wandbild in der Sakristei von St. Severin daselbst schuf, das man jetzt leider durch schlechte Uebermalung vielfach entstellt findet. Es stellt den Gekreuzigten nebst sechs Heiligen zu dessen Seiten vor; die Figuren sind lebensgross. Dasselbe Motiv ist in der Grufkirche zu St. Severin von einem noch ältern Wandmaler, zwar minder grossartig, aber für solche Zeit immerhin tüchtig behandelt worden. Wenigstens historisch erwähnenswerth ist ein kühn dem Meister *Wilhelm* zugeschriebenes Wandbild in Fresco oder Tempera in der St. Kastorkirche zu Koblenz, wo es sich in der Nische des Grabmals Erzbischof *Kuno's* von Falkenstein († 1388) befindet. Es enthält die Kreuzigung auf Goldgrund; neben dem Kreuze kniet der Erzbischof, welchen *Maria* als Fürbittende dem Erlöser empfiehlt; neben *Marien* sieht man *St. Petrus*, dann auf der andern Seite des Kreuzes *Johannes* den Evangelisten und den heil. *Kastor* mit dem Modell der Kirche. Die Anordnung ist sehr ordinär, die Charaktere sind mittelmässig, die Formen steif; in Ausdruck wie in Haltung ist *St. Kastor* noch am gelungensten und auch am meisten naturgemäss. So lautet das Urtheil derer, die es jüngst gesehen, nachdem es durch Herstellung viel verloren, indem die theilweis abgegangenen Umrisse nicht mit gehöriger Kenntniss ergänzt wurden. Neben den *Wilhelmschen* Wandbildern sind die Gewölbmalereien im Kapitelsaale zu Brauweiler bei Köln zu erwähnen, welche noch romanisches Gepräge tragen, aber zu den beachtenswerthesten solcher Arbeiten in dieser Weise gehören. In der St. Vituskirche zu Mühlhausen am Neckar trifft man mehrere Reihen biblischer und legendarischer Wandbilder, die am Schlusse des 14. Jahrh. geschaffen wurden und worunter die im Chore befindlichen am besten erhalten sind; sie schwanken noch zwischen Derbheit und Kräftigkeit, zwischen Steifheit und Bewegtheit; nur wenige Figuren haben etwas von ästhetischem Gepräge. Zu Anfange des 15. Jahrh. begegnen wir wieder einem Wandmalernamen, dem Meister *Ulrich* zu Maulbronn, der mehrere Bilder in dasiger Kirche lieferte. Beispiele von heiteren Darstellungen *al fresco* finden sich aus dieser Zeit in einem Gemache des Ehinger Hofes zu Ulm. Das beste, aber stark beschädigte Fresco von altdeutscher Hand möchte jenes in der Halberstadter Frauenkirche sein, welches den Tod der *Maria* vorstellt. Man preist die zarte Empfindung darin. Wichtig sind übrigens für die Geschichte des germanischen Kunststils die *Todtentänze*, die im 15. und folgenden Jahrhundert häufig an den Kirchhofmauern, aber auch in den Kirchen selbst vorgestellt wurden. Leider sind die bedeutendsten Denkmäler der Art (wie der Todtentanz in der Kirche des Klosters Klingenthal in Kleinbasel, und der jüngere, *Holbeinsche* Todtentanz an der Kirchhofmauer der sonstigen Prediger-, jetzt sogenannten französischen Kirche zu Basel) nicht mehr vorhanden. Dagegen ist der lange verborgen gewesene Todtentanz in der Neuen Kirche zu Strassburg für uns gerettet. Es ist ein Cyklus von fünf Bildern, die unter einer Kalkdecke verborgen lagen, bis sie 1824 bei Reparatur der Kirche entdeckt, von der weissen Kruste sorgfältig befreit und gereinigt wurden. Nach *Wilhelm Füssli's* Vermuthung mag dieser Todtentanz etwa um Mitte des 15. Jahrh. entstanden sein, also in der Zeit, in der auch der älteste Basler Todtentanz in Kloster Klingenthal gemalt ward. Die Figuren sind überlebensgross. Das erste der fünf Mauerbilder enthält eine Dominikanerpredigt über die Hinfälligkeit des Lebens als Einleitung zu den folgenden Compositionen. Der Papst selbst, mit der Tiara, ist auch dabei; die Gesichter sind im Ganzen voll Charakters und in den Farben noch ziemlich lebhaft, doch mag letzteres auf Rechnung des Wiederherstellers kommen. Dann folgen die Bilder, in welchen der Tod persönlich erscheint und gerade Die mit sich fortreisst, die am wenigsten an ihn denken, den Fürsten vom Throne, den Bräutigam von der Braut etc. Auch hat der Klappermann viel mit der Klerisei zu schaffen; gleich im zweiten Bilde fasst er das höchste körperliche Wesen der Christenheit, worüber ein solch Entsetzen in die anwesenden Cardinäle fährt, dass sie vor Angst zu beten beginnen. Im dritten Bilde packt der Tod ganz polizeiwidrig den Kaiser und die Kaiserin in deren blühendster Jugend an; hier zeigt sich ungemein viel Bewegung und Handlung in den Figuren und Ausdruck in den Gesichtern; die Köpfe haben sich meist wohlerhalten, wogegen der linke untere Theil des Bildes gänzlich zerstört ist. Im vierten Rahmen treten zwei Gerippe auf, welche ein junges Ehepaar, König und Königin, grausam zur ewigen Scheidung zwingen; besonders der Mann scheint ungern zu scheiden, indem er sich an einer

Säule, aber vergebens, zu halten sucht. Im fünften, dem letzten und grössten Mauerbilde, fallen neue Opfer, worunter ein Bischof im Ornate; hier sind die Köpfe fast durchweg noch rein erhalten, sie erscheinen voll Charakter, und übrigens zeigt sich **i**n Colorite ein gewisses Farbengefühl des Künstlers. — Was den Holbeinschen Todtentanz betrifft, so ward derselbe kurz vor Einreissung der Mauer, an der er sich zu **B**asel befand, 1806 durch Rudolph Feyerabend copirt, welche Copie (auf Einem Blatte) **i**n Hinsicht auf Charakteristik der Köpfe und sichere Zeichnung den von Emanuel Büchel 1773 in 48 Blättern gefertigten Copien vorgezogen wird, die man auf der **B**asler Bibliothek findet, wo auch noch einige Köpfe in Fresco, Fragmente des alten Todtentanzes bei der Predigerkirche, aufbewahrt werden. Uebrigens ist auch der **E**lingenthaler Todtentanz in Copien gerettet, indem ihn der gedachte Büchel, seines Zeichens ein Bäcker, 1768 abzeichnete und colorirt wiedergab, welche Zeichnungen ebenfalls die Basler Bibliothek bewahrt. — Kunsthistorisch bemerkenswerth sind endlich die Fresken am Rathhaus zu Basel, die von den beiden Hans Holbein, Vater und Sohn, herrührten. Diese Wandbilder vor, in und unter dem Rathhause litten durch Feuchtigkeit der Mauern, so dass sie mehrmals überarbeitet wurden und am Ende von den Originalen nichts übrig blieb. Eine Aquarellcopie des Marcus Curius Dentatus, des Charondas und Zaleukus nach den ehemaligen Holbeinschen Rathhausfresken von Hieronymus Hess bewahrt die Basler Bibliothek, welche auch die Skizze von den ehemaligen Fresken an der Eisengasse, dem Bauern tanze, von Hans Holbein dem Sohn aufbewahrt.

Wir kommen endlich auf die Tafelgemälde. Die Werke vom 13. Jahrh. an, wo die Malerei zur freien Schöpfung des Künstlers wird und als solche erst kunsthistorisches Moment gewinnt, charakterisiren sich bis zum Ende des 14. Jahrh. durch etwas Grossartig-Religiöses. Die Figuren sind im Ganzen höchst einfach, die Gesichtszüge typisch, ideal und würdevoll. Die Gewänder haben bei einfacher Anordnung grosse runde Falten. Alle Farben sind kräftig. Die herrschende Malart ist Temperamalerei, zu welcher das wesentliche Bindemittel der Eidotter ist. Diese Gemälde wurden entweder auf Holz oder auf mit Leinwand überzogenen Tafeln, in allen Fällen aber auf Gyps oder Kreidegrund ausgeführt. Die ganze Fläche, auf welcher gemalt wurde, ward meist vergoldet oder in Gold gehoben; viele Theile des Gemäldes wurden auch mit Gold verziert. Uebrigens malte man, ausser auf Holz und Leinwand, noch auf Schiefer, wie denn gerade eins der ältesten Denkmäler von Tafelmalerei des altdeutschen Styles die auf Schieferplatten gemalten Apostelbilder in der Kölner Ursulakirche sind. Eins dieser Bilder, welche nur einfach colorirte Umrisszeichnung aufweisen, trägt die Jahrzahl 1224, wobei zu bemerken, dass schon vor, oder doch mit dem anbrechenden 13. Jahrh. die Malerkunst zu Köln sich Ruf erworben haben muss, da Wolfram von Eschenbach in seinem Parzival an dem jungen Helden rühmt, er sitze so gut zu Ross, wie kein Kölner Maler es so schön hätte malen können. (*All uns diu aventure gieht, von Cölne noch von Mastricht kein schiltære entwürfe in baz, denn als er ufem orte saz.* — Parzival, Vers 4705 etc.)

Erst zu Anfang des 14. Jahrh. wird die Tafelmalerei durch namhafte Meister repräsentirt. Der erste ist Hans von Köln, welcher sich 1307 zu Chemnitz in Sachsen niederliess und hier den Maler, Bildhauer, Bildschnitzer und Vergolder in Einer Person machte. Er zierte den Hauptaltar der St. Jakobskirche zu Chemnitz mit einer grossen Tafel, und fertigte zu Ehrenfriedersdorf den Altar mit Seitenflügeln nebst den Gemälden daran und den vielen vergoldeten Holzfiguren. Nächst dem begegnen wir von 1310 an den Strassburgern Nicolaus Wurmser, dessen Bruder Kunzel und der Prager Theodorich, welche in Böhmen, wohin die Ersten zur Ausschmückung der Wenzelkapelle (im Prager Dom) und des grossen Thurmes des Karlsteiner Schlosses berufen wurden, die erste deutsche Malerschule begründeten. Ihre Tafelbilder (von ihren Fresken sprachen wir oben) finden sich theils auf dem Karlstein, theils in der Veits- und Theinkirche zu Prag, theils auch in dasiger Gallerie. Das Bild von Nicolaus Wurmser, welches die Wiener Gallerie zu besitzen sich rühmt, stellt Christus am Kreuze dar, und zu seinen Seiten Maria und Johannes in Trauer. Die Heiligenscheine sind golden, der Grund grau. Dies Werk hat im Allgemeinen dieselben Eigenthümlichkeiten, wie die (freilich ungleich bessern, auch zum Theil einer höhern Annäherung sich annähernden) Arbeiten Theodorichs zeigen; der Ausdruck der Köpfe ist nicht ohne Adel, die Zeichnung grossartig, dem Antiken noch verwandt, ziemlich wohlverstanden, aber schwerfällig und unbehülflich in den Extremitäten und etwas kurz in den Verhältnissen der fast lebensgrossen, ganzen Figuren. Der kräftige Ton der Farben und deren geschmeidiges Bindungsmittel hat in Folge einer unter Joseph II. veranstalteten, doch nicht gehörig begründeten Untersuchung die Meinung erzeugt, als seien die alten Prager Bilder in Oel gemalt. Es ist aber alles Tempera wie in den

Kölnern und andern Bildern des 14. Jahrh.; doch band man die Temperafarben mit einem Mittel, das kräftige, tiefe Färbung zuließ. Die Oelmalerei kam erst später (am Schlusse des 14. Jahrh.) durch die Eycks in Brauch, welche damit eine bis dahin unerreichte Vereinigung von Kraft, Tiefe, Sättigung und Verschmelzung der Farben hervorbrachten und alle diese Vorzüge in einem seltenen Grade auf eine zahlreiche Schule in den Niederlanden fortpflanzten, welcher Kunstweise demnächst sich die Maler am Niederrhein am meisten anschlossen, nach welcher aber auch die oberdeutschen Maler in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. sich bildeten, obwohl sie an Ausbildung sämmtlich, an Geschmack bis auf den einzigen Martin Schongauer, hinter den Niederländern zurückblieben.

Eine weit bedeutsamere Erscheinung als die Wurmser-Theodorichsche Schule zu Prag war die durch Meister Wilhelm um 1380 begründete Kölner Schule, deren Kunst im Uebergange zum folgenden Jahrhundert in eigenthümlicher Vollendung erscheint. Die altkölnische Malerei stellt sich als Modification einer Kunstweise heraus, die sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. aus dem seit einem Jahrhundert in Ausübung gewesenen germanischen oder gothischen Kunstgeschmacke nach einem malethischen Gefühl in den Niederlanden, in Frankreich und in Deutschland ganz eigenthümlich entwickelt hat. Die Stücke des Meister Wilhelm zeigen die Charaktere sanft und mild; die Formen der Köpfe sind völlig rundlich, die Gewänder in weite und weiche Falten gelegt, die Farben hell, gebrochen und leicht; der Vortrag ist weich und verblasen, und zeugt von einem flüssigen Bindemittel. Nur gewisse Typen, wie z. B. der Typus der Christusköpfe, haben etwas Aehnliches mit denen in byzantinischen Bildern, doch gehören diese Typen in ihrer Erfindung der altchristlichen Kunst im Allgemeinen an und sind im ganzen Mittelalter so allgemein verbreitet, dass ihr Mitvorkommen in altkölnischen Bildern durchaus nicht etwa aus besonderm byzantinischen Einflüsse herzuschreiben ist. Von Meister Wilhelms Werken sind namhaft zu machen die zierlichen Malereien am Altar der Johanniskapelle des Kölner Doms, der Altar im städtischen Museum zu Köln, wo die Jungfrau mit Heiligen, auf den Aussenseiten der Flügel aber die Verhöhnung Christi vorgestellt ist, ferner das höchst anmuthige Bild der heil. Veronika in der Münchner Pinakothek und wahrscheinlich auch die Tafeln mit zweien weiblichen Heiligen, die aus der Bolsseréeschen Sammlung in die Moritzkapelle zu Nürnberg gekommen sind. Der Dillis'sche Katalog führt diese letztern als Nr. 1. *a* und *b* unter ganz irriger Bezeichnung auf; sie stellen St. Katharinen und Elisabeth vor, auf rothem Grunde mit goldnen Sternen, und stimmen in Allem, in den zarten lieblichen Köpfen, in der blassen Fleischfarbe, im ganzen Vortrage so sehr mit den sonst bekannten Arbeiten Wilhelms überein, dass sie, wenn nicht von diesem selbst, jedenfalls aus dessen Zeit und Schule herrühren müssen. Die Grösse des Meister Wilhelm ist nicht sowohl in dem äussern Bau der Composition und der Formation der Figuren zu suchen, als in der Idealisierung und Individualisierung der Charaktere, in der Stimmung, die er seinen Bildern zu geben wusste, in dem harmonischen, gediegenen, gesättigten Colorite, in der sehr künstlerischen Durchführung einzelner Theile. Dabei lassen sich aber seine Fehler in der Anordnung und in den Körperformen, besonders in den Extremitäten, nicht wegleugnen. Etwas jünger und wahrscheinlich Wilhelms Schüler ist der Meister Stephan von Köln, auch der „Dombildmeister“ genannt, weil von ihm das berühmte Bild der Anbetung der Könige herrührt, das aus der Kapelle des Stadthauses in den Dom gebracht worden ist. Welchen Ruf schon in alten Zeiten dies Bild genossen, zeigt eine Stelle in dem 1574 zu Köln gedruckten Städtebuche, wo es S. 39 heisst: „In diesem Capell ist eine so kunstreich gemalte Altartafel, dass sie auch die hocharnsten Male mit genugsam loben und sich an deren mit hohestem Verwundern ersättigen können.“ Dieses grossartige, wundersam schöne Werk, nun in der Agneskapelle des Kölner Doms, soll (wie man auf dem Gemälde zu entziffern glaubt) 1410 vollendet worden sein. Das 8½ Fuss hohe und 9 Fuss breite Mittelstück stellt das Jesuskind auf dem Schoosse der heil. Jungfrau sitzend dar, vor welchem die drei morgenländischen Weisen (in der Legende Kaspar, Melchior und Balthasar genannt) die symbolischen Opfergaben: Gold, Weihrauch und Myrrhen darbringen. Auf den beiden Flügeln, deren Oeffnung dem Ganzen eine Ausdehnung von 18 Fuss in der Breite giebt, sind die Stadtpatrone abgebildet, nämlich auf dem linken St. Ursula sammt ihrer Reisegesellschaft, auf dem rechten aber St. Gereon, Anführer der thebaischen Legion, mit seinen Kriegsgefährten. Die Aussenseiten der beiden Deckflügel versinnlichen die Botschaft des Engels Gabriel bei der heil. Jungfrau. Sie sind, wie gewöhnlich die Deckflügelgemälde altdeutscher Bilder, mit weniger Kunstaufwande als die vor jeder äussern Einwirkung mehr gesicherten innern Gemälde behandelt, da sie gleichsam nur den Einband des Hauptgegenstandes ausmachen. Betrachten wir das Hauptbild

von ästhetischer Seite, so erscheint die so ernst und züchtig als sanft und einnehmend niederblickende Jungfrau durch Krone und goldenen Diskus als Himmelskönigin bezeichnet; sie hält das göttliche Kind, in einem vorgerückten Wachsthum und mit einem äusserst geistreichen Gesichtsausdrucke dargestellt, auf ihrem Schoosse; segnend hebt es die Hand gegen den alten König auf, welcher knieend und mit gefalteten Händen den fromm staunenden Blick auf dasselbe heftet; dieser Magier hat seine Gabe zu Füssen der Jungfrau deponirt, und der andere, im kräftigen Mannsalter vorgestellt, reicht, gleichfalls in Ehrfurcht und Andacht knieend, auf der rechten Seite ein pokalartiges Prachtgefäss dem Jesusknaben hin; der dritte legt inbrünstig seine Linke auf die Brust und reicht mit der Rechten, aus dem Hintergrunde hervor, ein ähnliches Weihgeschenk. Das dunkler gehaltene Incarnat dieses Königs, noch mehr aber das kurzgelockte Haupt- und Barthaar der ihn zunächst umstehenden Männer deutet auf ihre Abkunft aus einer entferntern Region. Das Gefolge, ausgestattet mit orientalischen Gewändern, Waffen, Fahnen und Schmucksachen, bildet eine die schönsten und anmuthigsten Gesichtsbildungen enthaltende Männergruppe, und das Ganze spricht sich als eine Auswahl der edelsten und reichsten Kunstmuster aus. Der dichte, dunkelgrüne Vorgrund, aus Kräutern gleichförmig wie ein Teppich gewebt, mit einzelnen eingestreuten Blümchen und Feldfrüchten, ist wie auf Bildern des Hubert van Eyck, mit welchem Meister Stephan gleichzeitig gelebt und geblüht. Bemerkenswerth ist das Gerade und Ernste der Gestalten und Gesichter, die frische, zugleich weiche und kraftvolle Carnation in den Köpfen. — Wilhelm und Stephan hinterliessen zahlreiche Nachahmer, und aus dieser Schule existirt noch eine beträchtliche Anzahl von Bildern, die sich theils an rheinischen Orten, theils im Berliner Museum, in der Nürnberger Moritzkapelle (wo Manches aus der Boisseréeschen Sammlung) und anderwärts vorfinden.

Im Allgemeinen charakterisirt sich die altdeutsche Malerei in ihrer zweiten Periode, die man vom Ende des 14. bis zum Beginn des 16. Jahrh. setzt, durch reiche Composition und vorzügliche Technik, deren Totaleindruck Lieblichkeit ist. Die Köpfe sind meist nach der Natur und voll Ausdruck; die Gewänder haben bei einem scharfen und etwas knittigen Faltenbruch eine edle, einfache Anordnung; an die Stelle des Goldgrundes treten reiche Hintergründe, oft mit architectonischer Perspective, aber ohne Luftton, so dass die entferntesten Partien sich eben so deutlich wie die vordersten zeigen; der Augenpunkt ist hoch, die Zeichnung hat durchweg eine grosse Bestimmtheit und technische Meisterschaft. Die Farben sind brilliant. Indem unsere älteren Deutschen sich zum Licht, zur Treue der Tageshelle, zur Individualisirung wandten, liessen sie auch ihre Farbe vom kräftigsten Glanze durchdringen, wodurch zwar keine Naturwahrheit der ganzen Kunsterscheinung, aber gleichsam eine leuchtende Wahrheit zweiter Potenz entsteht. — Die unmittelbaren Schüler der ältern Kölner Meister weisen zwar keinen hervorragenden Malergenius auf, doch waren immer sehr achtungswerthe Künstler darunter, die der nationalen Kunstweise, trotz den verführerischen Lockungen der mit ihrer mehr naturalistischen Richtung im Ansehn steigenden Niederländer, vorläufig noch treu blieben. Eine fromme, innige Auffassung von meist biblischen Gegenständen (Maria, Christus, Heilige), ein weiches und doch zugleich saftiges Colorit, ein ungekünstelter anziehender Vortrag ist gewöhnlich den Bildern dieser nächsten Nachfolger der Wilhelm-Stephanschen Schule eigen, zumal wenn sie Einzelfiguren in kleinerem Massstabe (etwa 1 Fuss hoch) darstellen. Ueberhaupt mag sich der Typus der ältern Kölner noch bis zur Mitte des 15. Jahrh. erhalten haben, von welcher Zeit an freilich die Kölnerschule in ihrem Nachwuchs theilweise sowohl an äusserem Ruhm als an Originalität und innerer Kraft einzubüssen begann. — Mit Meister Stephan war die Mission der ältern Kölner Schule beendet, aber bald macht sich eine jüngere Kölner und die Schule zu Calcar geltend, welche, von den nahen Niederlanden aus influenzirt, beide mit Glück der flandrischen Kunstweise sich anschliessen. Zwei in dieser Richtung bedeutende Malergrössen, deren Namen uns leider fehlen, sind der par excellence sogenannte Meister zu Calcar, von welchem in der Kirche daselbst eine Altartafel mit dem Tode Mariens herrührt, und der Meister der Lyversbergischen Passion, einer aus 8 Tafeln bestehenden Vorstellung der Leiden Christi, welches Hauptwerk der Stadtrath Lyversberg zu Köln besass und nun durch Erbschaft an den Landgerichtsrath Baumeister daselbst gekommen ist. Vom letztern Meister (durch Boisserée willkürlich Israel von Meckenen getauft) rühren übrigens ein Paar Altartafeln in den Kirchen von Linz (1462) und Sinzig, eine Kreuzabnahme (1488) im Kölner Museum, mehrere Bilder in der Münchner Pinakothek und eins in der Moritzkapelle zu Nürnberg her. Letzteres, eine Geburt Mariens, zeigt etwas einförmige und trockene Köpfe, und bleiche, vielleicht verblichene Farbe, spricht aber in den herzigen Moti-

ven aus der Sphäre des häuslichen Lebens an, worin er diesen Gegenstand behandelt hat. Neben diesem Meister ist noch ein dritter Kölner zu nennen, dessen Werke, wegen mancher Aehnlichkeit, oft als Arbeiten des Lukas von Leyden betrachtet wurden. Von ihm rührt die sogen. Bartholomäustafel mit mehreren stehenden Heiligen in der Münchner Pinakothek, eine Kreuzabnahme im Pariser Museum und zwei Bilder in der Lyversbergschen Sammlung her. Er zeigt, wenn auch an den Leydener Lukas erinnernd, eine weichere, der Kölner Schule von früher her eigne Behandlungsweise. In dem bezeichneten Bilde zu München (St. Bartholomäus nebst der heil. Agnes und Cäcile) wie in dem Pariser Stücke (in der Notice des Tableaux von 1836 als Composition von 9 Figuren angegeben, aber noch irrig dem Lukas von Leyden zugeschrieben) sind die Köpfe meist ideal, das Incarnat vortrefflich gemalt, eben so die Stoffe, aber die Körper in Stellung und Zeichnung schlecht, die Hände verfehlt. Neuerdings hat der Pfarrer Fochem einen Meister Christoph entdeckt, der in den Jahren 1471—1501 für die kölnische Karthause mehrere Altarblätter gemalt haben soll und welchem Püttmann zwei Bilder in der vormals Lyversbergschen Sammlung vindicirt, Christus mit dem ungläubigen Thomas und eine Kreuzigung (ersterer nun dem Hrn. Haan, letztere dem Hrn. v. Geyer in Köln gehörend). — Viel erfreulichere Erscheinungen als die ebengedachten, den Niederländern oft bis Verwechslung verwandten Kölner sind in der deutschen Malergeschichte des 15. Jahrh. die schwäbischen und westphälischen Meister, welche die alte deutsche, aufs idealisch Liebliche hinarbeitende Kunstweise treu und würdig repräsentiren. Zunächst ist Meister Lukas Moser von Wil (um 1430) zu nennen, der die Altartafeln zu Tiefenbronn (zwischen Calw und Pforzheim) malte, welche zumeist auf die heil. Magdalene bezüglichen Bilder durch ihre hohe Anmuth, Zartheit und Milde sich auszeichnen. Demnächst begegnen wir dem Meister Martin Schongauer von Kalem bach (sonst Martin Schön oder der „schöne Martin“ genannt), dessen Werke ein dem Pietro Perugino verwandtes Kunststreben darlegen, und von welchem Wimpfeling sagt, dass nichts Liebenswürdigeres, nichts Reizenderes, nichts Holderes habe gemalt werden können, als dieses Meisters Bilder. Seine Blüthe beginnt um Mitte des 15. Jahrh., also in der Zeit, wo sich die späterhin zu erwähnende Malerschule zu Nürnberg bildete. Schongauer's erste Arbeiten datiren aus Ulm, wo seine Familie ansässig war; später erscheint er zu Kolmar im Elsass thätig, wo er 1488 verstarb. Es ist charakteristisch für Schongauer und dessen Schule, dass, während bei den damaligen Nürnberger Malern neben dem edleren Streben nach Anmuth und Würde vorzugsweise noch ein derbes phantastisches Nachbilden der Natur in magern und hässlichen Formen als handwerksmässige Manier fort dauerte, der Kolmarsche Meister schon zu einer höhern Stufe schöner Formation der menschlichen Gesichtszüge sich erhoben, und dass gegenüber den flandrischen Malern, die mit dem Streben nach Wahrheit und Würde einen gleichmässigen Eindruck des harmonischen Lebens der Menschen und ihrer landschaftlichen Umgebung hervorzubringen und solches namentlich durch Farbenpracht und durch die sorgfältig gewählten Bezüge der Beleuchtung zu bewirken wussten, sowie gegenüber der ältern Kölner Schule, die durch grossartige Zeichnungsstrenge und ernste Würde des Ausdrucks in Gestalten und Köpfen einen idealen Charakter ausgesprochen hatte, Martin Schongauer vielmehr bedacht war, in der Anmuth des Ausdrucks, in der Darstellung der sanftesten und mildesten Gefühle der Andacht, Hingebung und Gemüthsruhe dasjenige Ideale, was ihm die Frömmigkeit seiner vaterländischen Umgebung zu bieten vermochte, dem Angesicht aufzudrücken. Belege dafür sind z. B. folgende unbezweifelte Bilder dieses Meisters, die sämmtlich in Oel aufs Holz gemalt sind. „Die Leiche Christi wird von dessen Freunden vor dem Felsengrabe niedergelassen und durch die heil. Frauen, durch St. Johannes und Nicodemus betrauert“ (7 F. hoch und 5 F. 1 Z. breit), welches Stück bis 1803 im Augustinerkloster zu Ulm sich befand und jetzt als Nr. 88 im zweiten Saale der Münchner Pinakothek hängt; ferner die „heil. Jungfrau“ (Rundstück, im Durchmesser 5 Z. 6 Lin.), ein reizendes Brustbildchen, das man unter Nr. 163 im achten Kabinet der Pinakothek sieht; die „Ausstellung Christi vor dem Volke“, eine reiche Composition voll sprechender Köpfe (in der Sammlung des Mr. Aders zu London); siebenzehn, die „Leidensgeschichte Christi“ in eben so vielen Scenen darstellende Tafeln (auf der Kolmarer Bibliothek) und die „Maria im Rosenhag“, ein grosses Blatt (hinter dem Hochaltare des Münster zu Kolmar), welches sowohl hinsichtlich des Umfangs, als der Composition das bedeutendste und zugleich am besten erhaltene Werk unsers Schongauer ist. Maria sitzt, den Jesusknaben im Schoosse, in einer blühenden grossen Umhagung, worin Vögel nisten. Sie ist blond, ein hochrother Mantel legt sich um das blassrothe Gewand, zwei Engel schweben zu ihren Häupten, die Krone haltend. Das Bild, dessen Figuren fast über lebensgross sind, ist auf Goldgrund gemalt. Der Kopf Mariens ist

...inder schön und anmuthig als die der Engel oder als der wundervolle Kopf der heil.
 ...ungfrau von diesem Meister in der Pinakothek. Die Ausführung ist mit grosser Liebe
 ...is ins Einzelste geschehen; die Zeichnung vollkommener in den Köpfen als in den
 ...gliedmassen, welche noch mager und steif erscheinen, das Colorit licht und heiter,
 ...auch die Schatten hell und die Farben so in einander vertrieben, dass kein Pinsel-
 ...strich erkennbar ist. Schongauer war übrigens nicht blos ein höchst bedeutender
 ...Maler, sondern auch einer der Bedeutendsten unter den ersten Kupferstechern, in
 ...welcher letztern Eigenschaft ihn Manche für noch grösser denn als Maler erachten
 ...wollen (vergl. den biogr. Artikel: Schongauer). Von diesem süddeutschen Meister
 ...müssen wir auf dessen westphälischen Zeitgenossen, den Liesborner Meister,
 ...übergehen. Letzterer, dem Namen nach unbekannt, verfolgt auf eigenthümlichem
 ...Wege dasselbe Ziel, was Schongauer im Auge hatte; sein Hauptwerk war der 1465
 ...on ihm gemalte Altar im Kloster Liesborn bei Münster, wovon sich die einzelnen
 ...Tafeln jetzt in der Krügerschen Sammlung zu Minden befinden, in welcher wie in
 ...der Barthelschen Sammlung zu Aachen noch andere achtenswerthe Werke derselben
 ...westphälischen Schule gesehn werden. In jenen Bildern des Liesborner Meisters spie-
 ...gelt sich die tiefste sinnigste Anmuth ab, welche sich bis zum reizend Lieblichen stei-
 ...gert und nicht nur in dem ungemein zarten Colorite, sondern auch in der edlen
 ...Durchbildung der Formen ihren Triumph feiert. Dagegen sehen wir einen andern,
 ...etwas jüngern westphälischen Meister, Jare nus von Soest (1450—1500), in einem
 ...entgegengesetzten Elemente sich bewegen; denn während der Liesborner ein Maler
 ...der innigsten Sanftmuth ist, charakterisirt sich Jare nus durch etwas phantastisch
 ...Leidenschaftliches, was sich in seinen langgestreckten Gestalten, in den überfüllten,
 ...dramatisch übertriebenen Compositionen herausstellt. Für sein Hauptwerk gilt ein
 ...Gemälde mit mehreren Vorstellungen im Berliner Museum, die Gefangennahme Chri-
 ...st durch Judas und seine Rotte, den kreuztragenden Christus, denselben am Kreuz
 ...zwischen den Schächern, wie ihm ein Kriegsknecht mit der Lanze die Seite öffnet,
 ...die am Kreuz knieende Magdalene (wo im Vorgrund die Kriegsknechte um des Hei-
 ...lands Mantel würfeln), die Bestattung Christi und dessen Höllenfahrt enthaltend.
 ...Diesem schon das niederländische System, aber mit geistreicher Eigenthümlichkeit
 ...ausprägenden Meister verwandt ist R a p h o n von Elmbeck zu nennen, der im Ueber-
 ...gange vom 15. zum 16. Jahrh. blühte und von welchem die Kreuzigung im Dome zu
 ...Halberstadt und eine dergleichen auf der Göttinger Bibliothek herrührt. Besser als
 ...Jare nus und Raphon wussten einige süddeutsche Meister in der letzten Hälfte des 15.
 ...Jahrh. das niederländische Element aufzunehmen, indem sie es nur insoweit auf ihre
 ...Arbeiten influiren liessen, als zur weiteren Entwicklung ihrer eigenen Kunstrichtung
 ...gut war. Ueberhaupt zeigt sich bei diesen mit Ausnahme des Friedrich Herlin, der ge-
 ...radezu niederländert, das stete Streben nach Selbstständigkeit; sie gehen nicht mit
 ...gleicher Schärfe, wie das Beispiel der Eycks vorwies, auf die Details der Erscheinung
 ...ein und so konnte sich ihr Kunststreben auch nicht in Einzelheiten verlieren, indem
 ...sie den Vortheil einer ruhigen harmonischen Gesamtwirkung sich wahrten. Sie stel-
 ...len das rechte Gleichmass zwischen einfach realistischer Auffassung der Form und dem
 ...Ausdrucke gemüthlicher Stimmung her; dabei spricht aus ihren Werken ein lauterer
 ...stilles Gefühl, das den Verhältnissen des Lebens eine gewisse Weihe verleiht. Die
 ...Behandlung erscheint weich, der Ton des Colorits zart und leicht. Am wichtigsten
 ...erscheint hier die Schongauersche Schule, die, von einfacher Naturanschauung aus-
 ...gehend, sich nicht selten zu hoher und lebenswürdiger Anmuth erhob. Der Schon-
 ...gauerschen Richtung nahe steht Bartholomäus Zeit bloom, der von 1468 an vor-
 ...kommt und in dessen Bildern viel Würde und Gemüth herrscht, wobei der Ausdruck
 ...mehr schlicht und verständig bieder ist, so dass freilich die idealere Schönheit des
 ...Schongauer vermisst wird. Seine Compositionen sind einfach. Charakteristisch sind
 ...bei ihm die etwas einförmigen, doch feinen und ansprechenden Gesichtsbildungen mit
 ...geraden und schmalen Nasen, der zarte, klare, röthliche Fleischtön, die langen ma-
 ...gern Hände. Werke von ihm trifft man in der Klosterkirche zu Adelberg, in der Pfarr-
 ...kirche auf dem Heerberge bei Gaildorf, in der Augsburger Gallerie etc.; die mei-
 ...sten aber weist die Abelsche Sammlung zu Stuttgart auf. Neben ihm ist der Ulmer
 ...Hans Schühlein zu nennen, der bei grosser Innigkeit der Auffassung mehr
 ...Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit in der Composition zeigt, auch sind seine
 ...Formen voller, energischer durchgebildet. Von ihm rührt das Hochaltarblatt (1468)
 ...zu Tiefenbronn her. Dann ist der Augsburger H a n s H o l b e i n anzuführen, der Va-
 ...ter des berühmteren Sohnes; derselbe steht ebenfalls in manchem Betracht der Schon-
 ...gauerschen Richtung nahe, wie z. B. einzelnen seiner Köpfe eine lebenswürdige Milde
 ...nicht abzusprechen ist. Doch macht sich bei dem ältern Holbein schon eine gewisse
 ...Phantastik, ein Trieb zur Uebertreibung in den Charakteren bemerklich. Er arbeitete

sehr ungleich und scheint meist ein Genüge im handwerklichen Treiben der Kunst gefunden zu haben; aber selbst bei seinen flüchtigen und rohen Arbeiten verleugnet sich die grosse Energie dieses Meisters im Ausdruck der Affecte und in der Kraft und Sättigung der Farbe nicht. Belege dazu liefern z. B. das Martyrium des Apostels Johannes und das des Matthäus, zwei Bilder im Landauer Brüderhause zu Nürnberg, die übrigens in den Henkern zu seinen stark karikirten Arbeiten gehören und in allen Theilen mit Schraffirungen vorgezeichnet sind. Noch ist des Friedrich Herlin zu gedenken, der seine Studien um Mitte des 15. Jahrh. in den Niederlanden machte und dann die Eycksche Kunstweise in Franken verbreitete. In der Rubrik „Sculptur“ haben wir ihn als Bildschnitzer und Verfertiger von Altären (zu Rothenburg an der Tauber, zu Dinkelsbühl und Nördlingen) erwähnen müssen; hier kommen nun seine Malereien an diesen Werken in Betracht. Die Gemälde auf den innern Flügelseiten des Rothenburger Hochaltars sollen ganz besonders vom Einflusse des Hans Memmeling zeugen; die Motive, ja ganze Figuren sollen dahin deuten, so auch der Geschmack der Falten, der Gebrauch kostbarer Stoffe (wie des violetten Goldbrokats), das Tiefgesättigte der Farben, besonders des Saftgrüns, des Purpurroths und Violetts; selbst die Architectur und sonstige Beiwerke, endlich der wohl impastirte Vortrag sollen ganz in der Art der Eyckianer sein. Doch zeigen sich auch Verschiedenheiten, die aber nur als Schwächen auftreten; so sind die Köpfe einförmiger und ungleich weniger beseelt, die Zeichnung geringer und besonders die Stellung der Augen so widrig wie bei den Statuen jener Zeit; die Faltenmotive sind im Grossen plumper, im Einzelnen knittiger, der Goldstoff ist minder fein behandelt und der Vortrag in den Schatten gestrichelt. Ueberhaupt zeigt sich dieses Meisters Verdienst mehr in den Vortheilen, die er sich mit Geschick von den Niederländern angeeignet, als in einer bedeutenden Eigenthümlichkeit, welche vielmehr als ziemlich geistlos und handwerksmässig erscheint. — Unter den verschiedenen deutschen Schulen, die im 15. Jahrh. entstanden, ist die fränkische Malerschule, deren Mittelpunkt Nürnberg war, bei weitem die namhafteste. Sie bildete sich etwa gleichzeitig mit der jüngern Kölner Schule und man rechnet die Dauer ihres ersten Stadiums von 1450—1500; bis dahin nämlich charakterisirt sich die fränkische Kunstweise durch energische und mannigfaltige Charakteristik, durch eine grosse Lebhaftigkeit des Colorits und eine sehr sorgsame Ausführung, aber auch durch Härte der Umrisse und theilweise Geschmackswidrigkeit in Charakteren und Gewandwesen. Der vorzüglichste Meister dieser Epoche ist Michel Wolgemut; er kehrt das Streben nach scharfer Charakteristik in aller Einseitigkeit heraus, lässt jede naive Auffassung des Lebens vermissen, versteht aber solchen Figuren, die eine idealere Bedeutung haben, glücklich die Grundzüge einer höhern Würde und einer fast abstracten Schönheit zu verleihen, indess er freilich, wo er Niedriges und Schlechtes darzustellen hat, gerade so karikirend wie der alte Hans Holbein verfährt. Zu seinen Hauptwerken gehören die Altarbilder in der Marienkirche zu Zwickau, ein Paar schöne Heiligenfiguren in der Moritzkapelle und die Kreuzigung in St. Sebald zu Nürnberg, endlich die Tafeln des Hochaltars zu Schwabach (1507), des spätesten unter den beglaubigten Werken aus Wolgemuts berühmter Altarfabrik. Die wichtigsten darunter bleiben die vier Bilder (Nr. 45, 53, 74 und 80) in der Moritzkapelle, welche zu den Flügeln des Hochaltars der nun abgetragenen Augustinerkirche in Nürnberg gehörten. Das eine stellt die Heiligen Georg und Sebald vor; es sind lebensgrosse, auf gothischen Kragsteinen, welche aus einer von vier schwarzen wilden Männern unterstützten Base hervorwachsen, stehende Figuren auf blauem Grunde. Auf der Rückseite oben sieht man St. Veit, welcher Stockschläge bekommt, unten denselben mit Vater und Mutter an den Händen aufgehangen. Die Gestalten sind schlank, die Charaktere der Köpfe, die in einem klaren bräunlichen Tone gut impastirt sind, tüchtig und im Ausdruck fromm, die Obergewänder golden mit den im Hauptzuge reinen, in den einzelnen Brüchen aber scharfen, in Schwarz hineinschattirten Falten. Das zweite stellt St. Katharinen und Barbara vor; auf der Rückseite oben malt der heil. Lukas die Marie mit dem Kinde, unten sieht man den heil. Sebastian von Pfeilen durchschossen. Hier zeigt Wolgemut, dass er sich gar wohl auf Darstellung schöner zarter Jungfräulichkeit und Andacht in weiblichen Heiligen verstand; besonders ist Katharina mit den gesenkten Augen sehr fein und edel. Die Verhältnisse sind schlank, die Gewänder bestehen in goldenen Mänteln und schönfarbigen Untergewändern; die mageren Hände erinnern in der Zierlichkeit, womit sie etwas halten, an griechische Vasenbilder; der Fleischton ist selbst in den Schatten sehr licht und klar, und doch erscheinen die Köpfe nicht flach. Der die Jungfrau malende Lukas soll, nach Waagen, der Eyckschen Schule an Wirkung nah kommen. Das dritte Bild giebt die Vorstellung St. Rosaliens und Margarethens, wo die Rosalie besonders edel ist; auf der Rückseite oben

Man sieht den heil. Veit, der gegen seinen Vater sich weigert, eine Jungfrau zu nehmen; unten befindet sich der Heilige in der Löwengrube von Engeln beschützt; die Köpfe sind schön, die Färbung warm, die Löwen kaum grösser als Katzen. Das vierte Bild stellt den Täufer und St. Nicolaus vor; der letztere ist besonders würdig im Charakter, dabei sehr weich in der Ausführung, Johannes hingegen etwas härter; die Modellirung ist hier etwas kräftiger, doch immer in den Schatten hell, die Füße und für jene Zeit gar nicht schlecht gezeichnet. Auf der Rückseite oben sieht man Christus sich vom Kreuze herabneigen, den heil. Bernhard zu umarmen, unten aber den heil. Christoph, wie er das Christkind durchs Wasser trägt; der Ausdruck Bernhards ist eben so innig, als der des Christus edel ist; der Christoph, zwar sehr mager, erscheint doch klar und warm im Ton, das Kind zart. Diese vier Bilder datiren vom J. 1488, und gehören zu den sichersten eigenhändigen Arbeiten des Wolgemut, während an den übrigen Altarwerken dieses vielbeschäftigten Meisters nur gar zu viel Gemachtes von seinen Gesellen erscheint. — Das zweite und glänzendste Stadium der fränkischen Schule tritt zu Anfange des 16. Jahrh. mit Albrecht Dürer ein. Dem rationellen Princip seines Meisters Wolgemut gesellte sich bei Dürer zunächst ein ungemein klarer Blick für die Formen des Lebens und für die wechselnden, selbst die heissesten Aeusserungen desselben zu. „So führte er,“ sagt Kugler, „das Streben nach Charakteristik auf den sichern Boden der Wirklichkeit zurück; und wenn bei ihm auf der einen Seite auch, statt jener idealen Bildungen des Wolgemut, solche erscheinen, die mehr dem gewöhnlichen Leben entnommen sind, so bleibt er auf der andern Seite doch vor absichtlicher Karikatur und Unschönheit bewahrt; eine höhere Läuterung der Form liegt nicht in seiner Absicht, wohl aber ist ihm ein Adel der Gesinnung, ein sittliches Bewusstsein eigen, das seinen Darstellungen dennoch ein so anziehendes wie würdevolles Gepräge aufdrückt; seine Produktionskraft erscheint im höchsten Grade bedeutend; dem Reichthum der Ideen, die seinen Geist bewegen, entsprechen die mannigfaltigsten und stets neuen Anschauungen seiner Phantasie; das poetische Moment der Darstellung ist bei ihm innig mit diesem phantastischen verschmolzen; manche unter seinen Arbeiten gehören zu den sinnigsten Erzeugnissen, welche die allgemeine phantastische Richtung der Zeit hervorgebracht hat; aber auch bei allen übrigen klingt dieselbe durch, obschon nicht immer zum Vortheil der Darstellung, wie gewisse Manieren der Gewandung, sodaß ein eigenthümlicher, der Glasmalerei verwandter Schillerglanz in der Färbung davon herzuleiten sein dürfte.“ Zu dieser Charakteristik fügen wir nur noch hinzu, dass Albrecht Dürer den ausserordentlichen Reichthum geistreicher Erfindungen mit dem Bestreben verband, Zeichnung und Perspective wissenschaftlich zu begründen, und dass er dabei die seltsame und ausserordentlichste Meisterschaft in Handhabung der verschiedensten technischen Mittel besass. Er steht als Maler so gross wie als Holzschneider und Kupferstecher da; ja der ansehnlichste Theil seiner Werke besteht aus Kupferstichen und Holzschnitten, welche letztern einestheils von ihm eigenhändig gearbeitet, andern und grössern Theils aber nach seinen Zeichnungen und unter seiner Leitung gefertigt wurden. Er malte noch meist auf Holz, doch auch auf Leinwand, wie denn sein „Herkules, der nach den Harpyen schießt“ (eine geistreiche Composition aus dem J. 1500, mit reicher Landschaft im Hintergrund; jetzt im Landauer Brüderhause zu Nürnberg befindlich) in Leimfarben auf feiner Leinwand ausgeführt ist. Das Weitere über den Hauptmeister der Nürnberger Schule unter dem besondern Art. „Dürer.“

Mit Dürers Auftreten hebt zugleich die dritte Periode der altdeutschen Malerei an. Sie umfasst nur ein Jahrhundert, in welchem aber (1500—1600) die altdeutsche Kunst in technischer Hinsicht ihren Höhepunkt erreichte. Im Allgemeinen ist es für die malerischen Bestrebungen der Deutschen beim Schlusse des Mittelalters charakteristisch, dass man mehr und mehr aus der früheren frommen Region einer höchst einseitig erstrebten Idealität in das ewigfrische, tageshelle Gebiet der Realität übergeht. Das Ideal bei den Köpfen wird fast ganz aufgegeben, an dessen Stelle nun ein lebendiger, naturgetreuer Ausdruck tritt. Die Compositionen sind reich, enthalten nicht selten Porträts, und ziehen sich in das gewöhnliche bürgerliche Leben herab. Die Gestalten gewinnen ihren richtigen Ausdruck; die Gewandung zeigt, zumal beim Beginne der Periode, einen sehr knittigen, aber wohlverstandenen Faltenbruch; das Colorit spielt nicht in den brillanten Farben wie früher, ist aber dennoch häufig schön; die Anwendung des Goldes kommt nur selten noch vor und verschwindet mit Ende der Periode ganz. Das Costüm ist immer das der Zeit des Künstlers; nur Christus, die Muttergottes und die Apostel sind ganz oder theilweise typisch, mit Rock und Mantel, bekleidet. Was das Material anbelangt, so malte man bis in diese Zeit auf Tafeln von Holz, gewöhnlich auf Lindenholz und Kreidegrund, welcher letztere entweder unmittelbar auf das Holz, oder auf eine darüber gezogene Leinwand auf-

getragen ward; ferner auf Pergament, zur Ausschmückung der Handschriften, auf Gyps oder Kalk bei Wandmalereien, und auf Leinwand, gewöhnlich ohne Grund, so dass die Malerei unmittelbar auf dieselbe aufgetragen ist. — Bevor wir von der zahlreichen Schule Dürers sprechen, müssen wir vorerst der Meister gedenken, die gleichzeitig mit Dürer blühten. Da ist zuerst Nicolaus Manuel von Bern zu nennen, der zugleich zu den Dichtern, Kriegern, Staatsmännern und Reformatoren im 16. Jahrh. zählt. Er trägt den Zunamen Deutsch und zeigt in seinen vorzüglichern Malerarbeiten nicht nur scharfe, richtige Zeichnung, äusserst gewandten Pinselstrich, sowie zuweilen selbst Eleganz der Formen, sondern auch einen reichen Erfindungsgeist und eine kecke bewegliche Laune, welche die phantastisch-humoristischen Elemente der Zeit in oft grossartiger Derbheit ausprägte. Auf der Basler Bibliothek finden sich mehrere Oelgemälde von ihm (wie die „Lucretia“, der „König David und Bathseba“, beide grau in Grau gemalt), sowie auch treffliche Handzeichnungen. Sein bedeutendstes Werk war ein Todtentanz an der Mauer des Dominicanergartens zu Bern, welche aber 1560 bei einer Gassenerweiterung zerstört ward; eine vorher aufgenommene Copie der Fresken wird noch in Bern aufbewahrt. Nächst ihm erscheint Hans Holbein der Jüngere, der Sohn des oben erwähnten Augsburger, als ein Meister von kunstgeschichtlicher Bedeutung. Holbein kam in jungen Jahren mit seinem Vater nach Basel, wo er jedoch bald, trotzdem dass er hier viele Fresken und Staffeleibilder producirte, kein Beschäftigungsgenüge fand, so dass er das Leben eines „fahrenden Malers“ wählte. Mit Empfehlungen von Erasmus an Thomas Morus ging er zuletzt nach England, wo ihm die Kunstliebhaberei der Grossen die reichste Beschäftigung gab, so dass ihn Basel nie wiedersah. Er hob namentlich die Porträtmalerei zu einer bewundernswerthen Höhe und steht in dieser Hinsicht so hoch wie van Dyk, wenn auch sein Styl ein ganz anderer ist. Rücksichtlich des Styls hat man ihn oft mit da Vinci zusammengestellt, und allerdings zeigt Holbein eine so vollendete künstlerische Durchbildung, sowohl in der Klarheit und Würde der Form als in der einfachen Schöne des Colorits, dass er mit dem Lombarden gewiss auf gleiche Stufe zu setzen ist. Dabei ist Holbein durch und durch deutsch in seiner Auffassungsweise, welche wesentlich realistisch ist, die er aber mit einer klaren und ruhigen Würde trefflich zu vereinen verstand. Seine besten Schüler waren: Christoph Amberger von Nürnberg und Hans Asper von Zürich; von Letzterm rührt das berühmte Porträt Zwingli's, von sehr charakteristischer Auffassung, auf der Züricher Stadtbibliothek her. — Hiernächst sind als bedeutende Repräsentanten der kirchlichen Malerei in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. die Meister Martin Schaffner von Ulm und Hans Baldung (oder Grien) von Gmünd zu nennen. Ersterer bildete die Form so frei und voll aus, dass er darin an die Italiener erinnert; seine Auffassung ist weit realistischer als bei ältern schwäbischen Meistern, aber reich an originalen, geistvollen Motiven. Charakteristisch ist bei ihm der blassgelbe, klare Fleischton; auch zeigt er eine Vorliebe in Zusammenstellung kühler Gewandfarben. Die Pinakothek besitzt vier schöne Bilder dieses trefflichen Malers die Anbetung der Könige, die von ihm in der Nürnberger Moritzkapelle befindlich ist, stimmt mit jenen in der kühlen Harmonie, der italienischen Architectur und dem Vortrage überein, weicht aber in den porträtartigen, rundlichen und etwas starken Köpfen, in den völligen Formen des Kindes davon ab, so dass letzteres Werk wohl der spätern Periode des Künstlers angehört. Das Bild beglaubigt sich als Werk „Martin Schaffners, Malers zu Ulm“ durch die Bezeichnung: *M. S. M. Z. U.* — Was der Hans Baldung betrifft, der auch Grien oder Grün genannt ward, so ist derselbe zwar ein tiefer, bisweilen wirklich in seinen Köpfen plastisch agirender Künstler allein in der Darstellung des menschlichen Körpers gar oft noch steif und unschön. Wir lernen ihn am besten zu Freiburg im Breisgau kennen, wo er das Hauptbild an der Hochaltäre des Münsters, die Krönung Mariens, 1516 vollendet hat. Maria erscheint knieend, die Hände unterhalb des Gürtels zusammenlegend, Gott Vater mit langem weissen Bart, in der Linken den Scepter, in weitem Gewand; Christus hat um den sonst nackten Leib einen Purpurmantel; beide setzen der Jungfrau die Krone auf, indess Engel ihre Harmonien anstimmen. In der Anordnung liegt etwas Ceremoniell-Steifes. Unter den einzelnen Figuren erscheint Maria im Ausdruck als die gelungenste, ihr ganzes Wesen ist Bescheidenheit und Demuth, sie fühlt sich kaum der Krönung würdig. Gott Vater, nicht sehr ideal oder eigenthümlich aufgefasst, gleicht etwa einem Patriarchen; auch der Christus ist nicht sehr erhaben, zudem seine Stellung und sein Körperbau unschön. Unter den Engeln zeichnen sich etliche durch klare Physiognomien und lebendige Bewegung aus; andere sind gezwungen und gering im Ausdruck. Das Colorit endlich ist sehr kräftig und der eigentliche Heber des ungünstig hängenden, weil von zwei Seiten beleuchteten Bildes. Die spätern Arbei-

den dieses immerhin bedeutenden Meisters, der auch in der Schweiz und in Lichten-
 thal bei Baden - Baden arbeitete und ein Freund des Albrecht Dürer war, verrathen
 ein Hinneigen zur nürnbergischen Kunstweise; interessant von ihm als ein fleis-
 ses Naturstudium ist ein Bild in der Nürnberger Moritzkapelle; es stellt die Klugheit
 an Abgründe vor, welche bis auf einen sehr zarten Schleier nackte Figur von 1525
 datirt. — Wenden wir uns noch einmal nach Köln, so finden wir die dortige deutsche
 Kunst noch eben so stark niederländernd, als gegen Ende des 15. Jahrh., wo der
 Meister der Lyversbergischen Passion und Meister Christoph florirten. Indess wirkten
 in dieser Richtung auch in den ersten Decennien des 16. Jahrh. mehrere ansehnliche
 Meister, wie Hildegardus von Köln, Hans van Melem und Bartholomäus de
 Bruyn. Von letzterm Kölner rühren die Hochaltarbilder in der St. Victorkirche zu
 Anten (1536) her. Auch in Westphalen zeigen sich noch die von Jarenius und Raphon
 mehr oder minder rein aufgenommenen niederländischen Elemente; indess bilden
 die spätern westphälischen Künstler, wie Ludger zum Ring und dessen Sohn He-
 mann zum Ring, schon den Uebergang zu italienischer Kunstweise. Ludgers Haupt-
 werk vom J. 1538 besitzt der Kunstverein zu Münster, und im Dome daselbst findet
 sich Hermanns Hauptbild: die Erweckung des Lazarus. — Die Augsburger Schule
 hatte zu Anfange des 16. Jahrh. einen ihrer Hauptrepräsentanten in Hans Burgk-
 mair. Dieser, obgleich mit Dürer befreundet, blieb durchaus eigenthümlich; zwar
 in der Zeichnung minder gut als sein berühmterer Freund, ist er diesem dafür in der
 Farbenharmonie und in der Luftperspective überlegen. Im Ganzen waltet bei ihm,
 auch im Fleisch, die für die Augsburger Schule charakteristische kühle Farbenleiter
 vor, zumal ein gegen das Violett ziehendes Braun, ein Grün und Weiss mit schwefel-
 gelben Schatten; doch intermezzirt zuweilen ein warmes Rothbraun. Burgkmair, der
 auch Holzschnyder war und zum Theil die berühmten Holzschnitte zum Weisskunig
 und Teuerdank selbst schnitt, kann zu den productivsten Malern gezählt werden.
 Von seinen vorzüglichern Werken ist anzuführen: St. Sebastian und der Kaiser Dio-
 cletian unter einem Portal mit landschaftlicher Durchsicht; drei Engel halten hinter
 ihnen einen Teppich, zwei andere im Bogen Palmen; die Köpfe sind von tüchtigem,
 aber keineswegs heiligem Charakter; der meist unterschraffierte Körper Sebastians
 ist zwar mager, aber bis auf den schlecht verkürzten rechten Arm gut gezeichnet und
 fleissig modellirt. Im Ganzen herrscht die kühle Farbenstimmung vor, die Landschaft
 ist von sehr hellem, grünbläulichem Ton; die Architectur hat schon italienische Form.
 Das Nachwerk ist durchweg von grosser Gedicgenheit; auch schrieb der Meister nicht
plazit, sondern ein gründliches *faciebat* auf sein mit 1505 datirtes Bild. Ein um drei
 Jahre späteres, ausgezeichnetes Stück Burgkmairs befindet sich in der Sammlung des
 Kaufmanns Hertel zu Nürnberg; es ist eine auf einem Marmorthrone in einer Land-
 schaft sitzende Maria, die in der Linken ein offnes Buch, mit der Rechten aber die
 linke Hand des vor ihr stehenden Kindes hält; der Kopf Mariens ist der Form nach
 porträtartig, aber edel, im Ausdruck ächt jungfräulich und, wie alles Uebrige, von
 ungemeiner Gluth, Tiefe und Klarheit der Färbung; in der bis zum Hintergrund sehr
 ausführlichen Landschaft sind die Kräuter im Vorgrunde meisterlich gemalt; im
 Fleisch und in den Gewändern ist der Vortrag sehr gediegen und verschmolzen; was
 aber im Bilde höchst störend wirkt, ist das nach einem hässlichen Modell in ge-
 schmackloser Stellung abconterfeite Kind. — Der Augsburger schloss sich auch die
 sonst weniger bedeutende Landshuter Schule an, welche oft in den tüchtigen Charak-
 teren der Köpfe, in dem warmbräunlichen Fleischtone und in der Kraft der Farben
 den Einfluss Burgkmairs erkennen lässt. — Unabhängig von diesen Schulen entwik-
 kelte sich eine Malergrösse ersten Ranges: Matthäus Grunewald, ein Aschaf-
 fenburger, der für einen Rivalen Dürers gilt. Dieser arbeitete öfter in und für Mainz,
 und noch finden sich von ihm acht Darstellungen aus dem Leben Jesu auf der Biblio-
 thekssammlung daselbst. In der Stiftskirche zu Aschaffenburg sieht man seinen St.
 Valentin mit einem Ketzer unter den Füßen, sowie den Christus, der die Vorväter
 aus der Vorhölle befreit (also denselben Gegenstand, den neuerdings Cornelius auf-
 griff). Ersteres Bild zeichnet sich durch Grossartigkeit der Auffassung und des Cha-
 rakters aus; letzteres Stück, ein nicht völlig beglaubigtes, erscheint doch in den
 Charakteren der schönen Köpfe und in dem klaren Fleischtone ganz grunewaldisch.
 Als den Schüler Grunewalds nennt man Hans Grimmer; derselbe hielt sich noch
 in seines Meisters altdeutscher Stylrichtung, ob er schon in Bildnissen, worin er sich
 namentlich hervorthat, der spätern Kunstweise des 16. Jahrh. zuneigt. Grimmer
 lebte noch 1560; seine meisten Werke schuf er in Mainz, wo fast alles von ihm im
 30jährigen Kriege zu Grunde ging. — Endlich haben wir die einzelnen Notabilitäten
 der Dürerschen Schule in Betracht zu ziehen, diejenigen Meister nämlich, die ent-
 schieden dem Style und der Darstellungsart Dürers nachstrebten und welche ihm meist


auch darin nachfolgten, dass sie den Kupferstich und Holzschnitt cultivirten. Nur die wenigsten derselben näherten sich der Höhe und dem Ernst der Gesinnung, sowie der Poesie in der Auffassung, welche die Summe der Dürerschen Grösse ausmachen. Der Geistreichste unter ihnen ist Albrecht Altdorfer, den man in einigen Stücken für den Rembrandt der Nürnberger Schule erkennen kann. Altdorfer verstand das phantastische Element der Zeit zu einer eigenthümlich romantischen Poesie auszuprägen, wie vor allem seine Alexanderschlacht in der Pinakothek bezeugt. Nächste ihm sind von Bedeutung der viel und ungleich malende Heintz von Kulmbach von welchem z. B. Bilder in der Kirche zu Heilbronn und in der Moritzkapelle zu Nürnberg zu finden; Hans Schöuffelin, der in den Köpfen zuweilen den Altdorfer und die Kraft des Dürer erreicht, im Tone an Wärme und Klarheit dem Kulmbacher nachkommt, sonst aber in Impasto und Ausführung nicht immer solid erscheint; ferner Heinrich Aldegrevers und die beiden Beham's (Bartholomäus und Hans Sebald), welche drei weit mehr als Stecher bekannt sind, und Georg Penz, welcher aus Dürers Schule in die des Raffael überging und ebenfalls Malen und Stechen zugleich betrieb; von letzterem ist das in vielen mehr oder minder übereinstimmenden Exemplaren vorhandene, als eine Art *memento mori* beliebte Bild des heil. Hieronymus (Halbfigur), das von 1544 datirt.

Zuletzt haben wir der sächsischen Schule der Kranach's zu gedenken. Der ältere Lukas Kranach, in Franken geboren und auch in der fränkischen Malerschule gebildet, verzweigte die nürnbergische Kunstweise nach Sachsen, wohin ihn der kurfürstliche Hof gezogen hatte. Er genoss nächst Dürer das höchste Ansehen unter den Künstlern jener Zeit. Seine vorzüglichste Stärke war das Bildniss. Charakteristisch für alle seine Gemälde ist die glatte Behandlung, wobei sich aber durchaus nicht Gelecktes noch Mühsames in der Ausführung entdeckt. Ueber diesen Meister, der ausser andern Aehnlichkeiten mit Dürer auch die hat, dass er selbst Holzschnitten und Stecher war, bemerkt Franz Kugler: „Im Aeussern der Auffassung und Behandlung hat er viel Verwandtes mit Dürer; auch ist ihm eine ähnliche, wenn schon nicht in gleichem Masse ausgedehnte Produktionskraft eigen; aber statt des Dürerschen Ernstes und jener Energie und Tiefe des Gedankens herrscht bei ihm eine unbefangene, heiter spielende Naivetät vor; seine Bilder haben, mehr oder minder, einen volksthümlichen, bänkelsängerischen Humor, so dass sie den Dichtungen seines Zeitgenossen Hans Sachs sehr entschieden zur Seite zu stellen sind; doch vermag auch er sich aus solcher Richtung sowohl zu einer zarteren Poesie, wie zu einer grossartigeren Darstellungsweise emporzuschwingen.“ Von seinen zahlreichen Werken sind hier nur anzuführen: das Altarbild im Schiffe des Doms zu Meissen, der Leichnam Christi in der Georgenkapelle daselbst, und die Altarbilder in der Pfarrkirche zu Schneeberg und der Frauenkirche zu Halle, welche letzteren für die Hauptwerke des älteren Kranach gelten. Das etwa 8 F. hohe, 6 F. breite Mittelbild des Schneeberger Altars stellt die Kreuzigung in einer sehr reichen Composition dar; die ohnmächtige von Johannes unterstützte Maria ist in Motiv, Form und Ausdruck höchst edel und weit über die meisten Bilder des Kranach, ja nach Waagens Urtheil ist an Schönheit und Gefühl sowohl sie, als die vier andern sie umgebenden Frauen dem Dürer überlegen; die Gruppe der hadernden Kriegsknechte ist sehr lebendig und die Köpfe haben trotz aller Gemeinheit nichts Karikirtes; ganz vorzüglich durch Handlung und Variation der Köpfe sind die Hauptleute und Priester zu Pferde; besonders hoch ist dem Meissener aber der würdige Ausdruck des Schmerzes im sterbenden Jesus, wie der Reue Ausdruck im gläubigen, auch in der Zeichnung ungewöhnlich gelungenen Schächer zurechnen. Auf der etwa 3½ F. hohen Altarstaffel ist das Abendmahl und auf der Rückseite des Altars das jüngste Gericht vorgestellt. Kranach wählte übrigens mehrfach auch Gegenstände aus der classischen Göttersage, die er oft glücklich in der Sagenpoesie seiner Heimath hineinrug. Beispiele dafür sind die lieblichen Bildnisse Dianens und Apolls im Berliner Museum. Lukas bildete eine der händereichsten und kunstfertigsten Schulen, die in seiner Weise bis zum Ende des 16. Jahrh. fortwirkte. Doch ist unter seinen Nachfolgern nur sein gleichnamiger Sohn von kunstgeschichtlicher Bedeutung. Mit diesem jüngeren Lukas, dessen Hauptwerke die Stadtkirche zu Wittenberg besitzt, erreicht die Geschichte der altdeutschen Kunst ihren Abschluss.

Altdorfer, Albrecht, von Altdorf in der Schweiz gebürtig, nach Andern aber im Bairischen 1488 geb. und wahrscheinlich des Regensburger Künstlers Ulrich Altdorfers Sohn, gehört zu den würdigsten Zeit- und Kunstgenossen des Albrecht Dürer. Altdorfer war Maler, Stecher und Formschneider, und kam dem grossen Dürer, ohne ihn nachzuahmen, wenigstens in der erstern Eigenschaft nah. Sein Styl zeigt noch die strenge altdeutsche Manier, doch blüht auch in seinen Bildern jene wunderbare Romantik, die uns allein mit der altdeutschen Schule versöhnen kann. Er zeigt das

Leben in reicher Gestaltung, ist tüchtig in den Figuren wie im Landschaftlichen, charakterisirt sich durch die Kläre seines Colorits und in Allem durch die sorgfältigste Ausführung, durch die Reinheit in der Vollendung. Italienischen Einfluss zeigt keins seiner Werke, man müsste denn die in seinen spätern Jahren gemalten drei Jünglinge im feurigen Ofen aufführen, und an den schärferen Schattentönen, an der rossartigern Zeichnung und grössern Abrundung dieses noch in Nürnberg vorhandnen Gemäldes Annäherung an die Italiener entdecken. Sein Capitalbild ist Alexanders Sieg über Darius, ein wahres in Farben sprechendes Heldenlied. Das Stück ist in München befindlich. Im Berliner k. Museum finden sich zwei kleinere Altdorfers, beide auf Holz gemalt. Auf dem einen zeigt sich der heil. Hieronymus sitzend auf einem Felsstück und an einem Tische schreibend, der von einem über einen Baumstumpf und ein Felsstück gelegten Brette gebildet wird; zu seinen Füßen der Löwe; landschaftlicher Hintergrund mit Gebäuden und Bergen, wo man rechts den sich kastelnden Hieronymus, links eine in ein Thor einziehende Karawane und einen ihr folgenden Löwen sieht (1 F. 7 Z. hoch, 1 F. 2 Z. breit). Auf dem andern, einem Doppelbilde in einem Rahmen, sieht man rechts den St. Franziscus, der knieend von dem in der Luft erscheinenden geflügelten Crucifix die Wundenmale empfängt, im Hintergrunde bergige Landschaft mit lebhaftem Abendroth; die Abtheilung links dagegen zeigt den vorm Crucifix knieend sich mit dem Steine kastelnden Hieronymus, nebenbei den Löwen und im Hintergrunde gebirgige baumreiche Landschaft mit einem Klostergebäu. Beide Bilder tragen des Meisters Monogramm und die Jahrzahl 1507.

— Als Kupferstecher zählt Altdorfer zu den sogenannten kleinen Meistern wie Aldegrever u. A. Er erreichte als solcher zwar keineswegs den Dürer, doch sind seine Stiche wie seine Holzschnitte trotz ihrer Hölzernheit geschätzt, weil ihn Etliche auch einen „kleinen Dürer“ betiteln. Seine besten Stiche sind die nach Dürerschen Originalen, darunter ein Zinnstich mit der Maria und dem auf ihrem Schoosse stehenden Jesulein in einer Landschaft, ferner eine Abigail und das rare Blatt mit dem verführerisch nackten Weibe, das zween Einsiedlern in der Wüsten Früchte bringt, vor welcher Erscheinung nur Einer der heiligen Männer das Auge bedeckt; überdies stach Altdorfer eine Eva mit Adam im Paradiese, eine Venus, die mit Cupido ins Bad geht und mit diesem (auf einem zweiten Blatte) wieder heraussteigt, ja sogar die auch bei andern Künstlern jener Zeit sich findende Darstellung, wo das durch Vergellus' Zauberei in ganz Rom ausgegangene Feuer an einem Frauenzimmer wieder zum Vorschein kommt, der das Licht am Unterleibe ausströmt und vor welche ein Mann mit einer lichtbedürftigen Laterne tritt. Dieser Stich möchte, wie die gleichen Stoffbearbeitungen anderer Hände, für eine Ironie auf das Papstthum der mährchenhaften Johanna zu deuten sein. — Von Porträts, die Altdorfer stach, kennt man einen Luther (2 Zoll 3 Lin. hoch, 1 Zoll 6 Lin. breit). Unter seinen „Holzschnitten“ befindet sich die schöne Regensburger Maria mit der Belschrift: „Gantz schön bist du meine Freundin und ein Mackel ist nit in dir!“ (In Clairobseur; hoch 12 Z. 6 Lin., breit 9 Z.) Zu seinen herrlichsten Xylographien gehört die Capitalsfolge von 38 Blättern in 12., den Sündenfall und die Erlösung der Menschen darstellend und in der zu einem Stammbuch eingerichteten Ausgabe vom Hamburger Buchhändler Frobenius unter dem Titel befindlich: „*Alberti Dureri Noriberg. German. Icones sacrae, nunc primum et tenebris in lucem editae* 1604.“ Diese Blätter sind irrthümlich Dürer zugeschrieben, denn weder Zeichnung noch Schnitt ist von diesem. Als ein xylographisches Hauptblatt Altdorfers wird noch das Urtheil des Paris von 1511 angeführt. — Altdorfer starb 1538 in Regensburg. Sein Monogramm kennen wir in folgenden Arten:

 — Wir erwähnen nur noch zwei geätzte Blätter von ihm, nämlich die kleine Piece vom Herkules, der einen Löwen zerreisst, und den Centauren, der ein rauchendes Gefäss auf der Achsel trägt (bei beiden links oben das Zeichen des Stechers); ferner zwei ausgezeichnete Gemälde, welche die Sammlung in Landauer Brüderhause (Kunstgewerbschule) zu Nürnberg von Meister Altdorfer besitzt. Es sind die Nrn. 179 und 187. Erstere Nr., mit dem Monogramm des Künstlers und der Jahrzahl 1506 bezeichnet, stellt Christi Kreuzigung dar. Dies Werk des vielseitigen und ungleichen Meisters ist in einem seltenen Grade vom Geiste des Dürer durchdrungen. Die Composition ist schön, der Ausdruck der Affecte ergreifend und edel, die Zeichnung fein, die Fleischfarbe glühend, das Ganze ungemein klar, die Ausführung von miniaturartiger Sorgfalt. Die andere Nr. ist eine Landschaft mit Nadelholz und gebirgiger Ferne. In diesem Bildchen ist das Gefühl so gemüthlich, die Ausführung so liebevoll, wie man solches später bei Elzheimer wiederfindet. Altdorfer erscheint hier als der älteste deutsche Landschaftsmaler

und thut es seinem niederländischen Zeitgenossen, dem Joachim Patenier, in der Wahrheit der Form, wie in der Frische und Saftigkeit des Grüns weit zuvor. In der Gemäldegalerie, welche sich in der zu einem Kunstlocal durch Heideloff restaurirten Nürnberger Moritzkapelle befindet, sieht man unter Nr. 90 ein nicht minder bedeutendes Stück dieses Meisters. Es stellt einen Mann und zwei Frauen vor, wie sie den Leichnam des heiligen Quirin aus dem Wasser heben. „In solchen Bildern bemerkt Dr. Waagen (Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Bd. I.), „erscheint Altdorfer in der phantastischen Auffassung, in der schlagenden Lichtwirkung als Rembrandt der Schule.“ Die Figuren von völligen Formen, von der golden untergehenden Sonne beschienen, sind von grosser Farbentiefe. Die Behandlung ist brav und meisterlich.

Altenberg, Cisterzienserabtei bei Köln, in dem Chor von 1255 — 1265 vollendet, wogegen andere Gebäudetheile erst viel später, im Jahre 1379, fertig wurden. Die Hauptanlage des Gebäudes, das gegenwärtig eine Ruine ist, gleicht der des Kölner Domes, die Details sind jedoch sehr einfach, namentlich in den Pfeilern, die durchgängig die schlichte Säulenform ohne Gurträger haben. In der Abtei befanden sich früher eine jener bronzenen Grabplatten, die den Verstorbenen in ganzer Figur unter Engels- und Heiligengestalten darstellen, für die Kunst jedoch eigentlich ohne Bedeutung sind, da sie eine starre handwerksmässige Auffassung verrathen.

Altenburg, gutgebaute Hauptstadt des Herzogthums Sachsen-Altenburg, mit 15,000 Bewohnern. Das auf einem zum Theil senkrecht aus dem Thale aufsteigenden mächtigen Porphyrfelsen sich erhebende herzogliche Schloss stammt in seinen Grundmauern wahrscheinlich noch aus dem 11. Jahrh., erhielt jedoch erst im 18. Jahrh. wo es ansehnlich vergrössert ward, seine heutige Gestalt. Dieses Schloss, einer der schönsten Fürstensitze in Deutschland, ist von historischer Berühmtheit durch den Prinzenraub, welchen Kunz von Kaufungen hier vollführte. Zu den Hauptzierden des Schlosses gehören die schöne Kirche, der grosse Waffensaal und die vorzüglich schönen Plafonds von Lukas Kranach. — Bemerkenswerth ist die Bauernschaft des Altenburger Landes, die sich durch Reichthum und durch die alte eigenthümliche Tracht auszeichnet, welche sie sich bis auf diesen Tag streng bewahrt hat.

Altenzelle, bei Nossen im Königreich Sachsen, in reizender Lage an der Freiberger Mulde, war ein berühmtes Cisterzienser Kloster, das vom Markgrafen Otto dem Reichen von Meissen 1162 gestiftet und äusserst reich dotirt worden war. Literarische Namen erwarben sich die Aebte dieses Klosters: Lüdger und Eberhard im 13. Jahrh. Antonius von Milweide und Leonhard, sowie der Prior Melchior Schmelzer, welcher letztern zu Ende des 15. Jahrhunderts lebten. Abt Vincenz Gruner (von 1411 — 1444) machte sich durch zweckmässige Bauten um das Kloster verdient, und Abt Martin von Lochau (1493 — 1522) erhob die Klosterbibliothek zum Range der ersten in ganz Sachsen. Im J. 1347 erbaute der Markgraf Friedrich innerhalb der Klostermauer die berühmte Fürstenkapelle, wo die irdischen Reste der landesherrlichen Familie von Otto dem Reichen an bis auf Friedrich den Strengen und dessen Gemahlin Katharina von Henneberg, welche 1397 starb, zur Beisetzung kamen. Bei der Säkularisirung des Klosters (1544) schenkte man die Altäre und heiligen Gefässe an mehrere sächsische Kirchen; die Dresdner Frauenkirche erhielt die Glocken, die über 300 Manuscriptbände enthaltende Bibliothek aber kam theils aus Dresdner Archiv, theils an die Leipziger Universitätsbibliothek. Unter den Handschriften waren auch die Sachsens Geschichte wichtigen Jahrbücher: das *Chronicon Vetro-Cellense* manuscriptum und das *Chronicon minus*, welche der Mönchsflüss in diesem Kloster zusammengetragen hatte. Die Klosterkirche sammt der anstossenden Fürstenkapelle fiel 1709 durch einen Blitzstrahl in Trümmer. Erst 1787 ward die Fürstenkapelle durch Friedrich August III. wieder aufgebaut. In der Todtenhalle erhebt sich ein marmornes Denkmal mit lateinischen Inschriften, welche Namen und Todesjahr der Fürsten angeben, deren Reste, in fünf steinernen Sarkophagen gesammelt, hier beigesetzt sind. Ausser mehreren merkwürdigen Leichensteinen sind übrigens noch Ruinen von Kloster Zelle vorhanden, wo nunmehr eine Gestüthanstalt blüht.

Alterthum. Man bezeichnet mit diesem Ausdruck die alte, den Gegensatz zu der neuen bildende Zeit. Sie wird, von Anfang der historischen Kenntniss an gerechnet bis zur Völkerwanderung angenommen, welche letztere, in Verbindung mit der weitern Verbreitung des Christenthums, den Hauptwendepunkt in der Culturgeschichte der Menschheit abgiebt. In beschränkterem Sinne gebraucht man den Ausdruck Alterthum für die Vorzeit eines jeden Volks, besonders aber bezieht man ihn auf die beiden Hauptvölker der alten Welt, auf Griechen und Römer, die man vorzugsweise die Alten nennt. Unter „Alterthümern“ versteht man die aus dem Alterthum in welchem Sinne man dieses auch nehmen mag, herrührenden Denkmäler aller Art.

Altgriechischer Styl; s. Griechische Kunst.

Althaea; s. unter Meleager.

Althorp, in Northamptonshire, Landsitz des Grafen Spencer, wo ausser der Prachtbibliothek sich eine Gemäldesammlung mit ausgezeichneten Stücken befindet. Von Raffael ist hier ein Stück des Cartons vom Kindermord (in Leimfarbe auf Papier gemalt), von Perino del Vaga das Bild des Cardinals Pole, von Tizian „Venus und Adonis“ und schöne Porträts, von Bronzino „der die Venus küssende Amor“ (wobei Amoretten beide mit Rosen bestreuen), von Sofonisba Angosciola das Bild der Malerin selbst, wie sie Clavier spielt, von Guercino: der Marien malende St. Lukas, von Jan Mabuse: St. Hieronymus, von Vandyck: Dädalus und Icarus, von Holbein Bildnisse, von Charles le Brun: die Kreuzigung St. Andreä, von Lorrain und Berghem Landschaften etc. Eine heilige Familie, die man hier findet, wird dem Urbiner zugeschrieben.

Altis; s. Olympia.

Altissimo, Cristofano dell', ein Florentiner und des Bronzino Schüler, blühte um 1568 als talentreicher Porträtist. Cosmus I. sandte ihn nach Como, mit dem Auftrag Copien von den Gelehrten- und Kriegerbildnissen im Museum des Prälaten Giovio zu nehmen, welcher Letztere die berühmte Sammlung grosser Männer angelegt hatte, die, als Abate Luigi Lanzi seine *Storia pittorica* schrieb, noch zu Como befindlich, jedoch an zwei Häuser der Grafen Conti vertheilt war. Dort copirte Altissimo die Köpfe der berühmten Männer, um das Uebrige nicht sehr bekümmert, so dass, während die Sammlung Giovio's natürlich von vielen und sehr verschiedenen Stylen war, die danach entstandene medicische Sammlung nur in einem, doch den Urbildern sehr treuen Styl sich herausstellte. Cristofano's Copien sind noch in der florentiner Gallerie befindlich.

Altmann, Karl. — Dieser bedeutende Genremaler und geschätzte Aquarellzeichner ist der Sohn eines Münchner Kaufmanns, und ward 1800 zu Feuchtwangen geboren. Er lernte die Zeichnung zu Ansbach und bildete sich zum Malerberufe in Dresden aus. Nach dreijährigem akademischen Cursus daselbst ging er nach München zurück, das er fortan zum Wohnsitz machte. Das frische, freie, fröhliche Leben der Bewohner des bairischen Hochlands übte einen besondern Zauber auf seinen Pinsel. Er wählte nun vorzugsweise Scenen des Gebirgslebens zu mässig grossen Bildern in Oel, und seine Gebirgswelt ist häufig mit vielen Figuren oder Gruppen staffirt. Er versteht sich auf das Stilleben und das Lyrische der Natur nicht minder wie auf ihren epischen Humor und ihre drastischen Momente. Dabei ist sein Colorit angenehm, seine Composition wohlgedacht, seine Ausführung fleissig. Scenen mit Häubern, Wildschützen und Schmußglern, Volksfeste und Wirthshauscenen sind, wie besonders auch Jagdpartien, die häufigsten Vorkommnisse seines für die Tinten der Gebirgsluft so empfänglichen Pinsels.

Altobello; s. Melone.

Altomonte, Martino, 1682 (1658?) in Neapel geboren, studirte die Malerei bei einem salzburgischen Meister und dann zu Rom. Er kam hierauf nach Polen, wo er gegen drei Jahre in königlichen Aufträgen arbeitete, und lebte späterhin meist zu Wien, wo er auch 1745 verstarb. Für die Pfarrkirche von Zolkiew in Gallizien schuf er das grosse Bild von Wiens Entsatz und der Graner Schlacht, welche Schöpfungen man in neuerer Zeit vor Verfall bewahrt hat, indem man sie 1825 durch den anhaltischen Künstler Engart restauriren liess. Die Wiener Gallerie hat seine Susanna im Bade, und die Sommerabtei des Klosters Kremsmünster besitzt die habsburgischen Kaiserporträts in lebensgrossen Figuren von seiner Hand. In Herzogenburg hat er fast sämtliche Altarbilder und auch die schönen Plafonds der Kirche gemalt. — Von einem Andrea Altomonte hat man eine Radirung nach Tenlers: Abrahams Opferung. Dieser, vermuthlich des Vorigen Sohn, lebte noch 1763 in Wien.

Alton, E. d', Doctor und Professor zu Bonn, hat eine Reihe von Radirungen geliefert, welche als geistreiche und fleissig ausgeführte Arbeiten bezeichnet werden. Wir nennen folgende Blätter von ihm: Orpheus und Euridice in der Unterwelt (nach Poussin); den grossen Tempel zu Paestum (nach einer an Ort und Stelle gemachten Zeichnung von P. Verschaelt); Venus und Cupido (nach Jac. da Pontormo's Gemälde nach Michelangelo's Carton); den Astrologen (nach Rembrandt); Tizians Bildniss (nach Moreto und dem berühmten Stich des Aug. Carracci) und Johann Winckelmann's P. (nach dem 1764 von der Angelica Kauffmann gemalten sitzenden Kniestück). In der Gemäldesammlung, die Prof. d'Alton besitzt, finden sich zwei Rubens, nämlich die Halbfigur von Rubens zweiter Frau Helena Forman und eine historisch-allegorische Composition mit Figuren in Lebensgrösse (Oldenbarneveld erhält von einem

Freunde die Warnung, den andern Tag, wenn er in den Rath ging, gefangen genommen zu werden). Beide Stücke sind von d'Alton radirt worden, ebenso die Halbfigur des Andreas Doria von Tizian, wovon das Gemälde ebenfalls in seinem Privatbesitz ist.

Alton - Tower, bei Ashbourn in Staffordshire, Landsitz des Grafen Shrewsbury. Der gothische Palast enthält eine 80 Schritt lange Waffenhalle mit 50 geharnischten Rittern und vielen Rüstungen. In der Bildersammlung zeichnet sich aus: die knieende Madonna und eine Skizze vom Kopfe des Papstes Julius II. (von Raffael), das Madonnenbildchen, wo das Jesuskind nach einer Nelke greift (von Leon. da Vinci), ein herrliches Madonnenstück von Giorgione (Maria sitzt in einer Landschaft und sieht nach der vor ihr stehenden Elisabeth, das Christkind spielt, sitzend auf der Erde, mit dem kleinen Johannes, und Joseph schläft); ferner von Fra Bartolommeo eine hübsche Madonna mit Kind und dem kleinen Johannes, von Guido Reni drei Stücke (Hagar nebst Ismael mit dem Engel, ein Page mit dem Haupte des Täufers und eine heil. Magdalene), von Guercino eine schöne Magdalene und St. Johannes, von Alonzo Cano: die dem St. Franciscus das Jesuskind darreichende Maria, von Bronzino ein schönes Frauenporträt, von Velasquez das Bild Philipps V. in der Rüstung mit einem Löwen zu Füßen, von Wouwermans eine vortreffliche grosse Jagd, von van der Neer eine schöne Mondlandschaft, von Johann van Eyk ein Flügelbild (In der Mitte die Madonna mit dem Kinde, auf dem einen Flügel St. Agnes und auf dem andern St. Johannes), von Meister Memling eine Marie mit Kind in einem Zimmer (vor ihr kniet ein Mann und hinter ihr steht St. Hieronymus), von Correggio die Oelskizze eines Engels, von Paul Veronese die Skizze der Hochzeit zu Cana, von Tizian der verlorne Sohn (12 F. br., 5 F. hoch), und der Belisar von Louis David.

Altorilievo; s. Hochrelief.

Alunno, Niccolò, als Geschichtsmaler in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erscheinend, war aus Fuligno gebürtig und besass um 1460 in seiner Vaterstadt bereits eine Werkstätte. In der Kirche Santa Maria nuova zu Perugia scheint die älteste der von ihm noch vorhandenen Arbeiten zu existiren, eine Temperamalerei auf feiner Leinwand für eine Ordensfahne, welche die Inschrift zeigt: *Annunciatæ Societatis hoc fieri fecit opus ao. 1466*. In San Niccolò zu Fuligno ist die Tafel eines Nebentafels von ihm, die in der bekannten Kunsträuberperiode der Franzosen mitwandern musste und endlich mit kleinem Schaden zurückkam, indem die Liebhaber nur das Gradino und das Inschriftsfeld mit der Jahrzahl 1492 für sich behielten. Alunno lässt dort seinen St. Nicolaus wunderbar aus einem Gehäus, aber höchst wohlgefällig das Jesuskind schauen, das ihm der heil. Joseph empfehlen mag. Giorgio Vasari rühmt als einzig und unvergleichlich die Pietà der weinenden Engel im Assiser Dome, in welcher Arbeit man die Spuren noch findet. Im Kirchfleck Bastia zeigt sich seine Gottesmutter mit einem Engel zur Linken und Rechten, und eine weitere Gruppe auf Goldgrunde, worunter die Inschrift *hoc est opus Nicolai Fulginatis* mit der Jahrzahl 1499 steht. Alunno ist ein würdiger Vorläufer der berühmten umbrischen Schule und zeigt schon ganz die wunderbare Sehnsucht nach dem Himmlischen, die rührende Keuschheit der Seelen, ihre gottschmeckende Verzückung wie ihre Versenkung in die Tiefen eines schmerzessüssen Gefühles, wodurch sich der Genius in den Meisterwerken der nachgeborenen Umbrier aussprach. Wenn übrigens Alunno die edelste Schönheit ahnte und sie selbst in seinen Bildern zur Andeutung brachte, so leiden doch diese letztern noch sehr an ungetauftem Geschmack und an allen den formalen Mängeln, die ihnen der Zeit nach ankleben, und darum ankleben mussten. Die Maler L. Rupelwieser und J. von Hempel in Wien haben die Werke Alunno's mit denen des Fiesole auf Stein gezeichnet, wovon uns zwölf Blätter (in drei Heften 1829 erschienen) bekannt sind.

Alvarez, Don José, berühmter spanischer Bildhauer, ist als der Sohn eines Steinmetzen zu Priego in Andalusien den 23. April 1768 geboren. Er kam als zwanzigjähriger Jüngling nach Granada, wo er die Zeichnung auf der Akademie studirte, nebenbei aber auch modellirte und im Bildhauen fortfuhr, worin er schon Proben, wenn auch nur grobe, unter seinem Vater gegeben hatte. In seine Heimath zurückgekehrt, erwarb er sich des Bischofs von Cordova Gunst, mit dessen Hülfe Don José nach Madrid ging, wo ihn 1794 die Akademie Sanfernando aufnahm. Hier ärntete er gerade noch vor Thorschluss des vor. Jahrhunderts den ersten akademischen Preis und das Preisrelief (wie Ferdinand I. und seine Söhne barfüssig die Leiche des heil. Isidor in die Kirche St. Juan de Leon tragen) brachte ihm auch des Königs Gunst, der ihm 12,000 Realen Jahrgehalt zur völligen Ausbildung in Paris und Rom übermittelte. Eben hatte das Institut von Frankreich eine Prämie ausgeschrieben, als unser Andalusier seinen Fuss in Paris fühlte. Er bewarb sich, ohne als Fremder den ersten Preis empfangen zu können, und trug den zweiten davon. Nach eifrigen anatomischen und

classischen Studien (in die alte Dichterwelt trug ihn die für seinen Zweck ausreichende Nothbrücke der Uebertragungen) begann er einen Ganymed auszuführen, den er 1804 zur Ausstellung gab und über welche Statue David sein Urtheil in die Worte kleidete: Dieser Ganymed würde, grübe man ihn aus der Erde, eine ausgemachte Antike sein! Napoleon, der selbst den Künstler in dessen Werkstatt aufsuchte, ehrte ihn auch auf goldenem Wege mit einer Fünfhundertfrankenmedaille. Alvarez, um sich im kühnern Style zu zeigen, griff nun die Idee des den Todespfeil empfangenden Achill auf. Ein Meisterstück verhiess nach dem Urtheil der Kenner sein Modell davon; doch wollte das Unglück, dass ihm dieses zerbrach. Er versuchte umsonst es wieder zu ersetzen, und ging im Unmuth nach Rom. Dort bekam er den Auftrag Napoleons, für den Saal des quirinalischen Palastes auf Montecavallo vier Basreliefs zu arbeiten. Er stellte in dem einen den Leonidas in den thermopylischen Engpässen dar; das zweite betraf eine Heerschau Julius Cäsars, das dritte Cicero's Traum von Octavius' Grösse, und das vierte den Patroklos, wie er Achillen im Traum erscheint. Diese von Canova und Thorwaldsen selbst für meisterlich geschätzten Basreliefs kamen nicht aus ihren Gypsplatten heraus, da der Wechsel der politischen Dinge die Aufstellung am Bestimmungsplatze verhinderte. Indess erwarben ihm diese Arbeiten die Ehre der akademischen Mitgliedschaft von San Luca. Rom feuerte ihn zu einer Menge von Werken an, wovon er manches im glühendsten Eifer, sich und der Kunst genug zu thun, unbarmherzig wieder zerschlug. Hier schuf er um 1818 die Gruppe Antiochos und Memnon; auch die kolossale Gruppe von Saragossa (eine Vertheidigungsscene aus den Jahren 1808 — 9), die in Marmor ausgeführt ins Museum der spanischen Residenz kam, datirt aus Alvarez' römischen Tagen. Der restaurirte Bourbon in Spanien designirte den andalusischen Künstler zu seinem Hofbildhauer und hing ihm ein Ehrenkreuz an, das ihn freilich mehr drückte als ehrte. Von Alvarez' Arbeiten erwähnen wir noch eine Venus, aus deren Fuss Amor einen Dorn zieht (auch Thorwaldsens Schüler Tenerani behandelte dies Sujet höchst geistreich in Marmor), ferner einen anmuthigen Amor mit dem Schwan, und die herrliche Gruppe einer Familie, die ihres Vaters Porträt hält. Auch ist seine Marmorbüste des Tonmeisters Rossini zu erwähnen, die er noch zu Rom machte und welche von Raphael Morghen gestochen ward. — Aus Alvarez' Werken spricht unbezweifelte Genialität, lebendiges Gefühl und grosse Natur. Als energischer Geist steht Alvarez jedenfalls über seinen Zeit- und Kunstgenossen Canova. Bemerkung verdient nachträglich, dass der Spanier, gleichsam als ahne er schon Napoleons Märsche gegen sein Vaterland, zur Zeit der Empireurwerdung Bonapartes denselben trotzdem, dass ihn der gewaltige Korse persönlich aufsuchte, nie in Paris durch eine Statue zu verherrlichen trachtete. Alvarez starb 1827 (26. Nov.) zu Madrid. Sein jüngster Sohn, Don Annibal, wirkt mit Glück im Architecturfache zu Rom.

Alwastra, Klosterruine im Königreich Schweden, ist einer der ältesten schwedischen Baue aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, in der Form noch sehr roh.

Alyattes, Sohn des Königs Sadyattes, war von 617 — 560 vor Chr. König der Lydier. Den schon von seinem Vater begonnenen Kampf mit den Milesiern setzte Alyattes fort. Er steckte im letzten Jahre des Kriegs einen Tempel der Athene an, worauf er in eine hartnäckige Krankheit verfiel. Man nahm dies für eine Strafe von der Göttin, und als Alyattes das delphische Orakel um ein Mittel gegen seine Krankheit befragte, ward ihm die Antwort: dass er das Mittel nicht eher erfahre, als bis er den Pallastempel wieder errichtet habe. Da baute Alyattes zwei Tempel für einen, feierte hierauf seine Genesung und sandte aus Dankbarkeit dem delphischen Gotte einen grossen und äusserst kunstreichen Mischkrug von Silber. Später führte Alyattes einen fünfjährigen Krieg mit Cyaxares, dem König der Meder. Sein Sohn und Nachfolger, der durch seine Schätze sprichwörtlich gewordene Krösus, errichtete zwischen Sardes und dem gygäischen See ein grossartiges Mausoleum, wovon man im heutigen Natolien keine Reste mehr vorfindet. Es war nach Herodot das erste Bauwerk nächst denen der Aegypter und Babylonier, und hatte über sechs Stadien im Umfange.

Alypos. — Dies ist der Name eines altgriechischen Bildhauers von Sykion, der sich durch sieben Statuen von Feldherren, die beim Treffen von Aegios Potamos waren, grosse Ehre erwarb. Sie wurden zu Delphi aufgestellt. Alypos, aus Naukydes' Schule, schuf übrigens nach Pausanias' Mittheilung Athletenstatuen zu Olympia.

Alyzia war eine Stadt Akarnaniens, Leukadia gegenüber gelegen; sie hatte einen dem Herkules geweihten Hafen und Tempel, der durch die von Lysipp gearbeiteten, später durch die Römer weggeführten Darstellungen der Herkuleskämpfe berühmt war. (Der Ort heisst jetzt Porto Candello.)

A. M. kommt als zweites Monogramm des alten deutschen Stechers und Formschneiders Melchior Lorch vor; so z. B. auf dem Holzschnitt von 1590, der den Tod nebst einer nackten Weibsfigur vorstellt.

Amadeisten, Name einer Art von Minoriten oder minderen Brüdern, welche Ordensgesellschaft bekanntlich Franz von Assisi stiftete.

Amadeo, Antonio, auch Amadei geschrieben, war von Pavia gebürtig und ein tüchtiger Statuarus. Er arbeitete für die Karthause seiner Vaterstadt, für St. Lorenzo in Cremona, ward aber erst durch seine Meisselwerke in Bergamo von historischer Bedeutung. Hier lieferte er das herrliche Gruftmonument für den Feldherrn Celoni, das reich mit ausgezeichneten Basreliefs und Statuen ausgeschmückt ist und den grossen Kunstschatz einer kleinen Kirche abgiebt, wo er 1470 zugleich das Grabmal der Tochter des Feldherrn, das der Medea Celoni herstellte. Antonio Amadeo soll auch in Mailand Werke von Ruf geschaffen haben.

Amadeus von Savoyen, St., erhält in der Abbildung fürstliche Insignien. Die heil. Jungfrau reicht ihm die Handschuhe.

Amadon, in Nubien, besitzt einen altägyptischen Tempel, zu dem die spätere griechische Zeit einen Vorbau mit dorischen Säulen hinzugefügt hat.

Amalfi, kleine Stadt im Königreiche Neapel, hat eine alterthümliche Kathedrale, eine Basilika mit Spitzbögen über den Säulen, erbaut gegen die Mitte des elften Jahrhunderts. Die bronzenen Thüren der Kathedrale (vom Jahre 1062) gehören zu den besseren Arbeiten dieser Art. In dieser Kirche, deren Krypta Malereien aus dem 14. Jahrh. aufweist, befindet sich ein Sarkophagrelief von vortrefflich griechischer Arbeit; es stellt den Raub der Proserpina vor.

Amalgama. In Feuer vergoldet man auf zweierlei Art, deren eine Amalgama heisst und deren andere man in Italien *allo spadaro* (nach Schwertfegerweise) genannt hat. Letztere geschieht mit aufgelegten Goldblättern, jene aber ist ein in Scheidewasser aufgelöstes Gold. In dieses von Gold schwangere Wasser wird Quecksilber gethan, und alsdann wird es auf ein gelindes Feuer gesetzt, damit das Scheidewasser verrauche; das Gold vereinigt sich nun mit dem Quecksilber, welches zu einer Salbe wird. Mit dieser Salbe wird das vorher sorgfältig gereinigte Metall gegläht bestrichen, und dieser Anstrich erscheint alsdann ganz schwarz; von Frischem aber aufs Feuer gelegt, bekommt das Gold seinen Glanz. Diese Vergoldung ist gleichsam dem Metalle einverleibt; sie war den Alten unbekannt, denn diese vergoldeten nur mit Blättern, nachdem das Metall mit Quecksilber belegt oder gerieben war; die lange Dauer antiker Vergoldung schreibt sich aber von der Dicke der Blätter her, deren Lagen z. B. am Pferde des Marc Aurel zu Rom noch heute sichtbar sind.

Amali, Paolo, blühte im vorigen Jahrhundert als Architect zu Rom. Er war vortrefflich in der entwerfenden Zeichnung, und sein Name knüpft sich an den Bau des jüngern Palastes Pamfili.

Amalteo, Girolamo und Pomponio. — Die Brüder Amalteo, beide Maler, waren von St. Vito in Friaul gebürtig, wo Pomponio, der berühmtere, etwa 1505 geboren ward. Letzterer war (wie vermuthlich auch Girolamo) Pordenone's Zögling, welchem venetianischen Meister er ziemlich selbstständig gegenübertrat. Zu Pomponio's Hauptwerken gehört sein St. Franziskus in San Francesco zu Udine, ein Bild, das durch seinen Farbenschmelz und auch in der Zeichnung hervorsteht. In Ceneda und Belluno sind mehrere tüchtige Werke von ihm vorhanden, so im erstern Orte das salomonische Urtheil u. a. An Erfindung zeigt sich Pomponio zwar weniger stark als der grosse Venetianer, dessen Schule er genoss und der ihm seine Tochter zur Frau gab; doch hat er sonst den Vorzug eines helleren lebendigeren Farbentons und vermied weilsich die zu scharfe Schattirung. Er hatte eine Tochter, Quintilia, die er an Giov. Moretto vermählte und welche gleich gross als Porträtmalerin wie als Bildhauerin gewesen sein soll. Sein Bruder Girolamo, von dem zu St. Vito in Friaul noch ein Altarbild existirt, wird als ein gelistreicher Meister besonders in Kleinmalerei gerühmt. Girolamo starb sehr früh, während Pomponio hochbejahrt 1588 verstarb.

Amalthea, Name der Ziege, die den jungen Zeus auf Kreta ernährte, oder der Nymphe und Tochter des Ocean, die ihn mit der Milch einer Ziege aufsäugte. Das Horn der Ziege ward durch die Sage zum „Horn des Ueberflusses.“ Als nämlich die Ziege einst eines ihrer Hörner an einem Baume abbrach, brachte es die Nymphe, mit grünen Kräutern und Obst gefüllt, dem Jupiter dar, der es drauf unter die Sterne versetzte. Nach Andern brach der junge Gott selbst der Ziege ein Horn ab, schenkte es den Töchtern des Melissus und legte in dasselbe solchen Segen, dass es mit allem, was sie wünschten, sich anfüllte. So ward das Horn der Amalthea zum *cornu copiae*, was vielfach in der Plastik der Alten erscheint und mit andern Mythen verflochten

etymologischen Sinn sein, denn hier prägte sich seinem Geiste die Schönheit einfacher Formen und eines richtigen Zusammenspiels der Verhältnisse ein. Der Abt von St. Blasien ward dem für die Baukunst glühenden Jüngling gefördert diesen mit fürstlichem Wohlwollen. Es war 1788, als Aman nach dem alten Glasmalerei zwölf Fenster des neuen Münsters malte, wobei er die von seinem Bruder Anton Pflüger erfundene Farbenbereitung anwandte. Diese Bilder, seine Zeichnungen (z. B. von dem 1786 zu Badenweiler aufgefundenen Römergrabmal) bestimmten den Abt Gerbert, unsern Aman auf Kosten des St. Blasienstifts nach Wien zu bringen. Hier benutzte er zwei Jahre die Akademie, und ging nach dem ersten Preise gekrönt nach Baden zurück. Zwischen 1791 — 92 erhielt er zu dem Ausbau einer Kirche und die Ausführung eines Pfarrhofes. Im J. 1793 ward er Nachfolger, der Fürstabt Ribbele, nach Rom. Hier fand er bei den außerordentlich begünstigten Studien in privaten und öffentlichen Kunstsammlungen und Bibliotheken an dem gelehrten Archäologen Alois Hirt einen gewiegten Lehrer. Eine 1794 von Aman dem Cardinal Galeppi gewidmete Darstellung des Tempels im ursprünglichen Zustande brachte ihm noch im selbigen Jahre die Mitgliedschaft an der Akademie von San Luca ein. Nachdem er sich eine reiche Sammlung von Kupfer- und Holzabdrücken, mit eigenen und fremden Handzeichnungen, der wichtigsten Baukunstwerke Italiens enthaltend, gefüllt hatte, kehrte er 1795 nach Deutschland zurück. Als die Franzosen 1796 den Rhein überschritten, wanderte er nach Wien. Hier musste er für den Besitzer der Müllerschen Kunstsammlung, ein italienischer Art seine Kunstsachen auf dem Cavaliere des Rothenthurms veräußern, zu dem Zwecke einen Plan entwerfen, der auch vom Kaiser genehmigt wurde und worauf 1797 der Bau unter allseitigem Beifall vollendet ward. Ende 1798 kamen ihm Schikaneder und Zitterbart den Plan zu einem neuen Theater, der jedoch in der Ausführung durch unglückliche Veränderungen verdarb. In den Jahren 1801 u. 1802 schuf er die Pläne zur Verschönerung des hohen Marktes, der Umgebung der beiden Dorotheenhöfe etc., wodurch sein Name zu hohen Ehren gelangte, worauf ihn der Kaiser 1803 zum Hofarchitekten ernannte. Um 1806 entwarf er für den Erzherzog Palatin ein neues Pesther Theater, wo er auch die Ausführung des Baues besorgte. Nachdem bei Wiens Beschliessung 1809 der Stephansplatz verwüstet worden, bekam Aman 1810 den Auftrag, die Restauration nach dem alten Aussehen auszuführen. Von 1811 — 13 machte er die Vorschläge zur Verbesserung der Stephanskirche und ihrem Thurme entdeckten alten Gebrechen, sowie zur Erneuerung und Verschönerung des kaiserl. Lustschlosses Schönbrunn. Im Jahr 1814 legte er den Bauplan der kaiserl. Hofburg darlegen, wie er unter Karl VI. bestanden hatte. Das nächste Jahr nahm ihn für die vielerlei Festivitätszurüstungen der Hofburg in Anspruch, und im J. 1816 finden wir ihn beschäftigt, den Plan der Hofburg vom Jahre 1702 — 1816 historisch zu bearbeiten. Im folgenden Jahre erhielt er den Auftrag, den Entwurf eines neuen Hoftheaters zu machen. Zwischen 1817 — 19 stellte er Schönbrunn in seiner jetzigen Gestalt her, und lieferte die Pläne und Modelle zu den Glashäusern im kaiserl. Privatgarten auf der Pötzleinsberg. Aman heisst mit Recht der Verschönerer von Schönbrunn und Wien.

der Venus Amathusia und des Adonis. Jetzt liegt an der Stelle der Stadt Alt-Lima die Tempelruinen fand Hammer-Purgstall in dem nahen Dorfe Agios Tychonos wie

Amathusia, Beiname der Venus, den sie von ihrem Cultus zu Amathus (Athunt) auf Cypern führte.

Amati, Carlo, mailändischer Baumeister, führte auf Befehl Napoleons I einen Theil der Façade des Mailänder Doms nach Pellegrini's Entwürfe aus. An der eine Professur an der Mailänder Akademie erhielt, edirte 1822 das bekannte Werk: *Antichità di Milano*, das von alten Marmorwerken mit architectonischer bildhauerischer Ausschmückung handelt.

Amato, Giovanni Antonio. — Dies ist der völlig gleiche Name zweier Künstler, die beide Neapler sind. Der Aeltere (um 1475 geb. und um 1555 gest.) hatte seinen Unterricht noch in den letzten verfallenden Schulen des Zingaro geschöpft; er aber Peter Perugino's Bild im Dom zu Neapel gesehen, mutirte er seinen Styl Nachahmung dieses Meisters. Durch Fleiss, worin er Keinem nachstand, gelangt — wie Abate Lanzi sich ausdrückt — an die Grenzen des neuern Stils. Sein für Mutterkirche gemalter „Sacramentsstreit“ und zwei Bilder in Borgo di Chiaja, eine bei den Karmelitern, das andere in San Leonardo, werden preiswürdig hervorgehoben. — Amato der „Jüngere“ war in der Malerei erst vom Oheim, dann von L. unterrichtet worden, deren Styl er mit der Zeit sich zu eigen machte. Er stand den Neaplern in grossem Ansehen und Dominici in seiner „*Breve descrizione di Napoli*“ nennt das Jesuskind in der Armenbank ein ausgezeichnetes Werk des Amato juniore.

Amatrice, Cola dell', arbeitete um 1533. Er wohnte in Ascoli Picener Gebiet und galt in der ganzen Landschaft für einen seltenen Baukünstler und Maler. Er war zur Neapler Schule, auf welche damals Raffael und Michelangelo zurückwirkten. In manchen Bildern, wenigstens in seinen ersten, zeigte er einige Trockenheit, dagegen in andern wieder eine Fülle der Zeichnung und all jene Vorzüge, die an die neueren Maler gefallen. Ein sehr gerühmtes Stück ist laut dem Wegweiser von Ascoli das Bild im Betsaale des *Corpus Domini*, der den Aposteln das Abendmahl gebet. Heiland.

Amaya, aus V. Carducho's Schule, schuf um das Jahr 1682 mehrere, ihrer reichlichen Zeichnung und schönen Färbung halber Auszeichnung verdienende Stücke. Die Matinikirche in Segovia, wo er arbeitete, zeigt noch etliche Schöpfungen dieses Hilarienmalers.

Amazonen. — Die Amazonensage hat ihren historischen Grund in dem von Kriegerinnen im Verein mit Priestercastraten unterhaltenen Cultus einer Mondgöttin, die in den östlichen und südöstlichen Küstenstrichen des schwarzen Meeres und in den nahen Gebirgsländern des Kaukasus verehrt ward. Dieser Cultus, orgiastisch, fanatisch, ja bis zur Raserei sich steigend, verbreitete sich auch in andern, namentlich in den westlich gelegenen Theilen der vorderasiatischen Halbinsel. Bei weiterer Verbreitung drang der Monddienst sammt den Amazonen selbst auf der Nordküste von Africa an. Wie bei den Eunuchenpriestern (man denke an die Temuren, an die Gallen, an Megabyzen zu Ephesus) das Weibliche im Männlichen hervortrat, so stellte sich umgekehrt bei den Amazonen das Männliche im Weiblichen dar. Die poetische Sage machte die Amazonen bald zu einem kräftigen, tapferen Weibervolk und brachte diese Mannweiber in Verbindung mit der Heroengeschichte; doch blieb der ursprüngliche Kern der Amazonensage immer noch die Beziehung auf die symbolisch religiösen Gebräuche kriegerischer Bergvölker am Kaukasus, die ihre Mondgöttin bewaffnet darstellten und ihr durch Waffentänze Verehrung bezeigten, wodurch sich denn auch das bewaffnete und kriegerische Auftreten der Amazonen erklärt. Die Griechen dachten sich ein kühnliches Weibervolk namentlich in den Gegenden beim heutigen Trebisonde und am Flusse Termeh hausend und einen kriegerischen Staat bildend. Herodot erzählt, dass von hier mehrere Amazonenzüge über Meer gingen und die nördlichen Küstenstriche des schwarzen Meeres einnahmen; weiter erzählt Strabo, dass Amazonen durch die kleinasiatische Halbinsel zogen, sich namentlich zu Ephesus niederliessen und dort Smyrna, Kyme und Paphos gründeten. Ihre Königin Myrina soll die Atlanten Gorgonen besiegt, mit dem Aegypterkönig Horus (in dem man nur ein Sonnensymbol erkennt) Freundschaft gestiftet und Aegypten und Arabien durchzogen haben. Alledem spricht sich die ungeheure Ausbreitung des orgiastischen Mondcultus am kaukasischen und vorderasiatischen Bergvölkern aus, die gewiss auch durch kriegerische Züge diesem Cultus den nachdrücklichsten Vorschub leisteten. Was den Amazonenstaat betrifft, so erzählt die Sage, dass aus ihm die Männer gänzlich ausgeschlossen waren oder dass der Umgang mit ihnen bloss auf eine bestimmte Weise beschränkt war, um die nöthige Nachkommenschaft zu erzielen. Knaben wurden

lödlet und nur Mädchen aufgezogen, die man aber frühzeitig an Waffen und Kriegsdienst gewöhnte. Die Amazonen kämpften zu Pferd, hatten kleine mondformige Schilde und führten übrigens Bogen, Speer und Streitaxt. In der griechischen Mythologie tritt der spätere Sieg des Sonnencultus über den Monddienst dadurch hervor, dass Herkules (der zugleich Sonnensymbol und Ideal griechischer Heldenkraft ist) unter den ihm von Eurystheus gestellten Aufgaben auch die zu erfüllen hat, dass er der Amazonenkönigin Hippolyte (oder Antiope) das Wehrgehäng, das ihr als Zeichen königlicher Würde durch Mars geschenkt worden, raubritterlich abkämpfen muss. Die Amazonen erscheinen übrigens in Kämpfen mit Theseus und andern griechischen Helden; wir treffen sie beim Argonautenzuge wie in den trojanischen Geschichten; sie fallen zu Priamos Jugendzeit in Phrygien ein, führen Krieg mit Laomedon und werden von Bellerophon besiegt, während später Penthesilea, ihre Königin, dem Priamos gegen die Griechen zu Hülfe eilt. Selbst Alexander der Grosse wird als der würdigste Nachkomme des Herkules noch mit den Amazonen in Verbindung gebracht, indem die Amazonenkönigin Thalestris zu ihm eilt, um, da sie nicht mit ihm kämpfen kann, von ihm wenigstens Mutter zu werden. In diesem mehr heroischen Sinne hat auch die griechische Kunst den Mythos von den Amazonen erfasst und ihn in einer Reihe der herrlichsten Darstellungen ausgeprägt. Amazonenkämpfe der verschiedensten Art finden sich auf Reliefs, auf Vasen, Wandgemälden etc., wo die Amazonen bewaffnet, mit mondformigen Schildchen und kriegerischem Gurt, bald in einem mehr asiatischen Costüm (so namentlich auf Vasenbildern), bald in einfach dorischer Tracht oder auch selbst in einem aus beiden Costümen zusammengesetzten Anzuge erscheinen. Die ausgezeichnetsten Plastiker der Hellenen, wie Polyklet, Phidias und Ktesilaos, wetteiferten in Amazonenbildungen. Von der verwundeten Amazone des Ktesilaos ist noch eine Nachbildung übrig, welche Statue man auf dem Kapitole zu Rom bewahrt (s. Fig. 1). Nachbildungen von der sich zum Sprunge mit einem Voltigirstabe anschickenden Amazone, wahrscheinlich einem Werke des Phidias, haben sich



Fig. 1.



Fig. 2.

auf geschnittenen Steinen und in einer Statue erhalten, die im Vatican aufgestellt ist. Wir theilen dieselbe nach *Musée françois P. III. pl. 14* mit (s. Fig. 2). Im vori-

gen Jahrhundert fand man zu Herculaneum eine kleine Bronze auf, die eine kämpfende Amazone zu Pferd vorstellt. Sie wird im Museo Borbonico zu Neapel aufbewahrt und soll das Vorbild zu der grossen Amazonengruppe geliefert haben, welche Berlin dem Prof. Kiss verdankt. Letztere, auf einem Treppenvorsprunge des Berliner Museums aufgestellt, soll vor jener Bronzette nur den Zusatz des Tigers voraus haben, der mit den scharfen Krallen am Halse des Pferdes hängt. — Der Kampf griechischer Helden mit Amazonen war auf dem Friesse vorgestellt, der das Hypaethron (den innern, offenen Raum) des Tempels des Apollon Epikurios zu Bassae bei Phigalia in Arkadien umgab. Auf einem noch vorhandenen Stück dieses Frieses unterscheidet man eine Gruppe, in welcher zwei Amazonen über einen gefangenen Griechen streiten, welchen die eine, wie es scheint, tödten, die andere lebendig gefangen nehmen will. Die Darstellung von Amazonenkämpfen findet man selbst auf Putzkästchen (Cisten) der alten Römerinnen. Merkwürdig ist eine solche Cista im *Museo Gregoriano*, die aus Vulci stammt und darin von andern Cisten abweicht, dass sie in Relief geziert ist, und zwar so, dass dieselbe Vorstellung stets sich wiederholt, ohne dass man erkennt, wo abgesetzt wurde. In demselben Museo Gregoriano befindet sich auch die berühmte Vase, die nach dem gleichen Gegenstand ihrer Malerei die „Amazonenvase“ benannt wird. — Eine „*Amazone vestita di finissima veste*“ hat Piranesi nach der Antike gestochen. — Unter den heutigen Plastikern ist es vornehmlich Emil Wolff von Berlin (in Rom lebend), welcher glücklich in Amazonenbildungen gewesen. Er vollendete vor wenigen Jahren eine Gruppe von zwei Amazonen, wo die eine Verwundete von der herbeigeellten Gefährtin unterstützt wird. Die Verwundete ist in die Kniee gesunken und drückt mit schmerzvollem Ausdruck ihre Linke an die Herzgegend, um das hervorquellende Blut zurückzudrängen, indess sie sich mit der schon entkräfteten Rechten auf die derselben fast entfallende Streitaxt stützt. Der Helm ist ihr vom Haupte gefallen; sie wendet das schmerzvolle Antlitz der Freundin zu, die sich mit dem Ausdruck innigen Mitleids über sie hinbeugt, ihr sinkendes Haupt mit der Linken stützt und mit der Rechten sie zu halten und aufzurichten bemüht ist. Die Verwundete ist mit einem feinen Untergewand bekleidet, über welchem ein einfach geschürztes, stärkeres Obergewand liegt. Die Stehende, deren Haupt mit dem Helme bedeckt ist, zeigt das gewöhnliche Costüm der Amazonen, die doppelt geschürzte Tunica und den Mantel, der auf der rechten Schulter vom Riemen des Köchers gehalten wird und in grossartigen Falten über den Rücken hinabfällt. Die Formen der Stehenden sind mehr entwickelt und kraftvoller als die der Verwundeten. Der verschiedene Ausdruck in Beiden, der des schmerzlichen Leidens bei der Einen, und der des liebevollsten Mitleids bei der Andern, ist dem Künstler ausserordentlich gelungen. Die Composition ist eben so einfach als lebendig, und die Ausführung so sorgsam und naturgemäss, dass dieses Werk den besten Erzeugnissen älterer und neuerer Plastik sich dreist an die Seite stellen lässt.

Amberes, Francisco und Miguel. — Ersterer, der hispanisirte „Franz von Antwerpen“, wurde 1502 vom Erzbischof Ximenes de Cisneros beschäftigt, der ihm im Dom zu Toledo die Malereien an der Altarwand des heil. Eugenius übertrug. Um 1507 finden wir Franz den Antwerpner im Vereine mit Lorenz Gurrício und Johann von Brüssel die Wappenschilder und übrigen Ornamente am Friesse und oberhalb der Thüre des Capitelsaales arbeitend. Zwischen 1508 — 10 malte er, mit Villoldo und Johann dem Burgunder in Compagnie, die Altartafeln der mozarabischen Kapelle. Er führte gleich gewandt Pinsel wie Meissel. — Miguel d'Amberes, oder Michael von Antwerpen, erscheint auch als Michel Manrique und Miguel el Flamenco, unter welchem letztern Namen wir ihn näher abhandeln.

Amberger, Christoph, trägt seinen Namen von der Vaterstadt Amberg in der Oberpfalz, und lebte als Maler zu Nürnberg. Im J. 1539 gab ihm Karl V. sein Bildniss auf, wofür ihm dieser Kaiser, dem in seinen Staaten die Sonne nie unterging, das ausserordentliche Honorar von 30 Thalern gab, wozu er freilich noch eine goldne Kette mit Gnadenpfennig und die allerhöchste Bemerkung fügte, dass es ganz wie von der trefflichen Hand des Tiziano sei. Amberger war überhaupt gross im Porträt, und die Köpfe stechen in allen seinen grössern Malereien hervor. Seine schönsten Gemälde besitzt die Martinskirche und das Franziskanerkloster seiner Vaterstadt. In Augsburg (wo er einer Stadtbuchsnotiz zufolge nicht vor 1568 gestorben sein kann, obgleich man sonst seinen in dieser Stadt erfolgten Tod 5 Jahre früher datirt) schmückte er die St. Annenkirche mit dem schon stofflich anziehenden Gemälde der weisen und thörichten Jungfrauen. Dort schuf er auch jene Bilderreihe, welche St. Josephs Lebensmomente vorführt. Nürnberg hat von ihm das Martyrium St. Sebastians, wie es die Moritzkapelle zeigt. Um von seinen in Gallerien vorhandenen Bildern zu sprechen, so nennen wir seine Herodias mit dem Haupte des Holofernes (in der Wiener Gallerie).

Kreuztragung und Abnahme vom Kreuz sowie vier auf verschiedenen Instrumenten spielende Engel (in der Schleissheimer Gallerie), ein Gott Vater mit dreifacher Gestalt, der den Heiland am Kreuz hält, und die Jungfrau mit dem Jesuskind in ganz verschiedenen Figuren und auf Holz gemalt (auf der Münchner Pinakothek), die Porträts des Königs von Spanien und seiner Gemahlin (in der Lichtensteiner Sammlung), die Bildnisse Karls V. im 32. Lebensjahr und des berühmten Kosmographen Sebastian Münster (in jedem Betracht ausgezeichnete Ambergers des Berliner k. Museum) und das berühmte Mädchenconterfei, dessen die Dresdner Gallerie sich rühmt. Letzteres, auf Holz gemalt, zeigt eine junges Mädchen mit ihrem Hündchen unter dem Arme, in der Hand ein noch jüngeres Mädchen führend, das ein Körbchen mit Früchten trägt. (Höhe: 4 F. 3 Z., Breite: 3 F. 1½ Z.)

Ambergergelb, eine der Ocherfarben, die in der Malerei eine so wesentliche Rolle spielen. Das schöne Ambergergelb kommt im natürlichen, wie im gebrannten Zustande und in seinem Verhalten zu den andern Erdfarben mit den übrigen Ocherfarben überein.

Ambracium (röm. Arch.), eine Ceremonie, wobei man einen Stier, einen Widder und einen Bock dreimal ums römische Heer herumführte, um dieses zu söhnen und dann dem Mars zu opfern.

Ambrakia, eine Stadt im alten Pisidien, an den Grenzen von Karien und Phrygien. Der Aufbruch von der Zeit der Antonine an bis auf Alexander Severus eigne Kupfermünzen, die unter Caracalla geprägt waren, tragen die Aufschrift *Ἀμβρακίων Ἀλεξάνδρου* und lassen somit auf eine Abstammung dieser Stadt von Sparta schließen.

Ambronen, Benennung der Kanzeln in den alten Basiliken.

Ambracia (nach griechischem Laut Ambrakia oder, wie Thukydides schreibt, Ambrakia) war eine Zeitlang die Hauptstadt des Königreichs Epirus und gelangte, durch ihre Lage begünstigt, zu bedeutender Blüthe, in deren Folge sie herrliche Werke der Architectur und Bildnerlei, besonders einen Tempel der Pallas und des Apollon aufwies. Die Stadt kam durch ihre Verluste im peloponnesischen Kriege zu Grunde, erholte sich aber unter den Alakiden wieder, ward nachher unter Pyrrhus von Neuem ein Königssitz und durch Bauten, wie das Pyrrheum, und andere Werke der Kunst verschönert. Zuletzt gerieth sie in die Hände der Römer, welche die Stadt all ihrer Kleinodien beraubten. Von Zeuxis, dem Maler, waren dort viele schöne Arbeiten, die allein zu Ambracia verblieben, als Fulvius Nobilior die Stadt mit nach Rom nahm. Sie gab dem nur 80 Stadien von ihr entfernten Ambracischen Meerbusen den Namen. An ihrer Stelle liegt das heutige Arta, daher der Meerbusen jetzt Golfo di Arta heisst.

Ambraser Sammlung, zu Wien. — Sie leitet ihren Namen vom Schlosse Ambras bei Innsbruck, wo sie seit ihrer Entstehung bewahrt wurde. Dieses reizend gelegene Schloss, uralt und bedeutsam in Tyrols Geschichte, war der begünstigte, mit den Reizen der Kunst ausgestattete Lieblingssitz Erzherzog Ferdinands (geb. 1529, gest. 1595), der als zweiter Sohn Kaiser Ferdinands I. Tyrol und die Vorlande zum Erbtheile erhielt. Er machte es zum Sammelplatz alles dessen, was seinen ritterlichen Ansprüchen entsprach; so versammelte er darin über 100 Rüstungen, welche die berühmtesten Fürsten und Feldherren seiner und der vorangegangenen Zeit im Felde getragen hatten, und sorgte dafür, dass sie als historische Denkmale für die Folgezeit aufbewahrt und vor Verwechslung und Vergessenheit geschützt würden, indem er alle in Kupfer stechen und mit den lateinischen Lebensbeschreibungen der Helden drucken ließ, — ein Werk, welches kurz nach seinem Tode erschien und noch heute eine sehr werthvolle Controle für die Aechtheit der Rüstungen bildet. Demnächst sammelte er auch eine Menge von Bildnissen der berühmtesten Menschen seiner und früherer Zeiten, Seltenheiten der Naturgeschichte aus allen drei Reichen, ferner solche Kunstwerke, die durch edlen Stoff und sinnreiche kunstvolle Arbeit, durch originale Erfindung und durch den Reiz der Neuheit ihn anzogen. Dazu gesellte er eine bedeutende Sammlung von Büchern, schönen Handschriften und Kupferstichen. Alles kam nach seinem Tode in den Besitz seines Sohnes, des Markgrafen Karl von Tyrol, von welchem aber die ganze Sammlung bald an den Landesfürsten Tyrols, Maximilian II. von Habsburg-österreichischem Stamme bleibend überging, bis sie bei Abtretung des Tyrols an Baiern (im J. 1805) nach Wien versetzt ward. Hier ist nun die Ambraser Sammlung im untern Belvedere aufgestellt, wo sie eine Reihe von mehreren Sälen einnimmt und nach ihren verschiedenen Gegenständen geordnet ist. Eine ausführliche Beschreibung, sowie eine kürzere Uebersicht derselben hat Aloys Schönbauer als Custos der Sammlung in den Jahren 1819 und 1827 erscheinen lassen. Wir zählen hier nur einige der interessanteren Befunde auf. Rüstkammer I. ent-

hält die mit Schrifttafeln versehenen Rüstungen Kaiser Albrechts I., Kaiser Maximilians I. und dessen Sohnes Philipp des Schönen, Kaiser Karls V., König Philipps II. von Spanien, Kaiser Maximilians II., Erzherzog Ferdinands von Tyrol, Don Juans von Oesterreich, König Ferdinands des Katholischen von Arragonien, Friedrichs II. von Dänemark, Stephan Bathori's (Königs von Polen), Friedrichs des Siegreichen (Pfalzgrafen am Rhein) etc.; ferner den Helm des schwedischen Feldherrn Grafen Gustav von Horn, Helm, Mantel und Säbel des Grafen Niklas Zrini, Theile vom Harnisch Franz des Ersten (Königs von Frankreich), Rüstungstheile von Sigismund Pandolfo Malatesta (Herrn von Rimini) und den Schild Peter Strozzi's, Marschalls von Frankreich. Rüstkammer II. enthält Kaiser Maxens grosse eiserne Pferd- und Mannesrüstung mit den Wappen des deutschen Reichs, Oesterreichs und der Provinzen, sowie die blanke Kampfrüstung König Ruprechts; ferner Schwert und Helm Georg Castriota's (Skanderbeg), die vergoldete Rüstung des Korsaren Dragut Reis (geblieben vor Malta 1565), die rothe Fahne, einen Rossschweif, Köcher, Pfeile und Pusikan des Grosswessirs Kara Mustapha, den Handschuh Sultans Suleiman II. (geblieben vor Sigeth 1566), die basaltene Streitaxt des Kaisers Montezuma von Mejico († 1521) und Fahne, Flammberg und Keule Stephan Fadingers, des Bauernanführers († 1626). In den Nischen finden sich hier die Rüstungen der Kurfürsten Johann Friedrich, Moritz und August von Sachsen; Philipps des Streitbaren, Pfalzgrafen am Rhein; Heinrichs d. J. von Braunschweig; der Herzöge Christoph und Ulrich von Württemberg; der Kurfürsten Albrecht und Joachim v. Brandenburg; Philipps des Grossmüthigen v. Hessen; Karls II. von Lothringen; Herzog Wilhelms von Jülich und Cleve; des Prinzen Moritz von Oranien; der Grafen Niklas von Salm und Peter Ernst v. Mansfeld; des Lazarus Schwendi; Georgs von Friendsberg und dessen Sohnes Kaspar; mehrerer Grafen von Ems, mehrerer Radziwils und Ranzau's, Konrads von Bemelberg und Schertlins von Burtenbach, Andreas Teufels und Anderer. Gewehr- und Rüstkammer III. enthält drei zu Pferd aufgestellte Rüstungen, wovon die erste einem Grafen Christoph Fugger († 1615), die zweite (von herrlich getriebener mäländischer Arbeit) angeblich dem Erzherzog Ferdinand, die dritte aber (eine reich mit Gold und Silber incrustirte, aus Eisen zierlich getriebene Prachtrüstung) dem Alexander Farnese, Herzoge von Parma und Feldherrn Philipps II., gehörte; dann die Rüstung Alfons II. (Herzogs von Ferrara), die Rüstungen von fünf Gonzaga's, von drei Mediceern (Johann, Jakob und Cosmus), von Ottavio und Alessandro Farnese, Ludovico Pico da Mirandola, Ascanio Sforza, Jannettino Doria (welchen Fiesco ermordete), Andrea Doria, Herzog Ferdinand von Alba etc. Saal IV. enthält den bedeutendsten Theil der in Oel- und Wasserfarben gemalten Bildnisse, nebst einigen Büsten und Bildwerken von Metall; man sieht die Porträts Philipps II. von Spanien, Rudolfs von Habsburg (nach dem noch in Speyer befindlichen Grabsteine in Wasserfarben gemalt), Kaiser Albrechts II. und seiner Gemahlin Elisabeth, Karls des Kühnen von Burgund, Philipps des Schönen, Heinrichs III. von Frankreich, der Philippine Welser, Ferdinands von Tyrol (des Stifters der Sammlung), der Kaiser Maximilian I. und II., der Maria von Burgund, der Blanca Maria Sforza, Alfons II. von Este (Herzogs von Ferrara), Kaiser Friedrichs IV. des Sanftmüthigen und seiner Eleonore, der Margaretha Maultausch, Kaiser Karls V., der Anna von Medici, Margaretha von Oesterreich (Karls V. Tochter), Friedrichs mit der leeren Tasche (Herzogs von Tyrol), Kaiser Karls des Grossen, Kaiser Siegmunds, Herzogs Galeazzo Maria Sforza von Mailand, Don Fernando's (Grosspriors von Malta), Ascanio Sforza's, Georg Friendsbergs, Karls V. und seiner Schwestern Eleonore und Isabella (als Kinder), Gräfin Jakobäa von Holland, Johanna's von Arragonien, Johannis des Unerschrockenen, Philipp des Kühnen und Ph. des Gütigen v. Burgund, Karls IX. von Frankreich, Juans II. von Portugal, Herzog Ferdinands von Alba, der Kurfürsten Johann Friedrich und Moritz von Sachsen, der Herzöge Christoph und Ulrich von Württemberg, des Markgrafen Albrecht Achilles und des Kurfürsten Joachim II. (Hektor) von Brandenburg, des Landgrafen Philipps des Grossmüthigen von Hessen, Karls II. von Lothringen, Philiberts Emanuels (des Eisenkopfs) von Savoyen, mehrerer Gonzaga's, des Alexander Farnese, Andreas Doria, Kaiser Ruprechts, König Ferdinands des Katholischen, Stephan Bathori's, Pfalzgrafen Philipps des Kriegerischen, Franz I. von Frankreich, der Schottenkönigin Maria Stuart, der Elisabeth und Anna von England, der Anna von Montpensier etc. Ferner enthält dieser Saal die metallenen Büsten der Königin Maria von Ungarn, der Kaiser Rudolf II. und Matthias (beide letztern von Adrian Friese die Rudolfsche 1603 gemacht), die Bronzebüste Kaiser Franz I. vom Hofbildhauer Moll, und eine Gruppe in Erz: Herkules mit dem Centaur (nach dem florentiner Original des Giovanni da Bologna). Saal V. enthält im 7. Schranke die Bruchstücke einer ehernen Edicttafel über ein Ackerbaugesetz aus den Zeiten der römischen Republik.

, im 8. Schranke das schöne kleine Steinrelief mit der Predigt St. Johannis inüste, im 9. Schranke Mosaiken, worunter das grosse Uhrblatt aus Halbedelstein in erhobner florentiner Arbeit, und die Bildnisse Karls V., Ferdinands I. und Maximilian II. Im 10. Schranke sind Schnitzwerke von Elfenbein, darunter das grosse Bild: die Anbetung der Könige, ein anderes mit dem Urtheil Salomo's, ein drittes Dionysos und Bacchus vor Venus stehend; ferner eine grosse rund geschnitzte Figur eines auferstandenen Hells und das Standbild eines Greises mit zwei Kindern.

Im 11. Schranke finden sich Holzschnitzwerke, darunter zwei grosse kunstreiche Stücke, der Raub der Sabinerinnen (letzteres Werk soll ein Probestück Albrecht Dürer's sein), ein älteres vortreffliches Schnitzwerk: die Flucht nach Aegypten, und mehrere Porträts von Holz. Im 12. Schranke sieht man Wachsarbeiten, darunter die Bildnisse Erzherzog Ferdinands und Kaiser Rudolfs II., und die beiden Metamorphosen auf zwei grossen Tafeln mit nur zollhohen Figürchen. In der Saale befinden sich auch das getreu aus Holz geschnitzte Modell des Schlosses Ambras, 20 metallene, halbrund gegossene Brustbilder römischer Kaiser von Julius Cäsar bis Theodosius (Arbeiten des 15. Jahrh.), eine Menge Büsten und Figuren aus Bronze (meist Nachbildungen von Antiken), ein antiker Jupiterkopf von Metall, und röhlingeschnittene Handsteine von Silberglaserz, wovon der grössere die Demüthigung Franz I. von Frankreich vor Karl V. darstellt. Zimmer VI. weist im 2. Stock den goldenen Tafelaufsatz des Benvenuto Cellini auf, den dieser Meister in Paris verfertigte und in seiner Selbstbiographie als die kostbarste Salzsalzfass) beschrieben hat. Karl IX. von Frankreich schenkte dies Kleinod dem Kaiser seiner Gemahlin, dem Erzherzog Ferdinand, und fügte diesem Geschenk noch mehrere kostbare Gefässe bei, den goldenen, mit edlen Steinen und Perlen gekrönten Hofbecher (auf dessen Deckel der Erzengel Michael in demantner Rüstung steht) und die prächtige Doppelkanne von reich mit Edelsteinen besetzten Sardonyxen.

Im 3. Stock enthält auch die herrliche Kette mit den in Muscheln geschnittenen Porträts der Habsburger von Rudolf I. bis Ferdinand III. Im 4. Schranke befindet sich eine vergoldete Janitscharenrüstung und die Gewaffen Karls V.; unter letztem bemerkt man die mit Elfenbein belegte, von Albrecht Dürer gravirte und mit seinem Monogramm versehene Armbrust. Ausserdem findet man noch im Zimmer eine von Tizian gemalte Porträt Karls V. und das von Franz Clouet 1561 gemalte Bild Karls IX. von Frankreich. Zimmer VII. enthält fast lauter Gemälde, unter andern die Bildnisse Philipp Melanchthons, Karls von Burgau (des Sohnes vom Erzherzog Ferdinand und der Philippine Welser), Papstes Julius III. und des Grafen Peter von Mansfeld; anzuführen ist ferner das Bild einer Sitzung der schwäbischen Reichsversammlung von 1540, die Darstellung eines von Kaiser Max I. im Freien gegen Hoffestes, und ein grau in Grau gezeichneter Entwurf zum Grabmale Kaisers Rudolfs II. in Innsbruck. Zimmer VIII. enthält eine trauernde Muttergottes, lebensgrösse aus der venetianer Schule; einen St. Hieronymus von Pietro Perugino; Landschaften von Lukas Valckenburg; ein kleines Bild des Jan van Eyck, darstellend die heil. Genovefa, grau in Grau gemalt, und auf der Rückseite eine Madonna und Eva, farbig in Oel; Porträts von Holbein; das vortreffliche Bildniss einer Heiligen, vermuthlich ein Stück der niederrheinischen Schule, und einen St. Martin in schöner weiter Landschaft, von einem alddeutschen Maler. Zimmer IX. enthält Gemälde und Copien aus den neuern italienischen, niederländischen und deutschen Schulen; sämmtlich Werke vom zweiten und dritten Range. Dort findet sich eine Ambraser-Bibliothek aufgestellt; sie enthält z. B. alte Graduale, schön gebundene und gemalte Gebetbücher, worunter das des Kaisers Ferdinand I. besonders auszeichnenswerth; die Perle der Handschriften ist der Codex des alddeutschen Heldenbuchs. Zimmer X. enthält eine seltene Gallerie kleiner, in Oel gemalter Porträts von Fürsten und Berühmtheiten des 15. und 16. Jahrh., deren Gesamtzahl auf 1000 beläuft. Dies Cabinet enthält noch drei grössere Gemälde, wovon das erste die Geschichte der Esther und des Ahasver mit einer zahllosen Menge von Figuren darstellt, das zweite ein Porträt, sämmtlich im Costüm des 16. Jahrh.) aufweist; das andere stellt die Abreise des Erzherzogs Ferdinand nach Brüssel vor, und das dritte giebt ein Bild der Statue Kaiser Rudolfs zu Basel. Schliesslich verdient Bemerkung, dass im Boden des grossen, mit reicher Marmorbekleidung gezierten Eingangssaales der Ambraser-Sammlung das 29 Fuss lange und gegen 15 Fuss hohe Mosaikbild des Abendmahles von Leonardo da Vinci einnimmt; es ist eine Arbeit Jacopo Veronesi's. An den Wänden dieses Saals hängen die lebensgrossen Bilder des Prinzen von Savoyen (Erbauers des Belvedere) und des Erzherzogs Ferdinand Karl, sowie ein 32 F. hoher, in Wasserfarben gemalter Stammbaum der Habsburger von Rudolf I. bis Max I.

Ambrogj, Domenico degli, ein um 1678 lebender Bologneser, ist unter dem Malernamen „Menichino del Brizio“ bekannt, weil er für Francesco's, des Bologner Malers und Stechers, Hauptschüler in beiden Kunstbezielen galt. Er malte mehr für Privatleute als für Kirchen, war ein grosser Zeichner, arbeitete viel in Zimmerfriesen, Perspektiven, Landschaften auf Kalk, bald in Gesellschaft Dentone's und Colonna's, bald allein. Auch malte er zarte Cabinetsstücke, wo er zuweilen figurenreiche Geschichten darstellte, wie den von Lanzi aus dem *talogo de' quadri del Canonico Vianelli di Chitoggia* citirten „Einzug eines Königs nach Bologna.“ Ambrogj stach überhaupt als Figurenmaler hervor; übrigens gewährt er noch historische Bedeutung dadurch, dass er des Venetianers Fumiani Elfenbein- und Pierantonio Cerva's Meister war. Von seinen Stichen citirt Bartsch eine Landschaft mit dem heil. Borromäus und ein Blatt, die Malerei und Sculptur stellend.

Ambrogio, Giovanni und Lorenzo. — Ersterer blühte um 1380 in Florenz auf und schuf zwei Bildsäulen, die *Santa Barbara* und eine *Justitia*, für *Sta. Maria fiore*, die Nagler als merkwürdige Werke jener Zeit anführt. Lorenzo Ambrogio's Sohn, soll mehrere Heiligenstatuen in Florenz hinterlassen haben.

Ambrosia (gr. M.), Name der Götterspeise, welche durch Tauben dem Menschen gebracht wurde, die aber auch Sterbliche, wenn sie Lieblinge der Götter waren, empfangen konnten. Sie ersetzt den Mangel aller irdischen Speise und verleiht die ewige Jugend oder was gleichviel ist: Unsterblichkeit. Böttiger hat in seiner *Mythologia* behauptet, dass die Fabel von Ambrosia und Nektar aus den Erzählungen Zeus' Ernährung mit Ziegenmilch und Honigseim, als deren feinsten Extract die Götterspeise galt, sich entwickelt habe. Uebrigens wurde die Ambrosia nicht bloss als Speise, sondern zugleich als Salbe gebraucht, die höchst reinigend wirken sollte. Natürlich verband sich mit dem Begriff der Göttersalbe auch die Annahme des ätherischen, würzigsten Duftes, daher das Beiwort *ambrosisch* in der *Iliade* für lieblich und stark duftend gebraucht wird.

Ambrosianische Bibliothek zu Mailand. Sie enthält unter andern Handschriften den Virgil mit Miniaturen von Simon Memmi da Siena, welchen Petrarca besaß und worin sich noch seine eigenhändige Notiz befindet, die er nach dem Tode Lauretta in dieses sein Lieblingsbuch über dieselbe niederschrieb. Die Malereien zeigen den Persius, den Erklärer Virgils, wie er einen Vorhang zurückschlägt, hinter welchem der Dichter der Aeneide die Musen anruft, Aeneas in Waffen erscheint und ein Hirt und ein Ackersmann (*Bucolica* und *Georgica*) zu sehen sind. Zu nennen sind ferner die *Iliade* mit Miniaturen und der *Codice atlantico* von Leonardo da Vinci mit Zeichnungen; von den 12 Bänden des letztern Codex mit Schriften von dem grossen lombardischen Maler ist nur noch einer, aber der in Hinsicht der Zeichnungen interessanteste da; die übrigen sind nach Paris gewandert. Mit der Bibliothek (welche übrigens auch Briefe der Lucretia Borgia an den Cardinalsekretär nebst einer ihrer blonden Locken aufbewahrt) steht eine reiche Sammlung von Gemälden und Handzeichnungen in Verbindung; dort finden sich der Carton von Raffaels Schule zu Athen, verschiedene Studien von Leonardo da Vinci, sowie die Copien von dessen Abendmahl, Pastellzeichnungen und Oelgemälde desselben Meisters, Oelbilder von B. Luini und Barocci, von Dürer (St. Hubert) und Breughel. Kommt ein reiches Bronzencabinet und ein grosses Fresco von Luini (die Dornenkrönung). Die ambrosianische Bibliothek, so genannt nach dem Schutzpatrone von Mailand, ward 1607 durch den kunstliebenden Cardinalerzbischof Friedrich Borromeo gegründet und 1609 in einem eigens dazu erbauten Locale aufgestellt.

Ambrosini, Andrea, bolognesischer Architect, erbaute im 17. Jahrhundert die St. Domenicokapelle und den Zanipalast zu Bologna. Ein völlig gleichnamiger Meister Bologna's baute im vorigen Jahrhundert die Nonnenkirche di San Pietro in Valtorta und das Kloster zur heil. Dreifaltigkeit für die Dominicaner daselbst.

Ambrosius (Ambrogio), Mönch zu Ende des 15. Jahrhunderts, dessen Name Abate Lanzi in einer Fabrianischen Kirche *della Carità* auf einem Weltgerichte geschnitten ward. Das jüngste Gerichte dieses Malermönchs soll auf sehr grosser Tafel und höchst vollendete Figuren aufzeigen, wie vielleicht nicht so viel das Pintoretto's hat. Die Unterschrift lautet: *χειρ Ἀμβροσίου μοναχου*, wobei man noch nicht mit Gewissheit in dem Mönch (wenn es nicht ein armenischer war) einen Griechen annehmen darf, da bekanntlich italische Maler oft in ihren Signaturen Griechen nachmachten, ja zuweilen sich selbst griechischer Charaktere und bedienten, wie dies schlagend des Venetianers Vittore Carpaccio Beispiel liefert, der unter sein Bildniss *χειρ Βιτροφ* schrieb.

Ambrosius, Sanct, Erzbischof von Mailand und einer der Kirchenväter.

Bienenkorb, Buch und Geissel zu Attributen. Er ward um 340 zu Trier geboren, wo sein Vater in der Function eines Statthalters von Gallien stand. Aus der Jugend des Heiligen erzählt die Legende, dass ein Bienenschwarm auf das Gesicht des im Schlosshofe eingeschlafenen Knaben fiel, worauf die herzugekommene Amme mit Erstaunen sah, wie an seinem Munde die Bienen ein- und ausgingen und sich endlich wieder, ohne dem Knaben geschadet zu haben, in die Luft erhoben. Er ward zu Rom gebildet und kam nachher mit seinem Bruder Satyrus nach Mailand, wo beide als Rechtskündige auftraten. Kaiser Valentinian erhob 370 den Ambrosius zum Statthalter mehrerer Provinzen. In dieser Eigenschaft erwarb sich Ambrosius durch Sanftmuth und Weisheit die Liebe der Völker, welche bei den arianischen Unruhen sehr in ihrem Wohlstande zurückgekommen waren. Im J. 374 riefen ihn nun Arianer und Katholiken einstimmig in der Kirche zum Bischof von Mailand aus. Ambrosius, der immer noch ungetauft war, suchte dem auszuweichen, indem er bei Nacht entfloh, aber statt nach Pavia, wohin er wollte, zu kommen, stand er zu seiner Verwunderung am Morgen wieder vor Mailands Thoren. Dies nahm er denn für eine Bestimmung des Himmels, liess sich taufen, da er bisher nur Katechumen gewesen, und ward acht Tage nachher zum Priester geweiht. Noch heute feiert die katholische Kirche den 7. Dec. als den Tag seiner Priesterweihe. Als Bischof sanft, war er doch den weltlichen Bedrückungen gegenüber unbeugsamen Charakters. Die Geissel, die er zum Attribut in die Hand bekommt, zeigt an, dass er den Kaiser Theodosius für eine unbarmherzige Rache mit dem Banne bestrafte, indem er ihm zu Mailand den Eintritt in die Kirche mit geschwungener Ruthe verwehrte. Ambrosius veränderte in einigen Stücken den Ritus der Kirche, führte die Vigilien und die abwechselnd von Volk und Priester gesungenen Psalmen, Antiphonien und Hymnen ein, wird aber irrthümlich für den Urheber des später entstandenen Lobgesanges: *Te Deum laudamus* ausgegeben. Das Buch, das man ihm auf Abb. attribuiert, soll auf seine Gelehrsamkeit und seine Schriften anspielen. St. Ambrosius starb. im J. 397. — Am Hochaltare von St. Ambrosio in Mailand sieht man auf der Epistelseite das Brustbild des Heiligen, mit der Inschrift *ABR*. Der Hintertheil der Altarbekleidung zeigt dort Scenen aus dem Leben des Heiligen; die erste Sculptur stellt Ambrosius als Kind vor, wie ihm Bienen Honig auf den Mund tragen; dann sehen wir ihn nach Ligurien reisen, vom heiligen Geiste erfüllt nach Mailand zurückkehren, von einem katholischen Bischof getauft und nach acht Tagen zum Bischof geweiht werden; als er auf dem Altare schläft, wird er nach Tours versetzt; er beerdigt den Leichnam des heil. Martin; er predigt, doch ein Engel spricht statt seiner; er heilt einen Hinkenden; Christus erscheint ihm (*ubi Jesum ad se videt venientem*); der Bischof Honoratus giebt ihm das Viaticum; der Leib des Ambrosius liegt auf dem Bette, während die Seele gen Himmel eilt. Ausser diesen sculptirten Scenen kommen noch die zwei vor, wie Erzbischof Angilbert in demüthiger Stellung dem heil. Ambrosius das Modell zu demselben Altar überreicht, während der Heilige zu gleicher Zeit eine Krone auf Angilberts Haupt setzt, und dann, wie der Heilige den Meister dieser Altarbekleidung, *Wolvinus*, krönt oder segnet. Diese Hinterrseite der von Angilbert um 835 gestifteten Altarbekleidung ist ganz von Silberplatten mit theilweisen Vergoldungen und Einlegungen von Edelsteinen, Smalte u. s. w. gearbeitet, während die Vorderseite, deren Felder biblische Scenen aufweisen, ganz aus reinem Goldbleche, ebenfalls mit eingelegten Edelsteinen, Perlen, Smalte u. s. w., hergestellt ist. — Fra Beato Giovanni da Fiesole (gen. Angelico) malte im Vatican in der kleinen Kapelle San Lorenzo auf zwei Doppelbögen die vier griechischen und die vier lateinischen Kirchenväter *al fresco*, unter letztern auch den heil. Ambros. Von P. P. Rubens existirt ein Gemälde in der k. k. Gallerie zu Wien, welches St. Ambrosius und Theodosius den Grossen im Moment vorstellt, wo Ersterer diesem zu Mailand den Eintritt in die Kirche verweigert. Gestochen ward dies Bild von Schmutzer.

Ambrozy, Wenzel Bernard, ein böhmischer Maler und 1723 in Kuttenberg geboren, empfing die ersten Kunstlehren von seinem ältern Bruder Joseph, der zu Prag als Miniaturmaler lebte, kam dann zu dem kunstübenden Prager Chorherrn *Stodtus* und malte unter diesem *al fresco* in der Prämonstratenser Abtei Pless, bei den Cistercienserinnen auf der Neustadt und anderwärts. Er eignete sich nachmals Reiners blühende Manier an, und zeigte in mehreren grösseren Altarbildern, dass er nicht nur auf Kalk, sondern auch in Oel Herrliches zu leisten verstand. Man glaubt, dass Ambrozy höchst bedeutend geworden wäre, hätte er von vornherein eine höhere Stufe der Zeichnung erlangen können. Denn im Uebrigen sind seine Werke höchst lobwürdig; sie sind von anmuthiger Helle, von sauberem, fast tizianischem Colorit, von schöner Composition und Anordnung, von starkem Ausdruck in den Köpfen, und haben oft Fernen mit gefälligen Bauwerken. Ambrozy ward Hofmaler unter Maria

Theresia und war auch bei Joseph II. beliebt, der nicht selten die Belehrung derselben suchte. Sein Sterbejahr ist 1806.

Ambubajae hieszen im alten Rom eine Art Bajadere, die sich besonders mit Pfeifen, Saitenspiel und Pauken hören liessen, und daneben noch ein Gewerbe trieben.

Amburbium (röm. Arch.), eine Opferhandlung, wobei, um ein durch Vorverkündetes Unglück abzuwenden, das Opferthier um die ganze Stadt herumgeführt wurde.

Amelise; sie bedeutet in der Traumsprache den Tod, galt den Ormuzdianern ein Product der unreinen Schöpfung und ward nach dem Glauben jener von Ahriman geschaffen, um damit den vierten, letzten Lustort des Ormuz zu verderben. In der griechischen Mythe wissen wir, dass Pluto in dieses Thier sich verwandelte, um Herkules zu entführen. Immer werden die Ameisen mit der Unterwelt in Verbindung gebracht; Aeacus, der Ameisenkönig, ist Höllenrichter; Pluto, der zugleich die Unterwelt regiert, lässt Ameisen in die Wiege des Midas kriechen, und die Aeltern, die sich dem Tod des Prinzen befürchten, überrascht der Ausspruch der Seher, dass der Tod alles Gold der Tiefen bestimmt sei.

Amellus, Johann, Baumeister zu Antwerpen im 15. Jahrh., ist der Baumeister der dasigen Kathedrale, welches herrlichste Denkmal des gothischen Styls in den Niederlanden 1422 von ihm begonnen ward. Dieser Dom, dessen Ausbau er nicht erleben konnte, ward erst nach 96 Jahren bis auf den linken Thurm von ihm vollendet. Andere schreiben ihm den Thurmbau U. L. Fr. zu.

Amendola, Ferrantes, Neapolitaner, war Solimene's, des sogenannten Ciccio, Schüler und ähnelte diesem im starken Vortrage des Helldunkels und in der kecken Ausführung überhaupt. Von Amendola, der 1724 in Neapel starb, besitzt die Münchner Gallerie das herrliche Stück mit der Quacksalberbude.

Amenthes, der ägyptische Name der Unterwelt, wohin nach der Meinung der Aegypter die Seelen nach dem leiblichen Tode gehen. Das Wort bedeutet eine Hölle, wo man nicht mehr lebt; nach Andern bedeutet es den Niedergang. Darstellungen von Amenthes geben Gemälde auf Mumienkästen, ägyptische Steinreliefs, Papyrusrollen u. dgl.

America. Die Kunst personificirt diesen Welttheil durch einen Mann, der einen Bogen in der Hand und einen Köcher voll Pfeile auf dem Rücken, nebst einer Elster zur Seite. In den Sälen von Versailles hat *Le Brun* dasselbe als ein Frauenbild dargestellt, von bräunlich gelber Farbe, auf einer Schildkröte sitzend, in der einen Hand einen Bogen, in der andern einen Pfeil haltend. Ihr Kopfschmuck besteht aus Perlen aller Farben und ihre Bekleidung in einem Rocke, der vom Gürtel bis an die Füße reicht.

Americanische Kunstdenkmale. — Als die Europäer zu Ende des 15. und Anfangs des 16. Jahrh. mit diesem Welttheile bekannt wurden, fanden sie dort in den verschiedenen Ländern Völker vor, die auf einer eigenthümlich ausgebildeten Cultur standen und von deren früherer, zum Theil noch höherer Blüthe grossartige Kunstdenkmale das beredteste Zeugniß ablegten. Die grausamen Bekriegungen vor der habsüchtigen Europäer brachen die Kraft dieser Völker; die Städte der Indianer verödeten sich, und die vom religiösen Fanatismus der Eroberer noch verschont gebliebenen Denkmäler wurden bald vom dichtesten Wald überwuchert. Das Licht der Wissenschaft blieb nun ein Paar Jahrhunderte im Dunkel, bis Alexander von Humboldt das Licht der heutigen Wissenschaft in die transatlantischen Regionen brachte und nun die Denkmäler der alten eingebornen Völker America's von Neuem bekannt wurden. Indess ist immer nur erst der kleinste Theil jener Monumente ans Licht gekommen. Diejenigen Ueberbleibsel des americanischen Alterthums, die von dem einfachsten Culturzustande zeugen, finden sich in den Vereinigten Staaten vor, namentlich eine sehr bedeutende Anzahl simpler Grabhügel von konischer Form, die theils aus übereinander gelegten Steinen aufgeführt sind. Die bedeutendsten Hügel dieser Art sind das Grabmal am Miami in Ohio und jenes bei St. Louis im Missurigebiet, 100 Fuss Höhe und 600 Fuss im Durchmesser hat. Nur wenige der dortigen Grabhügel nehmen eine entschiedenere Form an, indem sie sich in grossen Absätzen erheben und etwa an die mexicanischen Stufenpyramiden erinnern. Auch Wallwerke von grosser Ausdehnung, findet man aus Erde und Stein aufgeführt, wobei die achteckige Form vorwaltet. Weit wichtiger sind die Denkmale, welche der Süden America's aufweist. Das alte Reich der Inka's, welches die Eroberer ihr goldreiches Peru nannten und woraus sich noch Quito und Bolivia bildeten, ist voll von grossen, theils ziemlich erhaltenen, aber noch nicht genug untersuchten Stein- und Felsdenkmälern. In den Ayacucho-Gebieten in Peru finden sich Pyramidengruppen, und bei la Paz in

die Monumente von Tiaguanoco, welche letztern aus langen Reihen quadratischer Pfler und aus einer Art Portal bestehen, das aus Einem Felsblocke gearbeitet erscheint. Dies Portal bildet ein einfaches Viereck und ist in der Mitte von einer gleichfalls viereckigen Thür durchbrochen; das Fronton lässt zu Seiten der Thür Fenster-nischen von gleicher Gestalt bemerken, welche in zwei Geschossen über einander angebracht sind; flache, einfache Bänder bilden die Gesimse; die Thürumfassungen und Fenster-nischen sind von einfachster Anordnung, lassen aber ein Streben nach Schönheit nicht verkennen. Auf der andern Seite des Portals sind keine Nischen, wohl aber oben Reliefs bemerkbar, die zwar sorgsam gearbeitet erscheinen, aber in den Körpern theils grob anatomische, theils phantastische Ausprägung zeigen. Ferner sind die Reste eines Tempels auf der Insel Titicaca in Bolivia bemerkenswerth; hier zeigt sich eine einfach viereckige Masse; an den Tempelwänden sieht man Thüren und Thürnischen von pyramidalischer Form und mit ähnlichen Umfassungen, wie bei vorerwähntem Portal vorkommen. Nicht selten sind Reisende in jenen Gegenden auf Ueberbleibsel von untergegangenen Städten gestossen. Das wichtigste Denkmal aus den Zeiten der Inka's bleibt die ungeheure Strasse, welche, auf gewaltigen Erddämmen über die Abgründe führend und im Gebirg durch die Felsen gehauen, von Quito nach Cuzko ging und neben welcher in gewissen Stationen Befestigungswerke und Tempel erschienen. Zu Cuzko befand sich ein Sonnentempel. — Von eigentlich künstlerischer Bedeutung sind unter allen altamericanischen Denkmälern nur die mejicanischen, die etwa in den Zeiten entstanden sein mögen, die wir als Mittelalter bezeichnen. Zunächst kommen hier die sogenannten Teocalli's (Gotteshäuser) in Betracht; es sind zu riesiger Grösse emporgebaute Altäre, welche die Gestalt vierseitiger Pyramiden haben und oben zu einer grössern oder kleinern Fläche abgeschnitten sind; gewöhnlich steigen sie in mehreren grossen Absätzen empor, die entweder besondere Terrassen vorstellen oder nur durch herumlaufende Gurtungen als solche angedeutet sind. Zur oberen Fläche hinauf führen an einer oder an mehreren Seiten steile und breite Treppen, welche in einigen Fällen so angeordnet sind, dass sie im Zickzack von einem Absatz zum andern sich winden. Auf dem Pyramidenplateau erheben sich, je nach dem Umfange desselben, grössere oder kleinere Kapellen, Tempel und Hallen. Grosse Höfe mit Priesterhäusern umschlossen gemeinlich diese abgestumpften Pyramiden, die man als die imposantesten Hochaltäre betrachten kann; auch finden sich unten zuweilen grossartige, jenen auf dem Pyramidengipfel ähnelnde, aber ohne pyramidalischen Unterbau aufgeführte Bauten, die zwar nicht für eigentliche Tempel, wohl aber für Häuser zu besonderen Cultuszwecken gelten. Die meisten dieser mejicanischen Baudenkmale sind nur ruinenhaft übrig; bei vielen Teocalli's ist nur die rohe Masse noch vorhanden, und die Steine, welche die künstlerische Bekleidung bildeten, sind ganz oder zum Theil verloren gegangen. Zwei Pyramiden unweit der Stadt Mejico, die das Haus der Sonne und das des Mondes benannt werden, gehören zu den ältesten Monumenten des Landes, denn die Völker, welche einst von den Spaniern hier vorgefunden wurden, schrieben diese Werke der toltekischen Nation zu, die hier im 8. oder 9. Jahrh. nach Chr. ihren Sitz hatte. Die frühesten Reisenden sahen Treppen aus grossen Quadern, welche zur Spitze führten, wo mit dünnen Goldplatten überzogene Statuen standen. Um diese Teocalli's herum standen mehrere Hunderte von kleineren Pyramiden, welche förmliche Alleen bildeten; jetzt haben sie nur die Gestalt kleiner Hügel. Von gleichem Alter ist das grosse Monument von Cholula, das gleichfalls eine abgestumpfte Pyramide vorstellt, und 166 Fuss hoch, an der Basis aber 1350 Fuss breit ist. Das obere Plateau, auf dem vermuthlich mannigfache Tempelgebäude standen, ist von sehr bedeutendem Umfange. Der merkwürdigste Pyramidentempel ist der von Papantha in Vera Cruz; er steigt in sieben Absätzen empor, welche durch breite, mit viereckigen Kassetten und bildlichen Darstellungen geschmückte Bänder gebildet sind; östlich führt eine grosse Doppeltreppe zum obern Plateau. Diese Pyramide, deren Höhe 85 und deren Basenbreite 120 Fuss beträgt, mag den Mittelpunkt einer Stadt gebildet haben, wovon noch in Urwalde umher liegende zahlreiche Reste zeugen. Die ausgedehntesten Gebäudeanlagen zeigen sich noch zu Palanque in der Provinz Chiapa; sie sind unter dem Namen der *Casas de piedras* bekannt und durch den vielen, mannigfachen und eigenenthümlichen Sculpturenschmuck ausgezeichnet. Wichtig ist besonders ein Thurm dazwischen; er hat fünf Hauptgeschosse und eben so viele kleinere, durch Gesimse getrennte Zwischengeschosse. Die Grundfläche jedes höhern Stockwerks ist immer geringer, so dass hier ebenfalls ein Streben nach pyramidalischer Form ersichtlich wird. Merkwürdige Pyramidenbauten finden sich übrigens zu Ichmal in Yucatan, wo sich auch mehrere Priesterpaläste erhalten haben. An diesen Werken hat man Spuren von Bemalung gefunden. Das meiste Interesse gewährt eine Pyramide von oblon-

ger Grundfläche; sie misst in der Höhe etwa 100 und die Basis an der Langseite 213 Fuss. Auf ihrem Plateau steht ein 81 F. langer, 14 F. breiter und 17 F. hoher Tempel, dessen Façade in den Wandflächen wie in den Gesimsen mit sehr zierlichem Kassettenwerke und andern sculptirten Ornamenten ausgeschmückt ist, was alles mit lebhaften Farben bemalt gewesen. Die Statuen, welche zu Seiten des Tempelportals sich befanden, sind leider nur noch bruchstücklich da; es waren nackte männliche Figuren von etwa 6 F. Höhe; das Haupt war von einem Helme, die Schultern von einem aegisartigen Kragen bedeckt; die Position der Figuren, welche die Arme gekreuzt auf der Brust hielten, erschien ruhig und feierlich; im Ganzen waren die Statuen zwar in einem gestrengen Style, aber in trefflichen Verhältnissen gebildet, zumal zeigten die untern Körpertheile eine wohlverstandene Ausführung. In der Nähe der Pyramide findet man einen grossen Hof von 172 Fuss Breite und 227 Fuss Länge, an dessen Seiten sich über einem gemeinschaftlichen Unterbau von ungefähr 15 F. Höhe vier Priesterpaläste befinden, deren Façaden mit jenen des Tempels auf der Pyramide im Style verwandt sind; eine dieser Palastfaçaden ist mit riesigen Schlangen geschmückt, die sich über dieselbe hinziehen und dadurch, dass sie in bestimmten Absätzen einander durchschlingen, die Wandfläche in eine Reihe besonderer Felder theilen. Der von diesen Bauten eingehegte Hof ist mit 43,660 steinernen Platten gepflastert; auf jeder Platte aber erscheint eine Schildkröte im Flachrelief gearbeitet. Was die weitem mejicanischen Monumente betrifft, so müssen wir auf die Art. „Mejico“ und „Mejicanische Kunstdenkmale“ verweisen.

Amerigi, Michel Angelo; s. Caravaggio.

Amethyst. — Der Amethyst der Alten war trüber und fleckiger als der Hyazinth, welcher eigentlich unser Amethyst ist. Er wurde häufig vertieft geschnitten und zur Verzierung der Trinkgefässe benutzt. Von seiner violetten, in den Purpur spielender Farbe benannten die Römer zu Martials und Juvenals Zeiten eine gewisse Kleiderart, wer solch ein Kleid trug, hiess ein Amethystinatus. Nero verbot diese Farbe.

Ametrie, Mangel an Ebenmass, Missverhältniss, entgegengesetzt der Symmetrie.

Amianth, eine biegsam faserige Art von Asbest. Aus Amianth machten die Alten unverbrennbare Leinwand, in welche man die Todten wickelte, damit sich bei der Verbrennung die Körperreste nicht mit der Holzasche vermischten.

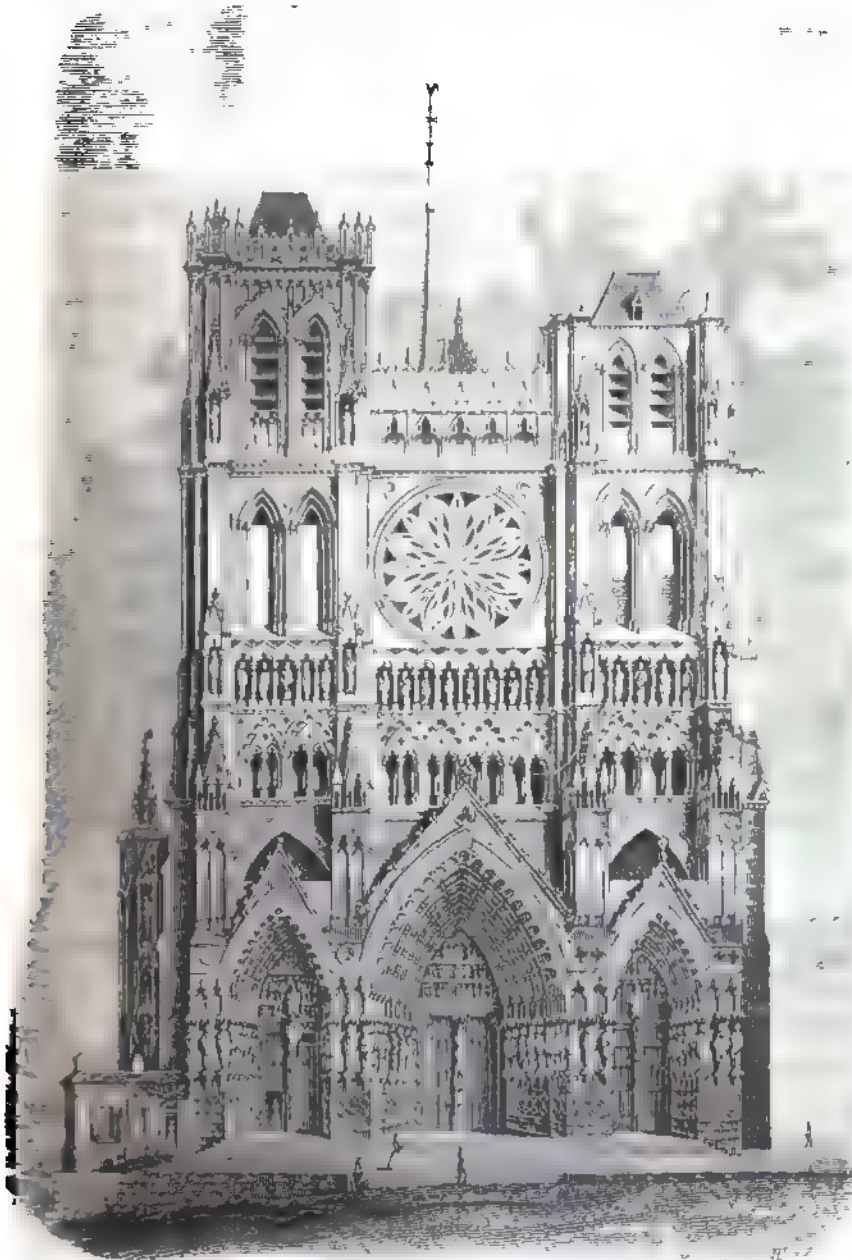
Amiconi (Amigoni), Jacopo, ein Venetianer und 1675 geboren, ging zu seiner Ausbildung in der Malerei nach den Niederlanden. Hier fand sein von Natur fröhlicher, fruchtbarer, leicht Schönheit mit Grossheit paarender und schöne Motive ausführende Stoffe ersinnender Genius das Colorit, wonach in Venedig der Künstler vergebens gesucht hätte. An den Niederländern lernte er die Kunst, mit Schatt bis zum einfachen Schwarz zu gelangen, um dadurch, ohne die Lieblichkeit aufgeben zu müssen, vollkommenste Kläre und Durchsichtigkeit zu gewinnen. Die Heiterkeit seiner Farbenschöpfungen trug zu seiner grossen Beliebtheit in Deutschland, England und Spanien bei, und er hätte auch der Kunstkritik Genüge geleistet, wären seine Bilder gerundeter und nicht das Streben, jede Einzelheit glänzend hervorzuheben, so auffallend sichtbar. In Venedig existirt ein sehr gutes Bild seiner bessern Periode, dies ist eine Heimsuchung bei den Patres zu San Filippo; seine schönsten Werke aber hinterliess er in Spanien, wohin ihn 1747 der König berief. Der Palast von Aranjuez zeigt von Amiconi ein Deckenstück, das Oratorio del Salvador in Madrid eine heilige Familie und das Theater Buenretiro seine vier Jahreszeiten. Früher, nach seiner Malerfahrt in die Niederlande, war er auch am Hofe des bairischen Kurfürsten thätig gewesen; so lieferte er zu Schleissheim den Plafond mit dem Zweikampf zwischen Aeneas und Turnus, und schmückte die Decke des dasigen Victoriensaals mit einer Darstellung von Dido's Empfang des Aeneas am Meeresstrande. (Zwei Deckenbildskizzen Amigoni's, auf Leinwand, zeigt die Münchner Gallerie.) Doch vertauschte er bald Baiern mit London, wo seine Schwester Carlotta als Kupferstecherin lebte. Auch in England schuf er eine reiche Anzahl Gemälde, und besuchte dann mit seinem musikalischen Freunde Farinelli das schon damals nächst Rom als Weltsammelplatz der Künstler geltende Paris. Amiconi starb als Hofmaler zu Madrid 1752.

Amictorium (kath. K.) heisst das längliche, viereckige, weissleinene Tuch, was des Priesters Talar am Halse bedeckt, damit dessen Kragen nicht über die Alba und Planeta hervorstehe. Das Tuch heisst auch Humerale, Superhumerales und Amictus.

Amictus hiess seit der Kaiserzeit bei den Römern ein mantelartiges Gewand, das man umwarf. Das Wort kommt (wie *amiculum*) vom Zeitwort *amicire*, was bei den römischen Rednern soviel bedeutete als ein Gewand in zierliche Falten legen. Also erklärt sich *amictus* wie *amiculum* als ein Gewand, bei dessen Umwerfung es auf ein kunstreiches Legen (*componere*) der Falten, auf die schönen Effecte eines studirten Faltenwurfes ankam.

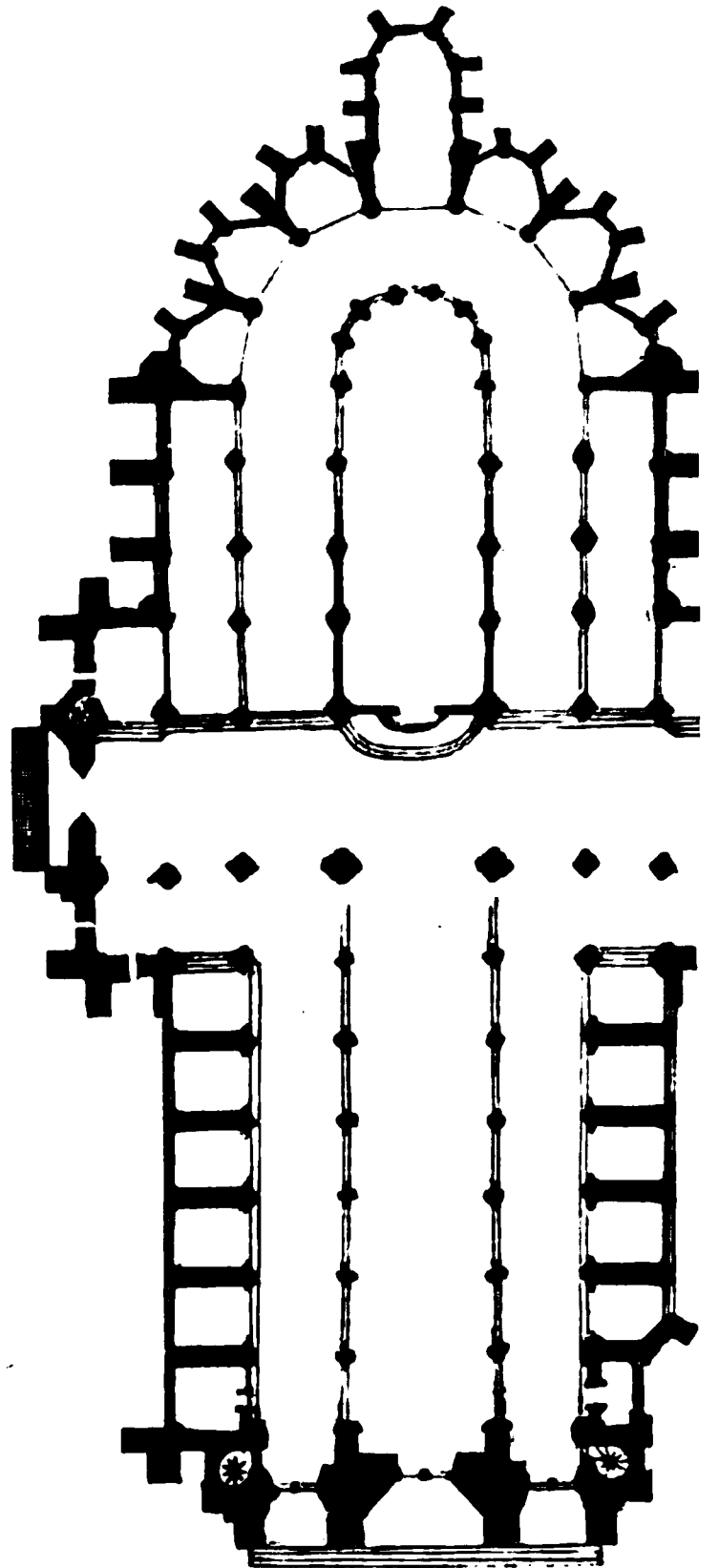
Amiculum, ein shawliartiger Mantel der Römer, der Mantel der Götterbilder, Fürsten und Feldherren, den selbst öffentliche Mädchen umthaten.

Amiens, alte Hauptstadt der Picardie, jetzt die des französischen Departements



der Somme. Die Kathedrale ist von 1220 — 1288 im gothischen Styl erbaut, zeigt im Innern schöne, leichte und grossartige Verhältnisse, und ist vorzüglich durch ihre

reich verzierte Façade merkwürdig. Die vordern Thürme wurden 1366 — zugefügt. Dieser Dom, von 392 Fuss Länge und 76 Fuss Breite, zählt zu den schönsten Denkmalen des gothischen oder richtiger germanischen Baustyls in Frankreich; das kunstvolle Schiff weist 126 prächtige Säulen auf, wovon einige einen glockenähnlichen Ton von sich geben sollen. Bemerkenswerth ist auch das schöne Chorgestühl daselbst. — Notre Dame von Amiens, wie die Kathedrale auch heisst, war übrigens die Krönungskirche Louis XIV. Ausser diesem Meisterstück germanischer Baukunst sind bemerkenswerthe Gebäude das Rathhaus und das sogenannte Wasserschloss. Amiens besitzt ferner eine Citadelle, eine Hochschule, eine Akademie der Wissenschaften und Künste, eine Bibliothek und Bildergalerie. Zu Amiens war der berühmte Peter geboren, der den ersten Kreuzzug zu Wege brachte, und 1802 unterzeichneten hier Joseph Bonaparte, Marquis von Cornwallis, Ritter Azara und Graf Schimmelpennink den Frieden, der die Streitigkeiten zwischen England, Frankreich, Spanien und der batavischen Republik schlichten sollte. — Ein Kapuziner, Bonaventura von Amiens, zählt zu den Künstlern, deren Thätigkeit ausschliesslich dieser Stadt angehörte. Die Blüthenzeit des Bonaventura ist uns zwar unbekannt, doch wissen wir soviel von ihm, dass er der Lehrer des Guintin Varin gewesen. Er hatte einen sehr bedeutenden Malerruf, den er sich durch strenggeistliche Bilder erwarb.




Amil, Perez de Villa; einer der wenigen vorzüglichen Lithographen bis jetzt Spanien aufweist. Amil hat sich das grösste Verdienst durch Ausgabe einer „*España artistica y monumental*“ erworben, worin er die schönsten alten Bauwerke, Sculpturen etc., neben landschaftlichen Darstellungen, Genrebildern und Volksscenen aus seinem glücklich-unglücklichen Heim mittheilt. Das Werk erscheint zu Paris auch unter dem französischen Titel: *galerie artistique et monumentale*.







Amling, Carl Gustav, den man auch „Ambling“ schreibt, war 1651 zu geboren und erwarb sich als Zeichner und Kupferstecher bedeutenden Namen. Fürst Maximilian II. sandte ihn zum Pariser Meister N. de Poilly, und nachdem dort den Grabstichel führen gelernt, machte ihn Max zu seinem Hofkupferstecher. Als solcher fertigte Amling das schöne Porträt seines hohen Mäcens, wie die anderer Bayersfürsten nach Maso Macolino, einem als Maler dilettirenden Hofkünstler zu München. Uebrigens stach er die zwölf Monate nach Peter de Witte's Zeichnungen und nach dessen Zeichnungen die Geschichte der Ottonen, sowie nach Unken's die Kreuzigung des Andreas. Er führte ein leichtes Instrument, doch will man immer correcte Zeichnung, noch weniger aber die rechte Behandlung des Clavier bei ihm finden. Er unterzeichnete bald G. A. und G. A. Sc., bald C. G. A.

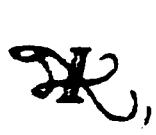
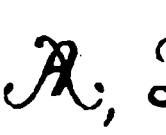

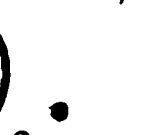
Amman, Jost (Jodocus), zuweilen auch „Ammon“ geschrieben, jezt in der Kunst so vielberühmte „Burger zu Nürnberg“, ward 1539 in Zürich geboren. 1560 verliess er die Schweiz und machte sich für immer in Nürnberg sesshaft.

malte in Oel und auf Glas, ätzte in Kupfer, zeichnete auf Holz und Papier, und schrieb selbst ein Buch (von der Dicht-, Maler- und Bildhauerkunst, Frankfurt 1578). Berühmt ist er vorzugsweise durch seine Holzschnitte und Kupferstiche, worin er erstaunlich fruchtbar war. Seine Figurenzeichnungen athmen viel Natur, denn er entnahm die Gestalten gern dem Leben; er costumirte in seinen holzschnittlichen Darstellungen treu nach der Zeit und componirte seine Bilder mit Geschick und Geist, blieb aber nicht ganz ohne Manier, wie denn seine Pferde merkwürdig typisch sind. Amman, der 1591 in Nürnberg starb, war der emsigste Bücher-Illustrateur seiner Zeit; so zierte er das Reimbuch Lonitzer's: „Ständ und Orden der heil. Römischen Catholischen Kirchen“ (Frankfurt 1661) mit 97 Holzschnitten und 7 Radirungen, den Murellischen Terenz (Frankf. 1585) mit 6 holzschnittlichen Scenen nebst Einfassungen, Rixner's Thurnierbuch (Frankf. 1578), *Plinii hist. mundi nat.* (Frankf. 1565 und 82) u. a. m. Uebrigens gab er heraus: Künstliche und wolgerissene Figuren der fürnehmsten Evangelien (1579), Neuwe biblische Figuren: künstlich und artig gerissen (200 Blätter mit verzierten Einfassungen), ein Gynaecium oder *theatrum mulierum*, ein Kunst- und Lehrbüchlein für die ansehenden Jungen daraus reissen und malen zu lernen (darinnen allerlei Art lustige und artliche Fürreissung am Manns- und Weybsbildern, desgleichen von Kindlein, Thierlein und andern Stücklein), das Pferdibuch (des vorigen 2. Theil), die „Adelichen Weydwerke“ (1661), auch Künstliche, Wolgerissene Figuren von allerlei Jagt und Waldwerk (allen Liebhabern der Malerkunst, auch Goldschmieden, Bildhauern etc. zu Ehren und Wolgefallen zugericht) u. dergl. mehr. Zu der *Iconographia Regum Francorum* lieferte er mit Virgilius Solis 33 Kupferstiche, Porträts und Medaillons nebst allegorischen und historischen Einfassungen, und zum Costnitzer Concillium (einem Druckwerke von 1565) seinen berühmten Holzschnitt: das Turnier, oder „Wie Hertzog Friederich von Oesterreich mit Graff Herman von Zily stach, vor Constantz.“ Kleine allerliebste Holzschnitte gab Jost Amman zu einer lateinischen metrischen Uebersetzung des Reinecke Fuchs. In dem grossen Kunstgeschmacke der damaligen Zeit behandelt er die Gestalt der Thiere symbolisch, flügelmännisch, nach heraldischer Weise, wodurch er sich den grössten Vortheil verschafft, von der naivsten Thierbewegung bis zu einer übertriebenen, frazenhaften Menschenwürde gelangen zu können. Besonders schätzt man auch die Holzschnitte seines Stamm- und Wappenbüchleins, ferner die Schnitte zur Lutherischen Bibel (Frankf. 1565), zur Panoplia Hartmann Schoppers (die nämlichen in Hans Sachsens Beschreibung aller Städte auf Erden), zu Schoppers *speculum vitae aulicae* etc., sowie einige Einzelblätter, wie den St. Markusplatz von Venedig, die Welterschöpfung, die Historie von Adam und Eva (in Clairobscur), St. Christoph mit dem Jesuskinde durchs Wasser schreitend, den armen Lazarus vor des Reichen Palaste, ferner ein merkwürdiges Blatt, die Zeit vorstellend, die trotz des Widerstands zweier Teufel die Wahrheit offenbar macht (vom J. 1562) und einen Todtentanz von 1587. Von seinen Kupferstichen und geätzten Blättern sind auszeichnenswerth: das Bild Coligny's 1573 (*effigies Gasparis de Coligni D. de Castilione, Amiralli Franciae*), Hans Sachsens Bildniss, Sigmund Feyerabends Porträt, das Nürnberger Feuerwerk (1570), acht Blätter Kriegerfiguren (gelstreich geätzt; mit Stephan Hermanns exc. und der Jahrzahl 1590 versehen), ferner die Vision St. Johannis (eine Serie von zwölf nach Gerard von Gröningen geätzten Blättern), die fünf Sinne an weiblichen Figuren dargestellt, und die Duellanten mit Handwerkzeugen. Zu dem Werke: *Perspectiva corporum regularium* des bekannten Goldschmieds Wenzel Jamnitzer lieferte Amman sechzig nach dessen Zeichnungen geätzte Platten. Die ans Wunderbare grenzende Productivität dieses Künstlers zeigte sich schon in seinen Lehrjahren, wie denn Sanrart erzählt, er habe von dem Franfurter Maler Georg Keller gehört, dass Amman während der vier Jahre, wo er bei diesem in Lehre stand, so viele Zeichnungen fertigte, dass man einen Wagen damit hätte beladen können. Seine Gemälde sind sehr selten, daher um so mehr gesucht und geschätzt. Von seinem Malermonogramm kennt

man folgende Arten:  (d. h. Jost Amman von Zürich pingebat); 

und  (verzogener dasselbe bedeutend). Ausserdem zeigt sich sein Mono-

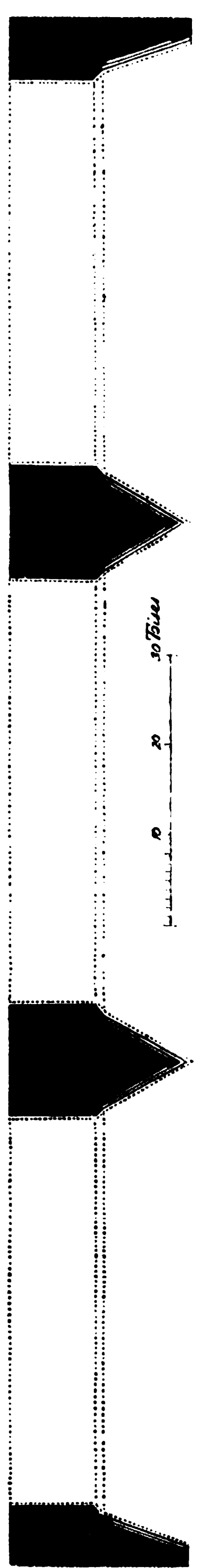
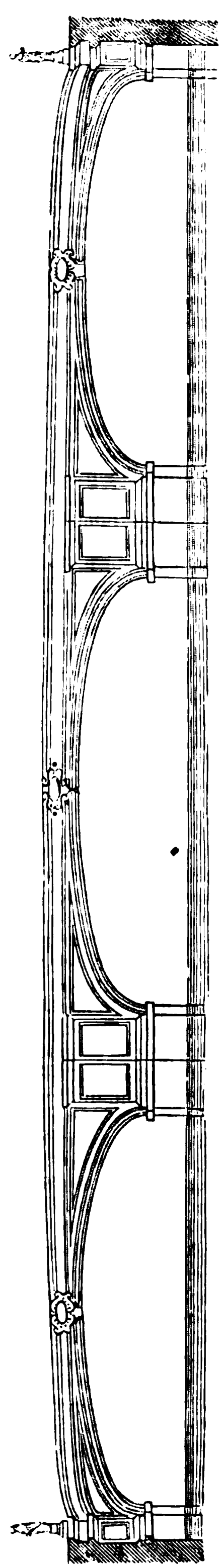
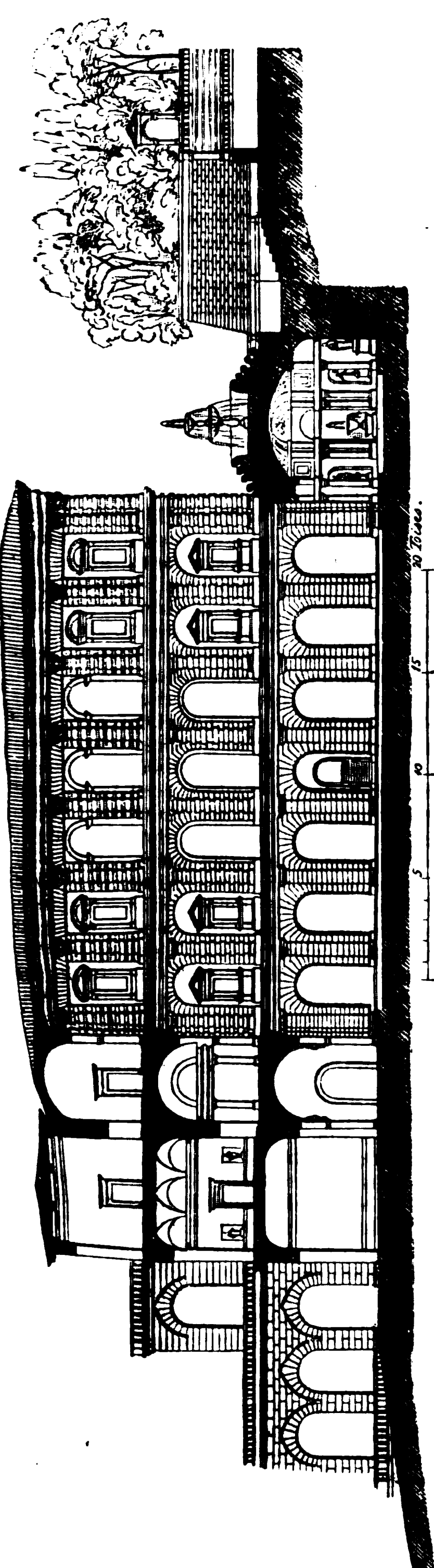
gramm in den 10 Arten: , , , , , 

, , , .

Ammanati, Bartolomeo, geb. 1511 in Florenz, studirte in seiner Vaterstadt die Sculptur unter dem grossen Baccio Bandinelli, dann in Venedig die Baukunst unter dem weltberühmten Sansovino. Zu Florenz, wo er nach der Heimkunft von Venedig viel an den Sculpturen Buonarroti's studirte, schuf er die Figur der Leda, und für das Grabdenkmal des berühmten Jacopo Sanazzaro zu Neapel drei grosse Figuren. Für den St. Marcusplatz von Venedig arbeitete er einen riesenhaften Neptun, und zu Padua einen kolossalen Herkules, den diese Stadt noch ihr eigen nennt. Als er nach Rom zog, um an den dortigen Antiken seine Studien fortzusetzen, benutzte ihn Pius III. bei den kapitolinischen Arbeiten. In Gemeinschaft mit Vasari, dem nachmals so wichtig gewordenen Künstlerbiographen, stellte Ammanati das Grufdenkmal des Cardinals Monti her, ein Werk, das Bartolomeo's Namen besonders zu Ehren brachte. Man übertrug ihm den Riss zum Palast Ruccellai, sowie den Plan zum Hof und der Façade des römischen Collegs. Nachdem er noch einen gepriesenen Springbrunnen auf einer Privatbesitzung jenes Papstes ausgeführt hatte, erhielt er den Rückruf nach Toscana, wo ihn der Grossherzog Cosmo de' Medici zu seinem Baumeister machte. Hier erwarb sich Ammanati den unsterblichsten Namen durch die Dreifaltigkeitsbrücke, welche zu den kunstreichsten Brückenbauten aller Zeiten gehört und die noch allen Austritten des Arno Widerstand leistete. Er vollendete diese Brücke 1569, und sprengte sie nur in drei Bogen (den mittlern von 90, die beiden andern von 84 Fuss Weite), beschränkte die Zahl seiner Pfeiler auf zwei und gab ihnen nicht mehr als 25 Fuss Dicke, d. h. etwa den vierten Theil der Bogenweite, so dass das Bett des Arno dadurch nur um fünfzig Fuss verengt ward. Er gab den Bogen seiner Gewölbe eine sehr gedrückte elliptische Curve, die dem Strome noch einen weitem Durchgang öffnete. So wurde beim Steigen des Arno der ungestüme Wasserandrang durch die Verminderung des Widerstandes selbst vermindert, und die Construction wie die Materialien hatten weniger von der Andrangswirkung zu leiden. Uebrigens wandte Ammanati sowohl zu den Grundlagen als zu den Pfeilern und Werkstücken der Bogengewölbe nur die härtesten Steine an, obgleich die Gewölbe selbst nur aus Bruchsteinen bestanden. Die Pfeiler wurden durch Sporne verstärkt, um die Wassergewalt zu zertheilen. Ausser der kunstreichen Construction bewundert man nicht nur die grosse Eleganz der Form, sondern in den Gurten der Bogen, an den Archivolten und den Strebepfeilern auch gewisse Theile von Profilen, Gesimsen, und vertiefte Felder, die diese Brücke zum Denkmal eines Architecten machen (s. Abbildung auf folgender Seite). Aus seinem eignen Beutel, für dessen Füllung der grosse Mediceer reichlich gesorgt hatte, baute Ammanati die St. Giovannikirche der Jesuiten; übrigens legte er die letzte Hand an den Pittipalast (s. Abb. auf folg. Seite), schenkte seiner Vaterstadt und den Cosmischen Villen mehrere herrliche Werke in Marmor und Bronze, sowie mehrere Springbrunnen, und lieferte auch jenen Neptun auf dem Platze des alten Palastes, um welche Arbeit sich selbst Benvenuto Cellini und Giovanni da Bologna bewarben. Ammanati, der die Dichterin Laura Battiferi zur Gemahlin besass, hinterliess auch ein manuscriptliches Werk, das unter der Aufschrift: *La città* Pläne zu Bauten, die eine Stadt verschönern, enthält und noch richtig in der florentiner Gallerie ruht. Noch hat Niemand an die Herausgabe dieses kostbaren Manuscripts gedacht. Ammanati's Todesjahr ist 1589.

Ammanati, Giovanni, von Siena gebürtig, blühte im 14. Jahrh. als Meister in eingelegten Arbeiten, und war das Haupt jener kunstreichen Arbeiter, welche 1331 im Dome von Orvieto die Zierathen der Chorberrnstühle darzustellen begannen. Die Geschichte vom Orvietoer Dom lässt ihn noch 1350 als Obermeister wirken.

Ammerling, Friedrich, ausgezeichnete Bildnissmaler, ward 1803 in Wien geboren. Er war eines Handwerkers Sohn und musste sich als Karten- und Kupferilluminirer wie als Zimmermaler lange nothdürftig hinhelfen. Endlich ermutigte er sich, das Bildnissmalen in Oel zu versuchen, und die glücklichen Proben spornten ihn zu erhöhter Thätigkeit in diesem grünsten aller Malerzweige. Er erübrigte sich so viel, dass er sein Verlangen, in London sich zu vervollkommen, befriedigen konnte. Der berühmte Lawrence schenkte ihm bald seine Achtung, und liess dem jungen Künstler das Studium in seinem Atelier frei. Ammerling besuchte hierauf Paris und erfreute sich der Theilnahme des grossen Vernet. Da nöthigte ihn sein schwankender Körperzustand zur Heimreise, und er ging über München, dessen Sammlungen er wenigstens im Fluge benutzte, in die traute Kaiserstadt zurück, wo er emsig seine Studien weiterführte. Seine ersten, ihn dem grossen Publicum bekannt machenden Arbeiten waren die zwei historischen Stücke: „Moses als Gesetzgeber“ und die „verlassene Dido,“ wofür ihn die Akademie mit den ersten Preisen krönte und wodurch er, hätte Ammerling die Historienmalerei gepflegt, sich den Pfad zu den besten Geschichtsmalern gebahnt hätte. Zur Cholerazeit machte Ammerling einen Kunstaust



nach Rom, aber kaum eingetroffen, ereilte ihn der Rückruf seines Kaisers. Er bekam den Auftrag, das Bild Sr. Majestät zu entwerfen, das jetzt im Laxenburger Rittersaale sich der Bilderreihe der Lotharinger anschliesst. Ammerling hatte zuvor das Bild des Erzherzogs Rudolf gemalt, und der Kaiser sagte ihm das zugleich wahre und schmeichelnde Wort: „Das Porträt meines Bruders hat mich beredet, Sie von Rom kommen zu lassen, denn ich find' es höchst ähnlich.“ — Er stellte den Kaiser im vollen Ornate dar, wie dieser im Schmucke der Reichskleinodien mit Krone und Scepter auf dem Thronessel sitzt. Dies neunthalb Fuss hohe Gemälde, ein sprechendes Porträt, ist eben so einfach in der Zusammensetzung als rein in der Zeichnung. Die kühne, glänzende, zuweilen absichtlich nachlässige und lieber den Tintenschmelz als den Effect aufopfernde Färbung lässt die Schule Lawrence nicht verkennen. Eine ganz eigenthümliche Wirkung von Ammerlings Porträten besteht darin, dass letztere mit allen ihren Mitteln den Beschauer zu überreden wissen, dass er fest an den Getroffenen glaubt, auch wenn er nie den Lebenden gesehen.

Ammon, ein ägyptischer und libyscher Gott, der bei Hellenen und Römern Zeus Ammon und Jupiter Ammon hieß. Der ursprüngliche ägyptische Name war Amun. Der vornehmste Sitz des Ammoncultus war Theben in Oberägypten, welche Stadt bei den Griechen öfters Diospolis heisst, während sie bei den Juden und wohl auch bei den Aegyptern No Amun, auch Hamon No oder ganz einfach No hieß. Theben (richtiger Thebe) war eine Tochterstadt von Meroë, daher sich der Cultus von den Aethiopen, den ältesten Ammonsdienern, herüberpflanzte. Ammon ward unter dem Bild eines Widders verehrt, der wohl auch lebendig, als Ebenbild des Gottes, in den Tempeln unterhalten ward. Kein Wunder, dass die Aethiopen, deren ganzer Reichthum und Segen in Schafen bestand, sich auch ihren Gott, den Schenker der Herden, in Schafsgestalt dachten. Eine Stelle bei Proclus sagt: „Die Aegypter erzeugen dem Widder eine besondere Verehrung, weil der Gott Ammon als widderköpfig dargestellt wird und weil der Widder (unter den Gestirnen) Princip der Erzeugung ist, sowie seine Bewegung die schnellste ist, da er in die Zeit der Tag- und Nachtgleichen fällt.“ Bei den Libyern galt Ammon selbst für die Sonne. Nach Champollion's *Panthéon égyptien* (Paris 1823) finden sich Ammonsbilder, vornehmlich in Thebe, auf dem Gipfel der Obeliken und der Monolithen, an den Mauern und Säulen der Tempel und Paläste. Dort sieht man Ammon weit öfter mit menschlichem Haupte gebildet, während in den libyschen Tempeln die Bilder mit Widderkopf häufiger sind. Mit Menschenköpfe findet man Ammon sitzend auf einem Throne; die Carnation ist blau; er hat einen schwarzen Bart, hält in der Linken einen Scepter (an dessen Ende der Kopf des Vogels, der das Symbol der göttlichen Wohlthätigkeit ist) und in der Rechten das Kreuz mit der Handhabe (Symbol des göttlichen Lebens); sein Haupt aber ist mit dem königlichen Kopfsputz geschmückt, über dem zwei grosse buntfarbige Federn sich erheben. Der widderköpfige Ammon hat mit dem menschenhäuptionen den Kopfsputz gemein; darüber sieht man den Diskus und unter diesem die Schlange Uräus, was die königliche Gewalt andeutet, denn die hieroglyphische Beischrift der Bilder nennt den Gott: Amon Re - Ri - Ra, den „Beherrscher der drei Weltgegenden.“ Nach Champollion soll übrigens Re - Ri - Ra so viel als Sonne bedeuten. Ferner findet sich auf Monumenten der Widder selbst, als lebendiges Ebenbild des Amon - Ra, ebenso geschmückt und bezeichnet wie die beschriebenen Ammonsbilder. Zu Thebe sieht man ganze Reihen monolithischer Widder von 20 Fuss Länge an den Tempelzugängen stehen. Im Tempel zu Esneh, der zur Zeit der Antonine erbaut und dem Ammon geweiht ward, dessen Bild sich auf einer Menge von Gemälden findet, ist auch ein Basrelief, das den Kaiser Antoninus vorstellt, wie er vier Gottheiten Weihrauch bringt. Diese vier Gottheiten werden angebetet als herrschende Geister und sind dargestellt unter der Gestalt von vier Widdern, deren Kopf mit der Uräusschlange (dem Symbol aller Gewalt) geschmückt ist. Laut den Hieroglyphen dabei sind es die Geister von den Göttern Sohu, Phreh, Atmuh und Osiris. Amon - Ra kommt selbst vor mit vier Widderköpfen, worin man das symbolische Bild dieses Grundwesens erkennt, das sich selbst die vier grossen weltregierenden Geister oder die Götter Sohu, Phreh et cetera befasst, so dass Ammon als Geist der vier Elemente, als die Seele der materiellen Welt erscheint. Uebrigens wird Ammon oft in den bildlichen Vorstellungen mit Kneph oder Knuph identificirt, welcher gleichfalls mit Widderköpfe gebildet ward; ebenso erscheint er identisch mit Mendes, der die Symbole der Zeugungskraft erhält. Bekannt ist, dass der Ammonsdienst sich auch in Griechenland einschlich; so hatte Ammon zu Thebe in Böotien und zu Sparta seinen Tempel; wie er sich aber bei den Hellenen mit Zeus identificirte, erhellt z. B. auch aus dem Umstande, dass die Eleer selbst Ammonia Here oder ammonische Juno neben Ammon verehrten, also letzterm die Gemahlin des Zeus zugesellten.

Ammonstempel. Derselbe lag in der berühmten, dem Jupiter Ammon heiligen Oase in der libyschen Wüste, 12 Tagereisen westlich von Memphis. Er hatte eine dreifache Mauer und war zugleich die gewaltige Festung eines mächtigen Priesterstaats, dessen Stärke Kambyzes vergebens zu brechen versuchte, indem er dabei 50,000 Mann im Sande der Wüste verlor. Ausserhalb der Umwallung des Tempels wohnte in prächtigen, Dörfern an Umfang gleichenden Villen die zahlreiche Schar der Tempeldiener. In dem von der äussersten Mauer umschlossenen Raume stand der Palast der alten Priesterkönige, dort wohnte ihre Wache und Dienerschaft; innerhalb der zweiten Mauer war das Serail, dort wohnten die Kinder und Verwandten des Königs, und dort befand sich der Vorhof zum Tempel und der heilige Sonnenquell, der abwechselnd warmes und kaltes Wasser gab, worin die Opferthiere gebadet wurden. Erst im Umkreis der dritten Mauer stand das Heiligthum selbst, wo die Statue des Ammon (*mirabile dictu!*) von geschmolzenen Smaragden und andern zu einer homogenen Masse geflossenen Edelsteinen gebildet gewesen sein soll. Der Gott daselbst war so hochberühmt durch sein Orakel, dass es selbst den grossen Alexander gelüstete, dort persönlich seine Frage ans Schicksal zu richten. (Vergl. den Art. „Alexander d. Gr.“) — Unter den imposanten Bauresten, die sich zerstreut in jener Oase finden, hat man bis heute noch nicht mit Gewissheit die Reste des eigentlichen Tempels herausgefunden, wenn auch Mehrere, darunter Minutoli, sie gefunden zu haben glaubten.

Amor, von den Griechen Eros genannt, ist der allbekannte, allgewaltige Gott der Liebe, welchen schon Hesiod für den Schönsten aller Götter erklärte. In den frühesten Poesien der Griechen erscheint er entweder älternlos oder als Sohn des Kronos, der ihn mit Gäa (der Erde) erzeugte. Erscheint er hiernach als einer der ältesten Götter, so tritt er dagegen in späterer Sage als einer der jüngsten auf, indem sie ihn zum Sohne von Venus und Mars macht und als einen losen, schalkhaften Buben hinstellt, welcher mit Flügeln versehen und mit Pfeil und Bogen bewehrt ist. Während zur Blüthenzeit der griechischen Kunst Amor als Jüngling von zarter Schöne vorgestellt ward, zogen die spätern Künstler die Kindesgestalt vor und in dieser erscheint der Gott auf vielen Denkmalen, wie er entweder dem Zeus die Donnerkeile zerbricht, oder dem Herkules die Waffen raubt, oder auf Löwen und Panther reitet, was alles die Allmacht der Liebe symbolisirt. Die Griechen bildeten auch einen Gegen-Amor, einen Anteros, der bald die erwidernde Liebe (Gegenliebe), bald die Rache und den Hass zu bedeuten hatte, daher die häufig gebildete Gruppe des Eros und Anteros das Bild zweier ringenden Knaben zeigt. — Die Ausbildung der Amormythe gehört wesentlich den Lyrikern an; die Kunst hatte genug daran, die Ideen im äussern Bilde zu fixiren, welche ihr die Poesie an die Hand gab. Der Knabe Amor wurde der schlaueste und unwiderstehlichste Gott, welchem Götter und Menschen gehorchen müssen; zu seiner Begleitung erphantasirten die Dichter eine eigene Classe von Genien, die Erogen oder Amoretten, welche theils Kinder der Nymphen, theils solche der Venus heissen. Ferner gesellte man ihm die Charitinnen (Grazien) zu, sowie die Tyche oder Fortuna, letztere zum Zeichen, dass in der Liebe das Glück oft weiterbringe als alle Schönheit. Auch Himeros und Pothos (Sehnsucht und physisches Verlangen) begleiteten ihn, welche zwei Genien die geilen Römer in Einem zusammenfassten, den sie Cupido nannten und der, den rein sinnlichen Trieb vorstellend, nur ein Amor in niederer Sphäre ist. — Die Alten waren unendlich erfinderisch in ihren Amorbildungen, und zugleich sind von keinem Gotte so viele Darstellungen übrig, als gerade von diesem. Wir können hier nur einige aus der zahllosen Menge aufführen. Während die Erosstatue von Lysipp, welche zu Thespie in Böotien stand, sich in keiner glaubigten Wiederholung erhalten hat, ist dagegen das Marmorbild von Praxiteles höchst wahrscheinlich in einer Nachbildung vorhanden, welche als Torso im Vatican steht und den Eros als Jüngling mit sehr zartem, aber so merkwürdig schmalem Gesicht zeigt, dass man sich an das bekannte Laster der Griechen erinnert und in der Figur den Gott einer unnatürlichen Liebe zu erkennen meint. Eine andere Erosstatue von ausnehmend schöner Arbeit, aus der Schule des Skopas oder Praxiteles, kam aus Lord Elgins Sammlung ins britische Museum; Kopf, Arme und der eine Fuss fehlen. Unter den oft vorkommenden Figuren eines geflügelten Knaben, welcher den Bogen hält, ist die vorzüglichste im Museo Capitolino; dieselbe wird von Visconti für eine Copie des thespischen Amor des Lysipp gehalten. Die Geberde dieser Figur ist voll Anmuth; die Formen sind sehr zierlich, weich und fliessend; auch lassen die freilegenden Glieder eher ein Original von Erz als von Marmor vermuthen. Da nun die uns durch Copien bekannten Werke des Praxiteles alle in ruhiger Haltung vorgestellt sind, dieser Amor aber lebhaft bewegt ist, so könnte wohl vielleicht jenes Urbild von Lysipp hier zu Grunde liegen, das einst sogar der knidischen Venus gleichgeschätzt ward. Unter den Antiken im Berliner Museum findet sich ein bogenspannender Amor

von 4 Fuss Höhe, der aus dem Palast Lante in Rom stammt; ferner ein Astragalen haltender Amor von 3 Fuss Höhe (aus der Polignaceschen Sammlung), eine Venus mit Amor an einen Quittenbaum gelehnt, 4 F. 2 Z. hoch (aus ders. Samml.), Venus und Amor mit einem Seeungeheuer zur Seite, 5 F. 6 Z. hoch, aus griechischem Marmor: Amor schlafend auf der Löwenhaut, griechischer Marmor (aus der Sammlung des Cardinals Borgia); eine kleine Gruppe mit Venus und Amor, wo letzterer ein Schmuckkästchen hält; ein Votivdiscus von weissem Marmor, auf dessen einer Seite in flachem Relief „Amor auf dem Delphine reitend und die Flöte blasend“ vorgestellt ist; endlich ein Amorin, Fruchtgehänge tragend, Stück eines grossen Frieses vom Forum Trajanum. Die meisten antiken Gruppen mit Venus und Amor sind Römerarbeit; die Gruppe findet sich auch auf Gemmen; so ist sie namentlich sehr gelstreich auf einem vertieft geschnittenen Sardonyx behandelt, wo Venus die Furchtbarkeit der sie umgebenden Waffen entkräftet, indem sie sich von Amor die Gewaffen des Mars übergeben lässt, zum Zeichen, dass selbst der Kriegsgott vor der Macht ihrer Reize erliegen muss. Dieser schöne Sardonyx befand sich bei den antiken geschnittenen Steinen, deren der Fürst Stanislaus Poniatowsky eine sehr interessante Sammlung besass. Ein schönes Mosaikbild, das man bei Porto d'Anzo (dem alten Antium) aufgefunden, zeigt den Amor, wie er einen Löwen zähmt und den Herkules spielen lässt. Die Idee dieser Composition ist eben so gelstvoll als anmuthig, wegen die Zeichnung ein wenig nachlässig erscheint. Dies Mosaik, wovon das *Museo Capitolino* (tom. IV, tav. XIX) und Agincourt (Taf. XIII. der Malereien) Abbildung geben, ward von Angelo Gabrielli dem Papst Benedict XIV. geschenkt, welcher es auf das Museum des Kapitols bringen liess. — Von neueren Kunstwerken, welche Amor zum Gegenstand haben, ist zunächst das Pastellgemälde von Mengs in der Dresdner Gallerie zu nennen. Es stellt den Gott dar, wie er seine Pfeile schärft; das Bild ist namentlich durch den Stich von Friedrich Bause bekannt. Dann ist eine Sculptur: Amor und Psyche, von dem berühmten schwedischen Bildhauer Sergel († 1814), erwähnenswerth; hier zeigt sich der erzürnte Amor im Begriff, die innig liebende Psyche zu verlassen, die vergebens den Flüchling festzubalten sucht. Weiter gehören in diesen Kreis mehrere Werke des dänischen Meisters Thorwaldsen, vor allem seine Statue des Amor (1811 gearbeitet — s. nebenst. Abb.). Der Gott hat Bogen und Köcher abgelegt und ist ins Anschauen eines Schmetterlings (Symbols der Psyche oder der Seele) versunken. Den letzten Pfeil,



der ihm in der Hand geblieben war, hält er abwärts. Ein Basrelief Thorwaldsens, vom J. 1809, zeigt Amor, wie er, beim Pflücken einer Rose von einer Biene gestochen, weinend und über die Wunde klagend zur Mutter eilt, welche mit scherzenden Worten den Gott des verwundenden Bogens tröstet. Die Mythe ist einem bekannten Liedchen des Anakreon entlehnt. Ein anderes Basrelief dieses Meisters zeigt den Amor mit geschwungenem Pfeile auf einem Löwen reitend, wodurch das alte Poetenwort: *omnia vincit amor* symbolisirt wird. Eine runde Gruppe von 6 Palmen Höhe, Amors Vermählung mit Psyche, arbeitete Thorwaldsen 1804 für die Gräfin Woronzoff und wiederholt für den Fürsten von Putbus auf Rügen. Die Vermählten halten sich umschlungen; in der Linken der Psyche ruht die Schale der Unsterblichkeit, welche sie beim Eintritt in den Olymp empfangen hatte. Von Thorwaldsens Schülern, Tenerani zu Rom, kann die reizende Gruppe erwähnt werden, wo Amor den Dorn aus dem verwundeten Fusse der Venus zieht. Eine schöne Sculptur

von Matthäi, einem Dresdner, ist der schlummernde, vom Hunde bewachte Amor. Im Festzuge des Bacchus (Sandsteinrelief von E. Hähnel, das das neue Hoftheater zu Dresden schmückt) erscheint Amor, wie er dem trunkenen Herkules mühsam die Keule nachschleppt. Endlich gedenken wir noch einer Sculptur von Bissen, dem ersten dänischen Bildhauer nach Thorwaldsen. Dieselbe war im Kopenhagener Salon 1843 ausgestellt und ward in Berichten mit Bewunderung genannt. Ueber einem Steine reitend, auf dem er einen Pfeil wetzt, kehrt der Kleine den Kopf mit einer schalkhaften Miene zur Seite und wirft dem Beschauer einen Blick zu, als wollt' er sagen: „Warte du nur — gleich werd' ich bei dir sein!“ Zu der antiken Naivetät gesellt sich hier ein so warmer romantischer Geist, dass man sagen darf, Bissen sei in diesem Werke über die Antike hinausgekommen.

Amoren, Amoretten oder Amorinen, kleine Liebesgötter, leichte, fröhliche, tändelnde Kinder, bald geflügelt, bald flügellos, mit oder ohne Binde. Sie sind mehr dem Cupido, dem Gotte der Liebelei und Genusssucht, als dem Amor, dem Repräsentanten der höhern Liebe, verwandt. Die Mythe giebt sie für Sprösslinge Amors und der Nymphen aus. Sie erhalten zuweilen Attribute der Götter, wodurch aber immer auf den Sieg der Liebe angespielt wird. So zeigt ein Relief im Palaste Mattei zwölf Amorine, deren einer den Hammer Vulkans, ein anderer die Keule des Herkules auf der Achsel trägt. Solche Attribute sind ihre Trophäen. Unter den Allegorien, wo Liebesgötter handelnd eintreten, führen wir nur jene an, deren sich Guercino in seinem Frescogemälde der Aurora in der Villa Ludovisi zu Rom bedient hat. Man sieht daselbst einige Amorine, welche die nächtlichen Vögel von der Sonne verscheuchen, und dagegen die frühen Schwalben aufwecken.

Amorosi, Antonio, aus Communanza im Ascolesischen, war seines Landsmanns Giuseppe Ghezzi Schüler und ein beliebter Bambocciadenmaler des vorigen Jahrhunderts. Mit seinen Tavernen und Schänkenbildern drang sein Name auch ins Ausland, zumal sein Genrestyl sehr stark an flämische Meister wie Johann Miele u. A. erinnerte. In diesen Genrestücken zeigte Amorosi selbst grosse Anlage für architektonische, landschaftliche und Thiermalerei. Wie Meister Ghezzi, brachte Amorosi viel lebendige Komik und tüchtige Satire in seine Scenen. Ironischer Weise malte der Schalk Amorosi auch Kirchenbilder, die freilich wie heilige Harlekinaden erschienen. Für Amorosi's Hauptbild gilt der spanische Sänger und Turbaschläger. Berühmt sind die Walkerschen Stiche nach diesem würdigen Epigonen Bamboccio's. Er würde, wie Lanzi sagt, völlig ein Niederländer erscheinen, wenn seine Farbe nur lichter wäre. Die Münchner Gallerie hat von ihm das Porträt eines Kindes (*in tela* gemalt). Amorosi lebte noch 1736.

Amort, Kaspar, geb. 1612, studirte zuerst unter dem aus Dürerscher Schule stammenden Thonauer und kam durch Unterstützung des bairischen Kurfürsten 1633 nach Italien, wo er sich besonders an Caravaggio's Schöpfungen zu bilden suchte. Er malte nachmals Vieles für bairische Kirchen und Klöster, in Ingolstadt einen kreuztragenden Heiland, in der Münchner Liebfrauenkirche Jesu Erscheinung beim ungläubigen Thomas etc. Sein Evangelist Johannes, auf Leinwand, wird in der Münchner Gallerie gesehn.

Amortisation, eine Bezeichnung für alles, was in Bau- oder Bildhauerarbeiten oben schliesst oder ziert.

Amos, der Prophet, erscheint in der Darstellung als Hirt, mit einem Schafe zu seinen Füßen, oder mitten unter Schafen. Die Schriftstelle hiefür ist Amos VII, 14. 16.

Amoureux, César, 1644 in Lyon geboren, war ein hoffnungsreicher Schüler seines berühmten Landsmannes Nicolas Coustou, ertrank aber in seinen schönsten Jahren, nachdem er von seinem Bildnertalente zu Kopenhagen Probe gegeben, wo die vergoldete Bleistatue Christians V. ihn zum Urheber hat.

Ampel, vom lateinischen *ampulla* entstanden, heisst in der katholischen Kirche das zum Aufbewahren des Salböles dienende Gefäss (*ampulla chrismatis*).

Ampelith, eine Art mangan- und eisenhaltiger Erdkohle, welche den Alten zum Malen diente. Den Namen hat sie von Ampelos, d. h. Weinrebe, entweder wegen der schwarzen Farbe, welche die Alten aus Reben bereiteten, oder wegen Gebrauchs des Ampeliths gegen Krankheiten der Weinstöcke, was beides stattfand. Plinius sagt von ihr, „*ampelitis*“, sie sei dem Erdharze sehr ähnlich, müsse bei ihrer Prüfung in Verbindung mit Oel wie Wachs zergehen und beim Brennen eine schwarze Farbe behalten; sie habe den Nutzen, zu erweichen und zu zertheilen, weshalb sie auch den Medicamenten, besonders den Mitteln, die Brauen und Haare zu färben, hinzugethan werde.

Ampelos (gr. M.), der Gefährte des Dionysos oder Bacchus. Seine Figur soll die Weintraube repräsentiren; er erscheint als kleiner Satyr mit kleinem Schwefel.

Amphiaraios (gr. M.), Sohn des Oikles und der Hypermnestra, väterlicher Seits ein Abkömmling des Sehers Melampos. Er nahm an der Jagd des kalydonischen Ebers Theil, den er in das Auge schoss; eben so war er beim Argonautenzuge. Mit Adrastus gemeinschaftlich über Argos herrschend, verursachte er einen Aufstand, in dessen Folge Adrastus fliehen musste, der sich aber späterhin wieder mit ihm versöhnte und ihm seine Schwester Eriphile vermählte. Bei Pindar nennt Adrast den Amphiaraios das Auge seines Heeres und „einen Mann, wohl kundig der Zukunft und des Speerkampfes.“ Weil nun Amphiaraios die Sehergabe besass (er erhielt sie durch einen Schlaf im Wahrsagerhause zu Phlius), so sah er auch das unselige Ende des Zugs gegen Theben voraus, daher er an diesem Theil zu nehmen verweigerte. Doch Eriphile, durch das Halsband der Harmonia bestochen, überredete ihn, dass er dem Zuge sich anschloss. Er hinterliess aber an seine Söhne den Befehl, seinen Tod an ihrer ihn preisgebenden Mutter zu rächen. Als die Helden zu Nemea die nemäischen Spiele stifteten, trug Amphiaraios den Preis im Scheibenwerfen und Wagenrennen davon. Beim unglücklichen Kampfe vor Theben selbst zeigte Amphiaraios sich äusserst tapfer; er konnte aber seinen Groll über das ganze Unternehmen nicht vergessen, denn als Tydeus, den er für den Anstifter des Zuges hielt, von Melanippus, der im Zweikampfe blieb, tödtlich verwundet war und Minerva mit einem Unsterblichkeit gebenden Heilmittel herbeileiten wollte, schlug Amphiaraios dem Melanippus den Kopf ab und gab das Hirn dem Tydeus zu trinken, so dass die Göttin bei solchem Anblicke entsetzt floh. Adrast und Amphiaraios waren allein noch von den Håuption der Argiver übrig, und als Amphiaraios von Periklymenos verfolgt gegen den Fluss Ismenos floh, öffnete sich, ehe des Verfolgers Wurfspiess ihn traf, die Erde und verschlang den Helden sammt seinem Wagen. So ward er von Jupiter unsterblich gemacht. Nun erhielt Amphiaraios göttliche Verehrung und einen Tempel bei Oropus, wo ihn der Boden verschlungen hatte. Der Tempel (das Amphiarion) und die Bildsäule waren von weissem Marmor; der aus fünf Abtheilungen bestehende Altar hatte das Eigenthümliche, dass jede derselben einigen Göttern geweiht war, wovon die zweite allen Heroen und ihren Frauen galt. Hochberühmt war das damit verbundene Orakel. Man brachte den Göttern, die am grossen Altare Theil hatten, einen Widder als Opfer und legte sich auf dessen abgezogener Haut im Tempel zum Schlafe nieder, um im Traum das Orakel zu erhalten. Der Rathsuchende musste sich drei Tage des Weins enthalten und 24 Stunden fasten. — „Der Abschied der Eriphile von Amphiaraios bei dessen Ausbruch mit dem Argiverheer gegen Theben“ findet sich, nebst dem Abschiede des Adrast, auf einer Vase aus Grossgriechenland (Ottfr. Müllers Denkmäler, B. I, Nr. 98) vorgestellt; dann ist die altgriechische Bronze des Tux'schen Cabinets in Tübingen zu nennen, welcher Grünelsen eine eigene Schrift gewidmet hat, wo zugleich alle auf Amphiaraios bezüglichen Kunstdenkmale aufgeführt sind.

Amphidromia (gr. Arch.), ein Familienfest der Athener, an welchem das neugeborne Kind in die Familie eingeführt und mit Namen belegt ward. Das Fest folgte sieben Tage nach der Geburt; vorher wurden denjenigen, die bei der Geburt Hülfe geleistet, die Hände gewaschen; die Feier beging man am Abend, wo die Verwandten der Aeltern und deren Freunde zusammengerufen wurden, welche Geschenke (darunter Seepolypen und Blackfische) mitbrachten. Das Haus war festlich geschmückt und von aussen bekränzt, mit Oelzweigen, wenn ein Knabe, mit Wollkränzen, wenn ein Mädchen geboren war. Das Gastmahl war meist sehr lustig. Vor Allem ward das Kind um den Herd getragen, wodurch es den Hausgöttern und der Familie vorgestellt und wobei ihm auch der Name gegeben ward, wofür man die geladenen Freunde als Zeugen ansah. Vom Herdumgange hatte das Fest den Namen.

Amphiktionien waren Verbindungen einzelner griechischer Völkerschaften, welche zwar ihrem Ursprunge nach nicht alle mit einander verwandt, doch insgesamt dahin verbunden waren, um gegen einander die völkerrechtlichen Verhältnisse zu beobachten, gemeinsam die Feste eines Gottes zu feiern, besonders aber das Heiligthum des Gottes, das in ihrer Mitte gelegen war, gegen Angriffe zu schützen. Die Staatsrepräsentanten in den Versammlungen einer Amphiktionie hiessen gewöhnlich auch Amphiktionen, nicht, wie man lange irrig geschrieben, Amphiktyonen, denn auf Inschriften und Münzen steht gross und breit *Amphiktiones*. Die wichtigste Amphiktionie war die von Delphi und den Thermopylen. Es war ein uraltes Institut, das in den besten Zeiten die innere und äussere Politik der verbundenen Staaten bestimmte, sich aber schon zu Demosthenes Zeit überlebt hatte und dann nur noch in die Politik eingriff, wenn dazu ein Mächtiger anregte, der die Heiligkeit der Amphiktionie zum Deckmantel seiner Pläne bedurfte. Die Hauptthätigkeit der Amphik-

lassen beschränkte sich zuletzt auf Beaufsichtigung der Bundesheiligthümer und der damit verknüpften Feste und Spiele. Von Cultus wegen waren sie im Sinne von Conservatoren auch Beschützer der Kunst, die sie nicht gerade unmittelbar förderten. Merkwürdig ist die Notiz bei Demosthenes, wonach Pausanias bei den Amphiktionen verklagt wurde, weil er dem delphischen Apoll einen Dreifuss mit seinem, des Donatars Namen geweiht hatte. Ausserdem ist eine Stelle bei Plinius interessant, wo es heisst: „Zu Delphi hat Polygnot den Tempel und zu Athen den Porticus, welchen man Pökilē (nach den bunten Gemälden darin) benennt, unentgeltlich ausgemalt, während Mikon einen Theil desselben für Geld malte, daher Jener grössere Achtung verdient, weshalb ihm auch die Amphiktionen, welche das öffentliche Staatsgericht in Griechenland bilden, freies Hospitium zuerkannt haben.“

Amphiktyon (gr. M.), Sohn des Deukallon und der Pyrrha, nach Andern ein Autochthon, der den Kranaos, dessen Tochter er hatte, aus der Herrschaft über Attika vertrieb, aber nachher dasselbe Schicksal durch Erichthonios erfuhr. Amphiktyon hatte ein Heiligthum im Flecken Anthele am Asopusflusse in den Thermopylen.

Amphilochius, St., Bischof von Ikonium, war einer der grössten Gegner der Arianer. In dem griechischen Menolog auf der Bibliothek im Vatican ist seine Figur von Nestor, einem der Ausschmücker dieses Manuscripts, *en miniature* gemalt.

Amphilochus, Sohn des Lagus, ein altgriechischer Architect, dessen Name an einem Säulensusse in Rhodus erhalten ist.

Amphion. — In der griech. Mythe erscheinen Mehrere dieses Namens. Ein Amphion war Anführer der Epeer vor Troja (s. Illade XIII, V. 692); ein anderer und be-



rühmterer ist der Sohn Jupiters und der Antiope, bei dessen Zeugung Zeus die Gestalt eines Satyrs annahm (vgl. Ovids Metam. VI, 110). Antiope, als sie sich schwanger fühlte, floh zu Epopeus nach Sikyon, um diesen noch schnell zu heirathen; indess hatte sich ihr Vater Nykteus in Theben vor Verzweiflung darüber getödtet, vorher aber dem Thebaner Lykus das Rachewerk übertragen, daher nun Sikyon erobert, Epopeus ermordet und Antiope gefangen genommen ward. In ihrer Gefangenschaft genas nun Letztere zu Eleutheræ in Böotien zweier Knaben, Amphion u. Zethus, welche sie aussetzte. Ein Hirt fand die gött-

lichen Sprösslinge und erzog sie. Gott Hermes beschenkte den jungen Amphion mit einer Lyra, und so wurde dieser ein hoher Meister in Gesange und Saltenspiel. Aber der Sänger war auch ein Recke und befreite mit seinem Bruder die noch in Gefan-

genschaft lebende Mutter, indem beide den Lykus zu Theben erschlugen und für dessen Gemahlin Dirke die grausame Strafe ersannen, an die Hörner eines Stieres gebunden sie zu Tode schleifen zu lassen (s. Abb. auf vorhergehender Seite). Amphion bemächtigte sich nun mit Zethus der Herrschaft von Theben; die Stadt ward mit einer Mauer umgeben, und die Steine flogen und fügten sich alle von selbst zusammen, als Amphion die Zaubertöne seiner Leier erklingen liess. Amphion vermählte sich nun mit Niobe, der Tochter des Tantalus, welche so fruchtbar an Söhnen und Töchtern war, dass sie, übermüthig von solchem Segen, sich dessen vor Leto oder Latona brüstete, daher diese zur Rache die sämtlichen Kinder der Niobe durch Apollo und Artemis sterben liess. Amphion erstach sich selbst mit dem Schwert, aus Kummer über den Verlust seiner Kinder; nach Andern ward er von Apollo mit Pfeilen erlegt, als er, an diesem Gott sich zu rächen, der ihm seine Kinder genommen, dessen Tempel erstürmen wollte. Amphion und Zethus werden von Euripides die „weissrossigen Dioskuren“ genannt; sie ruhten auch in gemeinsamem Grabe zu Theben. — Die obige Gruppe ist das grösste der uns aus dem Alterthume erhaltenen Sculpturwerke in Stein. Plinius gedenkt dieses grossartigen Kunstwerks als einer Schöpfung des Apollonius und Taurisrus aus Lydien; es kam von Rhodus nach Rom, wo es erst im Besitze des Asinius Pollio war. Dann in die Thermen des Caracalla gekommen und mit diesen nachher verschüttet, blieb es ein Jahrtausend verborgen, bis es im 16. Jahrh. bei einer Aufgrabung wieder entdeckt ward. Da es an die Familie Farnese kam, so erhielt es die bequeme Bezeichnung: Farnesischer Stier. Jetzt müsste es nun „Bourbonischer Stier“ oder „Neapler Stier“ heissen, da es durch Erbschaft an Neapel verfallen ist. — Ein antikes Basrelief, Amphion und Zethus mit Antiope vorstellend, befindet sich in der Villa Borghese. (S. Agincourt, Sculpt. Taf. I, 19.) Amphion trägt hier einen Helm und hält die Lyra halbverdeckt unter der Chlamys.

Amphion aus Knosos, Bildgiesser um die 88. Olympiade, heisst ein Schüler des Ptochos. Pausanias führt als ein Werk dieses Amphion ein Weihgeschenk an, das die Cyrenäer in Delphi aufstellten. — Einen Maler Amphion, der einer frühern Lesart bei Plinius (XXXV, 10, 36) zufolge den Apelles in der Disposition übertroffen haben sollte, hat es gar nicht gegeben; man liest jetzt mit Brotier und Sillig an jener Stelle den Namen des Melanthius statt Amphion.

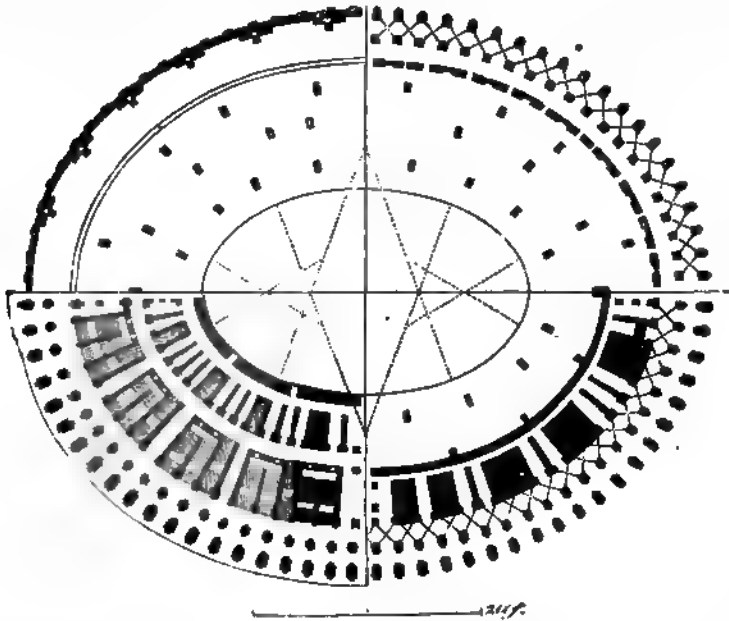
Amphipolis, altgriechische Stadt, welche in einem früher zu Thrazien gezählten Theile Macedoniens lag und von zwei Armen des Strymon kurz vor dessen Mündung umschlossen war. Vom Göttercultus der Stadt wissen wir, dass die Brauronische Diana der Athener oder die Tauropolos einen Tempel hier hatte, dessen Ruinen in der Römerzeit die sinkende Stadt lange überdauerten. Hier ward der paradoxe Kritiker Zoilus geboren, der die Geschichte seiner Vaterstadt in drei Büchern beschrieb. Die zahlreich vorhandenen Münzen der Stadt deuten auf Ackerbau, Handel, Schifffahrt und Kriegsglück.

Amphiprostylisch nennt man in der alten Baukunst die Tempel, welche an beiden schmalen Seiten, an der Vorder- und Hinterseite Säulen hatten, entgegengesetzt den prostylischen, die nur an der Vorderseite Säulenhallen hatten.

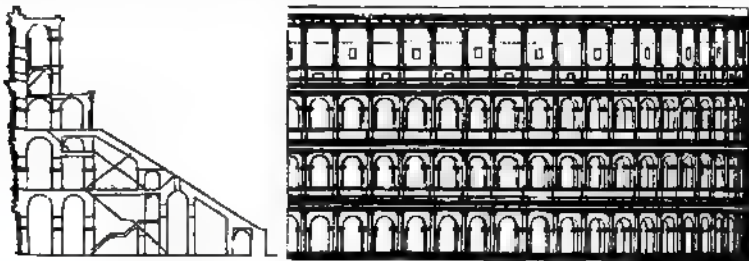
Amphithalamos, in den Wohnhäusern der Griechen und Römer das ans Schlafgemach der Herrschaft (Thalamos) stossende Vorzimmer, hinter welchem die Arbeitsäle der Frauen lagen.

Amphitheater, — ein Gebäude, gebildet durch die Zusammenfügung zweier Theater an den Proscenien, so dass ringsherum ansteigende Sitzreihen liefen. Dadurch konnten alle Zuschauer das auf der *arena*, dem durch die unterste Sitzreihe umschlossenen Raum, Vorfallende gleich gut sehen. Den Griechen waren die Amphitheater nicht bekannt, ihr Ursprung scheint zugleich mit dem der Gladiatorengefechte unter den Etruskern zu suchen zu sein, von denen sie dann die Römer annahmen. Das grösste und merkwürdigste ist das *Amphitheatrum Flavianum*, jetzt das Coliseum genannt, in Rom, angefangen von Vespasian und beendet von dessen Sohn Titus. Seine Gestalt ist eine Ellipse, in ihrem grösseren Durchmesser 615, in ihrem kleineren 510 Fuss, mit Sitzen für 87,000 Zuschauer, und auf den offenen Gallerien noch Raum für 20,000 Stehende. In der Mitte ist die Arena, so geheissen, weil sie mit Sand bestreut war, ebenfalls eine Ellipse von 281 und 176 Fuss Durchmesser. Rund um die Arena war eine Mauer, welche das Podium trug und unmittelbar hinter demselben eine Reihe von Zellen für die Thiere, ehe sie auf die Arena gelassen wurden. Hinter den Zellen befand sich ein Gang mit Gewölben, der Curve der Ellipse ganz oder beinahe perpendicular, zur Unterstützung des *moentium* oder der innersten Sitzreihe dienend. In einigen dieser Gewölbe waren zum Podium führende Stufen angebracht; andere waren lediglich Zwischengänge zwischen den verschiedenen Corridoren. Der

zweite Hallengang war durch Öffnungen erleuchtet, welche durch sein Gewölbe nach dem *praecinctium*, welches das erste von dem zweiten Stockwerk der Sitze trennte,



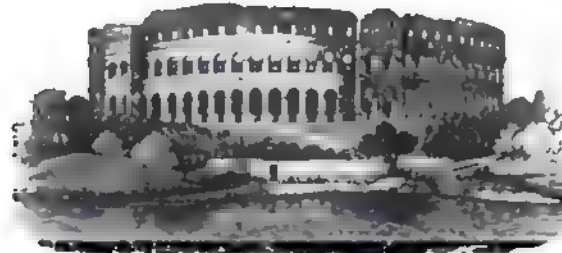
geschnitten waren. Auch hinter diesem Corridor waren Gewölbe zur Unterstüßung der nächsten Gallerie sowie dahin führende Treppen, oder auch Gänge, welche in die



das ganze Gebäude umgebende Arkade ausliefen. Zur grösseren Verdeutlichung der Beschreibung werden die beigelegten Abbildungen dienen. — Die Aussenseite theilt sich in vier Stockwerke ab, von denen die drei ersten Säulen, das vierte korinthische Pflaster hat. Die Säulen haben alle gleichen Durchmesser und zwischen sich 80 Arkaden in jeder Reihe, deren Bogen mit Archivolten verziert sind. Vier Arkaden in der unteren Reihe waren zum Eingang für die Vornehmen bestimmt; die übrigen waren die Eingänge für das Volk und hieszen *Vomitoria*. Durch Treppen unter den die Sitze stützenden Gewölben gelangte man von ihnen aus auf die

verschiedenen Sitzreihen. Die die Bogen stützenden Pfeiler sind 7 Fuss 4 Zoll breit, und in ihrer Mitte steht stets eine Halbsäule. Die Öffnung zwischen den Pfeilern ist

17 Fuss 3/4 Zoll. Die Bogen der Arkaden ruhen auf Kämpfern. Die unterste Säulenreihe ist dorisch, der Fries aber ohne Triglyphen und das Gesims ohne Sparrenköpfe. Desgodets giebt die Höhe der Säulen zu 27. 63 Fuss, ihren untersten Durchmesser zu 2. 91 Fuss an. Die Höhe des Gebälkes beträgt 6. 64 Fuss, die der ganzen Ordnung also 34. 27 Fuss. Die zweite Ordnung ist ionisch und ihre Säulen stehen auf einem fortlaufenden Postamente. Die Säulen selbst sind 25. 73 Fuss hoch. Die Schnecken der Kapitüle sind ohne alle Verzierung und das Auge durch einen blossen Kreis bezeichnet. Das Gebälk ist 6. 64 Fuss hoch und der Kranz ohne Zahnschnitt und Dienköpfe. Die dritte Ordnung ist korinthisch, wie die vorige auf einem fortlaufenden hohen Postamente mit vorspringendem Würfel. Die Säulen sind 25. 58 Fuss hoch, das Gebälk 6. 59, das Postament 6. 39 Fuss. Das vierte Stockwerk hat korinthische Pilaster auf Subplinthen von 2. 79 Fuss Höhe. Das Postament ist 7 Fuss, die Pilaster 28 F. und das Gebälk 7. 37 F. hoch. Der Fries des letzteren hat grosse Balkenköpfe, wodurch es das Ansehen des Hauptgesimses vom ganzen Gebäude bekommt. Die ganze Höhe der Façade über den Stufen war 162 Fuss. Die Säulen stehen etwas mehr als ihren Halbmesser aus der Mauer heraus, und die Facen der Mauern sind nicht auf demselben verticalen Plan, sondern weichen etwas nach dem Innern zurück. Die Breite der Pfeiler reicht in den verschiedenen Stockwerken etwas von einander ab; sie sind von unten nach oben 8. 71, 8. 38 und 7. 28 Fuss breit. Zwischen den Pilastern im vierten Stockwerk sind viereckige Fenster. Um bei Regen oder heissem Sonnenschein einigen Schutz zu haben, wurde über dem Theater eine Decke ausgespannt, das *Velarium*. Zu diesem Zwecke schwebte in der Mitte ein Ring von Tauen, gehalten von starken Seilen, welche den Radien der Ellipse folgten und mit Flaschenzügen an starke Stangen befestigt waren, die auf den hintersten Enden der Balkenköpfe im obersten Gesims ruhten. Die einzelnen Theile des Velarium waren an die nach dem Mittelpunkt laufenden Stricke mit Ringen befestigt, so dass sie hin und herbewegt werden konnten. Das Ganze neigte sich nach der Mitte, um den Regen in die Arena ablaufen zu lassen. Zuweilen war das Velarium von Seide, gewöhnlich aber von braunem oder gelbem Wollenstoff. Nero liess einst ein purpurnes mit goldenen Sternen und dem Sonnenwagen über das Gebäude ausbreiten. — Nach der Meinung mehrerer Alterthumsforscher war die Arena mit Holz gedeckt, was auch durch die Nachgrabungen, welche die Franzosen während ihrer Occupation vornehmen liessen, bestätigt worden ist. Domitian liess sie einmal mit Wasser, um Naumachen darzustellen. Zuweilen wurde sie in einen Hain verwandelt, den wilde Thiere durchstreiften. Diese Veränderung geschah mittelst Maschinen, genannt *pegmata*. In verschiedenen Theilen des Gebäudes waren Röhren angebracht, um mit wohlriechenden Wasser zu sprengen, oder sie, seltner, die Absätze des Theaters herablaufen zu lassen. — Grosse Sorgfalt wendete man auf die Entwässerung des Gebäudes, rundum welches ein grosser Abzug, zur Aufnahme des Wassers aus den inneren Röhren, angelegt war. Auch um den zweiten und dritten Corridor waren Rinnen angelegt, um von den obern Stockwerken durch senkrechte Ausgüsse das Wasser zu empfangen und hinunterzuleiten. — Die übrigen Amphitheater, von denen noch Reste vorhanden, sind das zu Alba, einer kleinen Stadt Latiums, das zu Otricoli, eines von Ziegelsteinen an dem Ufer des Garigliano, eines zu Puzzuoli, wo noch einige Theile der Höhlen für die wilden Thiere und der Arkaden übrig sind; eines zu Capua; eines am Fusse des Monte Cassino, eines in Paestum, dessen untere Sitzreihen in die Erde eingeleift sind, und so die ältesten Amphitheater vor Augen führt; eines in Syrakus, eines in Agrigent, eines in Catania, eines zu Pola in Istrien (s. Abb.), eines zu Verona. Letzteres ist das am besten erhaltene. Ueber die Zeit seiner Erbauung weiss man nichts Gewisses: Einige setzen sie in die Zeit des Augustus, Andere in die des Maximilian. Aus den Stillschweigen des Plinius kann man auf seine spätere Erbauung schliessen. Unter der Regierung des Gallienus muss es schon zu verfallen



angefangen haben, denn man findet Steine, selbst Schlusssteine, die noch mit den Nummern versehen sind, in den Stadtmauern, die unter jenem Kaiser gebaut wurden. Seine Länge ist gegen 514, seine Breite gegen 410 Fuss, die Arena hat 242 und 147

Fuss im Durchmesser. Der Sitzreihen waren 47, und das ganze Gebäude konnte 22,000 Personen fassen. Die Verminderung der Stärke der Mauern im Profil ist hier, wie bei dem Amphitheater von Pola, an der Innenseite, nicht, wie bei dem Coliseum, an der äussern. Ausser dem Coliseum waren noch drei Amphitheater in Rom, das *Amphitheatrum castrense*, wovon noch unbedeutende Trümmer, das des *Statilius taurus*, das erste von Stein, und das von *Trajan* auf dem *Campus Martius* erbaute. Ausser Italien finden sich Amphitheater in Griechenland zu Argos und zu Korinth; in Spanien ein sehr grosses zu Hispella; in Frankreich zu Arles, Nismes, Fréjus, Saintes, Autun, letzteres mit 4 Stockwerken, gleich dem Coliseum. Das Amphitheater zu Nismes ist eins der besterhaltenen. Sein grösster Durchmesser ist 404 Fuss, sein kleinster 317, der der Arena 229 und 142 Fuss. Die Höhe des ganzen Gebäudes beträgt 77 Fuss. Es sind blos zwei Stockwerke, beide aus Arkaden bestehend, deren untere Reihe viereckige Pilaster auf einer sehr kleinen Plinthe, die obere Halbsäulen auf einem fortlaufenden Postament. Nähere Details über diese schönen Ueberbleibsel aus dem Alterthum giebt *Clerisseau* in seinem Werk über die Alterthümer Frankreichs.

Amphitheatralisch nennt man jeden runden oder ovalen, stufenförmig nach der Mitte sich senkenden Raum.

Amphitrite, nach Hesiod eine Nereide, nach Apollodor eine Tochter des Ocean. Sie war als Gemahlin Poseidons die Herrin des Meeres. Als Neptun sie begehrte, flog sie zum Atlas, worauf der Meergott mehrere Kundschafter, darunter einen, Namens Delphin, ausschickte, welcher letztere die Heirath vermittelte, weshalb auch der Gott aus Dankbarkeit dessen Bild unter die Sterne versetzte. Amphitrite gebär dem Gott mehrere Kinder, darunter den Triton. Neptun hatte nebenbei noch eine Geliebte, die Scylla, des Nisus Tochter, welche nun von der blauäugigen, aber auch brausenden Amphitrite in ein Seeungehüm verwandelt ward. Zahlreich waren die Amphitritenbilder im Alterthum. Sie erhielt die Insignie ihres Gemahls, den Dreizack, und meist statt der Beine zwei Fischschwänze. Oft erscheint sie mit der schaumgebornen Aphrodite identificirt, indem Delphine ihren Muschelwagen ziehen. Ihr Sohn Triton, nach welchem eine Menge Tritonen wurden, ist ein pausbäckiger Muschelbläser, der selbst die Giganten mit seinen Tönen erschreckt. Eine Bildsäule der Amphitrite stand auf dem Isthmus in Poseidons Tempel; Reliefs stellten sie am Pallastempel zu Sparta und am Heiligthume des amykläischen Apoll dar. Sehr häufig erscheint sie auf Gemmen und Münzen; ein fliegender Schleier unterscheidet sie von andern Meergöttinnen; sie reitet auf Seethieren oder wird von solchen gezogen; bisweilen hat sie Krebschere über der Stirn. Unter den vorhandenen Darstellungen soll die vollkommenste auf dem Bogen des Augustus zu Rimini sich befinden.

Amphitruo (Amphitryon) war König von Tiryns, ein Sohn des Alkaios und Enkel des Perseus. Er verschaffte dem Elektryon, seinem Oheim, die von den Teleboern unter Pterelaos geraubten Rinder wieder, wofür er das Königreich und Elektryons Tochter Alkmene erhielt. Nachher aber erschlug er seinen Oheim, weshalb sich Sthenelos, sein anderer Vetter, gegen ihn erhob und ihn nebst Alkmene aus Tiryns verjagte. Amphitruo flog nun nach Theben zu Kreon, dem Bruder seiner Mutter, mit dessen Hülfe er dem Pterelaos das Königreich wegnahm, was aber nicht eher geschah, als bis die Tochter des Letztern, Komätho, aus Liebe zu Amphitruo ihrem Vater im Schlafe das goldne Haar, woran die Erhaltung seines Lebens hing, abschnitt. Amphitruo liess aber die Komätho für diesen Scherenstreich tödten, und schenkte das eroberte Land dem am Zuge gegen Pterelaos mitbetheiligten Kephalos. Während Amphitruo's Abwesenheit von Theben geschah es, dass seine Gemahlin Alkmene, von Zeus verführt, den Herkules empfing. Amphitruo fiel zuletzt in einer Schlacht mit den Minyern, wo ihm Herkules zur Befreiung Thebens von einem schändlichen Tribute beistand. Er hatte sein Grab zu Theben.

Amphora (griech. und röm. Arch.). — Unter **Amphoren** versteht man die grossen, meist irdenen und vom Töpfer gebrannten Krüge mit spitz zulaufendem unteren Ende, um sie in die Erde stecken zu können. Sie zeigen oben zwei Tragehenkel und einen engen Hals. Die Grösse der Amphora (bei den Griechen eigentlich Amphiphoros) war sehr verschieden; als Gefäss von bestimmtem Mass (Quadrantal) fasste sie einen römischen Cubikfuss Flüssigkeit, nach Columella zwei Urnen; da die Urne nun 40 Pf. hatte, so enthielt die Amphora 80 röm. Pf., was einem Cubikfuss Wasser gleicht. Man gebrauchte sie zur Aufbewahrung des Weines, daher man vom *vinum amphoratum* sprach; angeheftete Pittacia oder Täfelchen nannten die Consuln, unter welchen der Wein gefüllt worden. Der Kork drauf ward mit Pech oder Gyps versiegelt. Sie diente auch zur Aufbewahrung des Honigs, des Oels und geschmolzenen Goldes; selbst zu niedrigen Zwecken, in Sackgässchen und Winkeln, musste sie herhalten.

Uebrigens verwandte man auch Amphoren als Särge, wozu man sie sorgfältig in der Mitte zerschnitt, da die obere Oeffnung zu klein war, um die Ueberreste hineinzubringen; man verband dann die Theile wieder und grub so die Amphoren in die Erde ein. Ganz so noch hat man Sargamphoren mit den Skeletten darin 1825 zu Salona in Dalmatien gefunden. Interessant in diesem Bezuge ist eine Stelle bei Plinius, wo es heisst: „es verlangten Viele, nach ihrem Tode in irdenen Todtensärgen beigesetzt zu werden, wie M. Varro, nach pythagoräischer Sitte, in Myrthen-, Oelbaum- und Schwarzpappelblättern.“ Weiterhin sagt Plinius, dass zu seiner Zeit noch zu Erythrae zwei wegen ihrer Feinheit dem Tempel geweihte Amphoren gezeigt wurden, welche das Ergebniss eines Wettstreites im Feindrehen des Thones zwischen einem Meister und seinem Lehrlinge waren. — Eine in Attika ausgegrabene Amphora war zum Preise eines Siegers im Wagenrennen des panathenäischen Festes bestimmt und zeigt auf der Vorderseite die Pallas in kriegerischer Angriffsstellung; auf der Rückseite ist ein Wagenlenker mit Zweigespann. Die Figuren sind im Ganzen schwarz auf rothgelbem Grunde. Eine von den panathenäischen oder diesen nachgebildeten Preis-Amphoren, die man in den Gräbern von Vulci in Hetrurien gefunden, zeigt vorn die Pallas, in derselben Stellung wie auf voriger Vase, zwischen zwei Säulen, auf welchen Hähne als Symbole der Wettkämpfe stehen; die Rückseite stellt die zum Pentathlon gehörigen Sprungübungen mit Gewichten und Voltigirstange, sowie die Uebung des Diskuswerfens dar. — Eine Amphora sieht man auf Münzen Athens.

Amptbill in Bedfordshire, Landsitz des Grafen Upper Osory, weist eine kleine, aber erlesene Sammlung von Gemälden auf.

Ampulla (röm. Arch.), ein henkelloses Gefäss, bald länger und schmaler, bald runder und bauchiger, immer aber mit dünnem Halse, um Oel oder ähnliche Flüssigkeiten aus demselben tropfen zu lassen. Es war aus Thon oder Metall, öfters aber auch nur aus Leder. In Vasen dieser Form findet man auch bisweilen noch Balsamöl.

Amra (ind. M.), einer der herrlichsten Bäume Indiens, von unvergleichlicher Blütenpracht, der in den indischen Sagen die grösste Rolle spielt. Er heisst bildlich der Bräutigam; seine Blumen sind dem Kamadewa (dem Amor der Inder) geheiligt, denn dieser nimmt die Blumenknospen zu seinen Pfeilspitzen. Die Madhawi-Winde, die sich gern aufrankt am schönen Stamme des Amra, heisst die Braut des Baumes.

Amramshügel — einer der Trümmerhaufen des alten Babylons, sehr ausgedehnt, aber durchaus formlos.

Amrita (ind. M.), der Trank der Unsterblichkeit, den die Götter auf dem Berge Meru trinken, um ihr Leben und ihre Jugend zu verlängern, weil sie, ausser Brama, durch sich selbst nicht unsterblich sind. Die Sage erzählt, dass die Götter und Riesen den Berg Mandar in das Milchmeer getragen, die Schlange Anande darum gewickelt und den Berg so lange in Wirbeln herumgedreht hätten, bis die Milch zu Butter geworden wäre, aus welcher der Mond, das Glück, der Ueberfluss, die Wissenschaften und Künste emporstiegen; zuletzt sei ein Genius, Namens Dawandi, mit einem kostbaren Gefäss gekommen, das eben mit der heil. Amrita gefüllt war; dies habe aber gewaltigen Streit zwischen Göttern und Riesen veranlasst, bis Wischnu zu Gunsten der Erstern entschied; drauf wären die Riesen in den Abgrund gestürzt und nun hätten die Götter in Frieden ihre Amrita auf dem Berg Meru genossen. — Amrita nennen die Inder auch alles noch Verspeisbare, was von einem Opfer übrig bleibt; wer sich nur hiervon nährt, erhält ohne Busse Vergebung seiner Sünden.

Amru, Moschee in Alt-Kairo (Kahira). Sie wird von vierhundert Säulen getragen und ist in der Mitte unbedeckt. S. Pococke: *Description of the East*, tom. I, tab. XI.

Ansler, Samuel, 1793 zu Schinznach in der Schweiz geboren, steht in der ersten Reihe der Chalkographen unsers Jahrhunderts. Nachdem er sich zuerst im Siegelgraviren, im Aetzen und Radiren mit Erfolg versucht hatte, entschloss er sich endlich völlig zur Kupferstechkunst und nahm im Jahr 1810 zu Zürich Unterricht beim Kupferstecher Oberkogler, dann bei dem namhaften Heinrich Lips. Um seine hier erlangte Kunstfertigkeit zu vervollkommen und sich weiter zu bilden, ging er 1811 nach München, wo er zwei Jahre lang die Akademie besuchte und das Zeichnen nach der Antike wie nach der Natur emsig betrieb. Hier lieferte er zwei Zeichnungen nach Carlo Dolce's heiliger Magdalene und Zurbaran's heiligem Bruno in der k. Gallerie, welchen letztern er unter Karl Hess radirte, indess er die erstere mit dem Grabstich nach der neueren Stechweise ausführte, wobei die breite Taille und Zwischenarbeit die ihm vorgeschwebte Manier Rafael Morghens erkennen lässt. Im Herbst 1816 ging er nach Rom, und dort waren es die Raffaelischen Gebilde im Vatican, die seiner geisterung den reichsten Stoff gaben. Noch denselben Winter suchte er sich die Nachzeichnungen in die charakteristischen Seiten des grossen Sanzio einzustudiren.

um dessen Farbenschöpfungen später im Stich wiederzugeben. Um diese Zeit kam er mit Thorwaldsen und Cornelius in Verband; von jenem hatte er eine Caritas nach einem kleinen Relief gestochen, die der grosse Däne so wohlausgeführt fand, dass er Amslern mit dem Stich mehrerer anderer seiner Werke beauftragte; zugleich bekam er die theilweise Ausführung des von Cornelius zum Nibelungenliede gezeichneten Titelblattes, dessen linke Hälfte Karl Bahrdt arbeitete. Im J. 1818 erwarb er sich allgemeinere Aufmerksamkeit durch das Porträt des Malers Fohr, das er nach Bahrdts Zeichnung stach. Sehr gerühmt wird auch ein anderes Blatt aus dieser Zeit, nämlich sein nach Herrmann gestochenes Bildniss Papstes Pius VII. Als er 1820 wieder ins Vaterland zurückgekommen, stach er eine kleine „Madonna mit dem Kinde“ von Raffael nach einer von ihm selbst zu Perugia gemachten Zeichnung. Er wählte die runde Stechform, obgleich er sie nachher für Stiche nach Gemälden nicht eben sehr praktisch finden konnte. Er begab sich abermals gen Rom, wo er Thorwaldsen's Triumphzug des Alexander (davon er 4 Platten ausführte) und Thorwaldsen's Bildniss nach Begas, letzteres mit sprechendster Treue stach. Indem er noch viele Zeichnungen, besonders nach dem göttlichen Urbilder gemacht (worunter die ihm vorzüglich gelungene Grablegung im Borghesischen Palaste), kehrte er Ende 1824 wiederum in die Heimath, wo er nicht nur den zu Rom angefangenen Alexanderzug fortsetzte, sondern auch den Stich der Grablegung anfang, mit dem er erst 1831 zu Stande kam. Im J. 1828 ward er zur Professur der Kupferstechkunst in die Münchner Akademie berufen, und zwar an seines Lehrers Karl Hess Stelle. Trotz des seine Musse beschränkenden Unterrichtsgebens vollendete er Thorwaldsen's Alexanderzug, die Grabtragung Christi und eine heilige Familie, beide nach Raffael, mit so entschiedener Meisterlichkeit, dass diese Nachbildungen seinem Ruhme die Krone aufsetzten. Amsler wandte bei Ausführung dieser Platten die alte einfache (marc-antonische) Stechweise an, um der strengen Sicherheit der Umrisse der Urbilder nichts zu vergeben, wobei er jedoch die neuere Methode mit Glück und Geschick insoweit verband, als letztere dem Ganzen zu pittoreskem Effecte verhelfen konnte. Sein jüngstes Blatt ist die Madonna dei Templi (die das Kind herzende Madonna) nach Raffaels Gemälde in der Pinakothek, ein durch zarte Behandlung und Reinheit des Stichs vielleicht seine frühern Stiche noch überbietendes Werk. Jetzt beschäftigt ihn der Stich des Overbeckschen „Triumph der Religion in den Künsten“, wovon er schon früher, nach Overbecks erstem Entwurfe, Umrisse auf Kupfer gegeben hat.

Amstel, Cornelius; s. Ploos van Amstel.

Amstel, Johann van. — Ueber das Leben dieses niederländischen Meisters ist nichts berichtbar; wir kennen ihn nur als äusserst geschätzten Landschaftler, der starke Figurenstaffage liebt. Er übte auch die Historienmalerei, und malte eine grossartige Grablegung Christi, worin er über 200 Figuren anbrachte.

Amsterdam. Das Stadthaus wurde von Jakob von Kampen kurz nach dem westphälischen Frieden (1648) begonnen und 1655 vollendet. Das Gebäude, das in einem etwas nüchternen Style erbaut ist, aber doch den Charakter einer ernsten Männlichkeit zur Schau trägt, ruht auf 13,659 eingerammten Pfählen, ist 282 Fuss lang, 235 Fuss breit und 116 Fuss (der Thurm 211 Fuss) hoch. Das Innere wurde von den besten niederländischen Künstlern des 17. Jahrhunderts mit Meisterwerken geschmückt, namentlich von Arthur Quellinus, der mit seinen Schülern die zahlreichen Sculpturen fertigte, die dem Gebäude weit mehr Glanz verleihen, als die Architectur. Besonders bedeutend sind zwei grosse Basreliefs im Hauptgiebel des Gebäudes, die in allegorischen Figuren den Glanz der mächtigen Seestadt verherrlichen. Ausserdem sind von Gebäuden Amsterdams zu nennen: Die Börse, von 1608 — 1613 auf fünf gewölbten Bogen über der Amsel erbaut, das Trippenhaus, in dem sich gegenwärtig das herrliche Museum mit einer ausserordentlich reichen Sammlung von Gemälden der niederländischen Schule befindet, die neue Kirche mit den Grabmälern von Ruyter, van Galen und Vondel, die *Oude Kerk* mit den Grabmonumenten der Seehelden *Heemskerk, van der Zaan, Zweert* und *van der Hulst*, und die Westerkirche mit einem schönen Thurme.

Amulius. — So heisst einer der berühmtesten altrömischen Maler. Der goldne Palast des Nero zeigte seine meisten Bilder auf, und es scheint, dass Amulius vorzugsweise Decorationsmaler gewesen. Plinius, der diesen Künstler einen Meister in der Verkürzung nennt, erzählt, dass sich Amulius der lebhaftesten und kostbarsten Farben bediente, aber mehrentheils nur geringfügige Stoffe zum Vorwurf nahm. Doch schreibt dieser Autor von einer bewundernswerthen Minerva, welche dem Anschauenden, wie derselbe auch sich wenden und stehen mochte, das stierende Auge zeigte. Plinius nennt seinen Zeitgenossen Amulius einen gesetzten, ernsten Mann und

In niedrigen Gegenständen blühenden Maler; derselbe habe nur wenig Stunden des Tags und da immer mit einer gewissen Gravität gemalt, denn er sei selbst mitten unter seinen Malergeräthschaften immer in der Toga gekleidet gewesen. Das goldne Haus (nämlich der goldreiche Palast, wo Nero ihn malen liess) war ihm fast ein Gefängniss, daher Plinius ausserdem nicht sonderlich andere Beispiele seiner Kunst vorfand.

Amun; s. Ammon.

Amyklao, im alten Griechenland, enthielt ein merkwürdiges Kunstwerk aus der früheren Epoche, den Thron des Apollo, ausgeführt von Bathykles. Das Werk war sehr gross, enthielt viele Reliefbilder und freistehende Figuren, die als Karyatiden dienten, endlich ein kolossales Standbild des Gottes von Erz.

Amykläischer Apollo. — Zu Amyklae in Lakonien befand sich eine etwa 30 Ellen hohe Statue des Apollo, die den Anfängen der griechischen Plastik angehörte, da ausser dem Gesichte und den äussern Theilen der Hände und Füsse das ganze Werk einer ehernen Säule glich. Der Gott hatte einen Helm auf dem Haupte, und Speer und Bogen in den Händen. Jedes Jahr verfertigten ihm die Frauen einen Leibrock oder ein Chiton; selbst das Gebäude, in welchem die Statue gleichwie unter Rock sich befand, ward das Chiton genannt. Das Heiligthum umgab der berühmte Thron von Amyklae, das „Amyklaion“ genannt, ein Werk des Bathykles von Magnesia. Dies wahrscheinlich aus Holz bestehende, mit Elfenbein und Gold überkleidete Kunstwerk war mit Statuen, zwei Grazien, zwei Horen, der Echidna mit Typhoeus und den Tritonen gestützt, und mit 42 Relieffeldern geschmückt, welche Vorstellungen aus der Heroen- und Göttergeschichte enthielten. Die Basis der Apollstatue hatte die Form eines Altars, in welchem Hyazinth begraben sein sollte, zu dessen Andenken hier wenigstens Hyazinthien gefeiert wurden.

Amykleos, der altclassische Name eines Bildhauers, der an jener ältesten Statuengruppe für Delphi mitschuf, welche auf der einen Seite den Apollo und Herkules nebst der Pallas, auf der andern aber die Artemis darstellte. Diese grossartigen Erzbilder wurden von den Phokäern, nach ihrem Siege über die Thessalier, dem delphischen Tempel verehrt.

Amymone (gr. M.), eine der Töchter des Danaus. Als ihr Vater, vor den Söhnen des Aegyptus flüchtend, in Argos landete, sandte er seine Töchter nach Wasser aus, die aber alle Quellen vertrocknet fanden. Da geschah es, dass Amymone zum Zeitvertreib nach einem Hirsche schoss und dabei auf einen schlafenden Satyr sties. Dieser suchte sogleich ihr Bestes, ward aber daran von dem plötzlich erscheinenden Neptun verhindert, dem Amymone sich viel lieber ergab und der ihr nun die Quelle von Lerna wies. Nach anderer Erzählung stiess Neptun an der Stelle, wo er sich mit Amymonen vermählte, den Dreizack in den Boden, wo nun das Wasser hervorquoll, das den Fluss Lerna bildete. Der Sprössling dieser Liebschaft hiess Nauplius. Ueber ein 1790 in Neapel aufgefundenes Vasengemälde, welches die Geschichte Amymonens vorstellt, hat Aloys Hirt in Böttigers Amalthea (Th. II., S. 275) berichtet. Amymone erscheint übrigens auf einer schönen Gemme der florentinischen Sammlung, wo sie dadurch als Poseidons Geliebte charakterisirt ist, dass sie mit der Linken den Dreizack hält, in der Rechten aber ein Gefäss hat. Ihr abgestreiftes Gewand verhüllt nur noch ihr linkes Bein, so dass sie all ihre Reize dem Nahenden darbietend erscheint. Auf einem pompejanischen Wandgemälde (s. Museo Borbonico, T. VI, tav. 18) flüchtet Amymone, von einem Satyr des Bergwaldes erschreckt, in die Arme des am Gestade sitzenden Meergottes. Auf einem Vasengemälde im Wiener Kabinet verfolgt Poseidon die Amymone in Gegenwart der Liebesgottheiten Aphrodite und Eros, und auf einer Paste (im Besitz des Legationsraths Kestner) verleiht er ihr das Geschenk der Quelle von Lerna.

Anabathron, bei den Alten Name der Treppe oder Stufe. Zu Rom waren nach Anordnung des Cajus Gracchus steinerne Anabathra an den Strassen, zum Auf- und Absteigen beim Reiten und Fahren.

Anabarza; s. Anazarba.

Anaceum; s. Anakelon.

Anachoreten, die Eremiten und Einsiedler in den ersten christlichen Zeiten. Sie suchten die einsamsten und verlassensten Gegenden auf, um in ihrer Selbstschauung von keiner Seele gestört zu werden. Die andern Mönche, welche in Gemeinschaft ihren religiösen Bestrebungen lebten, hiessen zum Unterschied von jenen sich Isolirenden: Coenobiten. Am tollsten trieben die Anachoreten in Aegypten, Palästina und Syrien ihr Wesen. Dort suchte sich jeder den wüstesten Fleck, baute sich

eine Hütte in Form eines grossen Kreises und brachte den lieben Tag mit Gebetplappern und den widrigsten Körperquälereien zu. Bald schleppten sie schwere Kreuze, bald lastende Ketten, die sie sich anlegten; übrigens beschwerten sie ihren abgezehrten Körper mit eisernen Halsringen, Arm- und Beinschienen. Kleidung war ihnen ein Gräuel; die meisten Anachoreten, beiderlei Geschlechts, gingen völlig nackt. Mancher Anachoret kroch auf allen Vieren und frass gleich dem Viehe das Gras. Andere hüllten sich in die zottigen Felle reissender Thiere, brüllten wie diese und suchten in Allem sich auf die Stufe der Creatur zu bringen. Wieder andere zogen sich in die dunkelsten und engsten Höhlen zurück, woraus sie nur manchmal der Hunger auf Händen und Füßen heraustrrieb. Die Allertollsten enthielten sich nicht nur tage-, ja wochenlang aller Nahrung, sondern verdammt sich, damit sie ja nicht der gottlose Schlaf überfalle, zu den entsetzlichsten Stellungen auf Säulen u. s. w. Dafür wurden diese verrückten Religiösen von dummen Völkern und nicht gescheidteren Fürsten für die höchsten Heiligen gehalten, was in Bezug auf die Säulenhellen ganz seine Richtigkeit hatte. — Einer der berühmtesten Anachoreten war Antonius in Aegypten, der Abt von Thebais und eigentliche Vater des Mönchthums. Als man ihm im Jahre 311 zu Alexandrien nicht die heissersehnte Ehre des Märtyrerthums gegönnt hatte, lief er in frommer Wuth in die Einöde, bedeckte sich nur mit einem härenen Hemde und einem Schaffelle, liess allen Koth an seinem Körper und hielt sich immer von Teufeln umringt.

Anadyomene (gr. M.), d. h. die Auflauchende oder Emporsteigende; Beiname der Aphrodite oder Venus, welche die aus Schaum Geborene oder Meerentstliegende genannt ward. Diesen Moment stellte Apelles in einem herrlichen Bilde dar, wozu ihm seine Geliebte Kampaspe (die auch Alexander der Grosse liebte, dem sie der Maler abtrat) zum Modell diente. Nach Andern war es die Phryne von Korinth, welche ihm das Vorbild zur Anadyomene verschaffte. Man erzählt nämlich, dass sich Phryne an einem Fest des Neptun zu Eleusis vor den Augen der versammelten griechischen Völker völlig entkleidet im Meere badete, um einen anschaulichen Begriff von der Geburt der Venus zu geben. Die mediceische Venus, nach der Inschrift am Pnthus ein Werk des Kleomenes, ist in demselben Moment aufgefasst. 'Das Bild des Apelles: „die nackte Venus, welche sich mit den Händen das Haar trocknete,“ ward auf der Insel Kos, die dasselbe für ihren unschätzbarsten Schatz ansah, im Tempel des Aeskulap aufbewahrt. Es hatte schon an seinem unteren Theile etwas gelitten, als Kaiser August dasselbe sah und es von den Koern um eine ungeheure Summe erwarb, während er ausserdem noch der Insel dafür einen Jahrestribut von hundert Talenten erliess.

Anafi oder Namfio, das alte Anaphe, eine der Sporaden. Die Insel, unweit Thera, hatte einst einen Tempel des Apollo Aigletes.

Anaglyphen, oder Anaglypten, heissen alle antiken Figuren von halb- oder flacherhobener Arbeit, daher **Anaglyptik** die Kunst, solche Figuren zu arbeiten, bedeutet.

Anagni oder Anania, Städtlein im Kirchenstaat, nahe an der Strasse von Rom über Ferentino nach Neapel, weist in der Umgebung viele Baureste aus der Römerzeit und dem Mittelalter auf. — Das alte „*Anagnia*“ war einst Hauptstadt der Herniker in Latium, die hier auf dem *Circus maritimus* ihre Volkstage hielten. Cicero baute sich eine schöne Villa (sein Anagninum) daselbst. Die beträchtliche Stadt lag reizend auf einem Hügel, an dessen Fusse die *Via labicana* und *praenestina* zusammenliefen.

Anagramm. Darunter versteht man das Rückwärtslesen der Buchstaben eines oder mehrerer Worte, wodurch sich ein anderer Sinn ergibt. So entsteht aus Amor, rückwärts gelesen, Roma; aus Leben: Nebel. Weiter begreift man unter Anagramm auch die Versetzung der Buchstaben eines Wortes oder eines ganzen Satzes, wodurch sich wieder Sinnveränderungen, oft sehr frappante, ergeben. Aus Eros z. B. bildet sich Rose, aus Dame: Made, aus Alcuinus: Calvinus. Mehrere Künstler haben das Anagramm ihres Namens als **Monogramm** benutzt.

Anakolon (*Anaceum*) heisst das Heiligthum der Dioskuren, das zu Athen am Fuss der Akropolis stand. Hier sah man die *Statuae pedestres* des Kastor und Pollux und die *Statuae equestres* ihrer Söhne, des Mnesikleus und Anagon. Diesen Tempel schmückten Gemälde des Polygnot, welche die Thaten der Dioskuren und die Hochzeit des Leukippos darstellten. Auch der Argonautenzug vom Maler Mikon befand sich hier. Nur wenige Reste sind vom Tempel und von dessen Kunstwerken gefunden worden.

Anakreon, einer der neun Hauptlyriker der alten Griechen, war 559 vor Chr. zu Teos in Ionien geboren, daher er oft auch der Tejer genannt wird. Seine Blüthe

rechnet man vom J. 533 an. Er war in Abdera erzogen worden und begab sich dann zu dem Kunst und Gesang liebenden Polykrates, dem Herren der Insel Samos, wo er von Wein und Liebe begeistert seine leichten munteren Liedchen sang. Nach Polykrates Tode berief ihn Hipparch nach Athen, wohin ihn dieser Herrscher durch eine eigens abgeschickte Galeere bringen liess (521 vor Chr.). Der Sturz seines neuen Gönners vertrieb ihn wieder, worauf er sich in seine Heimath zurückzog. Als er bei einem Aufstande auch diese verlassen musste, ging er nach Thrazien und starb zu Abdera in einem Alter von 85 Jahren (478 vor Chr.), wo ihn die Sage an einer getrockneten Weinbeere ersticken lässt, welchen Tod bekanntlich auch Sophokles gehabt haben soll. Sein Freund Simonides setzte ihm eine doppelte Grabschrift; seine Vaterstadt Teos setzte sein Bild auf ihre Münzen und Athen ehrte ihn durch eine Statue auf der Akropolis. Dass er die Dichterin Sappho gekannt und geliebt, ist nur liebliche Sage. Aus seinen Gedichten spricht zwar auch Mädchenliebe, noch mehr aber Knaben- und Weinliebe. Keiner der Alten ist nach Form und Ton seiner Lyrik noch heut so ansprechend als eben Anakreon. Diese Lyrik ist die ewige Jugend eines heteren Alten; bei aller Süsse und Anmuth hat sie selbst eine gewisse, durch Einfachheit und Kürze hervortretende Würde, und Plato im Phädrus nennt den Sänger mit philosophischem Recht den „Weisen.“ — Für die Kunstgeschichte ist interessant, dass wir aus einer seiner Oden das hohe Alter der Enkaustik erfahren. Er fordert nämlich (Ode XXVIII) den grössten Maler zu Rhodus auf, seine Geliebte zu malen und zwar, wenn es das Wachs erlaubt, nach Salben duftend. An einer andern Stelle (Ode XXIX) entwirft er das Bild seines Freundes Bathyllos. — Die Alten gedenken einer Statue des Anakreon, welche ihn nur mit Einem Schuhe vorstellte, wohl um anzudeuten, dass er den andern in der Trunkenheit anzuziehen vergessen habe. — Die bedeutendste Darstellung anakreontischen Lebens bietet jetzt der enkaustisch ausgeführte Bildercyklus von C l e m e n s Z i m m e r m a n n, womit derselbe den Spelsaal im Münchner Königsbaue schmückte. Es sind 34 Scenen, sämmtlich aus den Liedern Anakreons selbst gezogen. Zimmermann konnte sich hier ganz seiner Neigung zur Idylle überlassen und hat die gegebenen Liedmotive so glücklich auf die Wand übertragen, dass der Beschauer sogleich auf den ersten Blick das der Darstellung entsprechende Lied wiederfindet, ja wenn ein solches Lied noch nicht gedichtet wäre, Jeder es sogleich selber erfinden müsste. Da sitzt der alte Sänger mit Rosen bekränzt, das Obergewand haftet lose über der linken Schulter, die Rechte und die Brust sind unverhüllt; lächelnd hält er in der rechten Hand die Schale, nicht einem Durstigen gleich, sondern wie Einer, der zum Vergnügen trinkt und schon ziemlich viel genippt hat, was durch die aufgestemmte Linke sich andeutet. Und welche Geschäftigkeit um ihn her! Hinter ihm kniet ein Diener und füllt eine neben ihm stehende Schale, hinter diesem erhebt ein Anderer eben den Becher, dazu kommt ein Mädchen mit Trauben. Vor dem fröhlichen Alten aber stehen zwei Mädchen in schöner Gruppe, Kopf an Kopf geneigt und die Arme liebevoll in einander verschlungen, sie betrachten theilnehmend lächelnd den Sänger, eine Dritte neben diesem hält einen vollen Krug und vorwärts an sie schliesst sich zur Rechten des Beschauers eine andere Gruppe von drei Gestalten: ein Jüngling, wohl der Bathyllos, schaut in liegender Stellung nach Anakreon um, während ein Mädchen auf dessen linke Schulter die Hände legt und gleichfalls sich nach dem Sänger wendet, indess ein Jüngling in vollen Zügen aus einem Becher schlürft. „Man möchte,“ sagt Sötl (vergl. dessen Schrift: Die bildende Kunst in München, S. 146), „bei Betrachtung dieses Bildes mit dem Sänger rufen: Gebt mir, gebt mir zu trinken!“ In einem andern Bilde ist ein Winzerfest geschildert, denn links sieht man die Weinlaube, daneben Mädchen, die das Tamburin schlagen, rechts aber Jünglinge und Mädchen, Jene Körbe mit Trauben gefüllt herbeibringend, während Diese sie in die Kufen schütten, Andere Most schlürfen und Knaben mit Trommeln ihr Spiel treiben; in Mitte des Bildes aber steht Anakreon freudig, den vollen Becher in der Rechten erhebend, die Linke mit einem gefüllten Krüge gesenkt. Dann findet man den greisen Sänger auf dem Ruhebette, diesmal ohne Kranz; eben wacht er aus einem angenehmen Traume auf, er sah sich von lieblichen Mädchengestalten umgaukelt, erwacht will er sie nun in Wirklichkeit schauen und streckt die Hände, sich aufrichtend, nach den Entfliehenden aus; schon schwinden die Einen in der Ferne dahin und verhüllen sich, dichte Schleier nebelartig um sich hüllend, Andere verstecken sich, schalkhaft lächelnd, hinter seinem Rücken, Andere beugen sich zu seinen Füßen neben das Ruhebett, um nicht gesehen zu werden. Ein anderes Bild stellt den Sängergreis, dessen Leier noch immer von Wein und Liebe klang, im Kreise blühender schäkernder Mädchen dar, die in den schönsten mannigfaltigsten Gruppen umher stehend oder sitzend gereiht sind. Der Dichter sitzt, er mochte so eben sein Lieblingsthema gesungen haben, die Rechte

ruht auf der Leier, indess er die Linke in der anmuthigsten Bewegung vor sich hin ausstreckt und sein ganzes Gesicht von selbigem Lächeln verklärt ist, denn siehe, ihm halten zwei Schelminnen lachend einen Spiegel dar, aus welchem das heitere, aber greise Poetenantlitz zurückstrahlt, als wollten sie sagen: Du wirst alt, Anakreon, lass diese Gesänge! Dieser Moment ist der Lebens- und Handlungsfunk des Bildes; alle andern Mädchen wenden auf das muthwillige Kichern jener Zwei ihr Gesicht nach dem Spiegel oder dem Sänger, der zu sagen scheint: Mag ich auch alt werden, zu trinken und zu lieben geziemt sich doch!

Analogie, die Uebereinstimmung zweier Dinge in bekannten Eigenschaften und Beziehungen; in den schönen Künsten die Einheit und Gleichförmigkeit der Darstellung.

Analogische Erkenntniss, eine Erkenntniss durch Analogie, d. h. eine Erkenntniss, die man durch vergleichende Aehnlichkeit mit einer bekannten Sache über eine unbekannte erhält.

Analogisiren, vergleichen.

Analyse (*Analysis*), Auflösung einer Sache oder eines Begriffes in seine Theile; in der Philosophie der Kunst gebraucht, um durch die Prüfung der Merkmale zu Principien zu gelangen.

Ananga, d. h. der Körperlose, Name Kamadewa's, des Liebesgottes der Inder.

Anania. Unter diesem Namen ist jener Maler bekannt, welchen der kranke König Abgar zu Jesus sandte, mit dem Auftrage, die Züge des Messias zu malen.

Anania (*Anagnia*); s. *Anagni*.

Ananias. Diese biblische Figur kehrt häufig in den Darstellungen unserer christlichen Alten wieder. In Miniaturmalereien, besonders in griechischen (byzantinischen) ist oft das Märtyrertum des heil. Mannes vorgestellt, wobei ihm zwei Engel erscheinen, die ihm den Weg zum Himmel zeigen; auch bildet er mit Misail und Azarias die Gruppe der drei Jünglinge, die auf wunderbare Weise durch einen Engel aus dem feurigen Ofen gerettet, aber auf Befehl Nebukadnezars enthauptet wurden. — Der neutestamentliche Ananias, wie er den blinden Paulus heilt, ist als Fresco zu Rom in der Kirche S. Pietro in montorio von Giorgio Vasari, dem Schüler Michelangelo's, gemalt worden. Ferner existirt ein ähnliches Gemälde von Peter von Cortona, nach den Worten der Apostelgeschichte (Kap. IX, V. 17): *Abiit Ananias et introivit in domum, et imponens ei manus dixit, Saule frater, dominus me misit Jesus*. Gestochen ward das letztere von Jakob Frey.

Ananisapta, eine Zusammenziehung der Anfangsbuchstaben der Worte: *Antidolon Nazarent Auferat Necem Intoxationis Sanctificet Alimenta Pocula Trinitas Alma*. Der frühere Aberglaube, der den Namen Jesu und alles dessen, was sich auf ihn bezog, für heilsam hielt, machte Amulette mit den Buchstaben *A. N. A. N. I. S. A. P. T. A.* Man trug diese Zaubermittel (gegen allerlei Schmerzen) am Halse und sprach dreimal das Wort *Ananisapta* aus, wenn das Amulet wirken sollte.

Ananke (gr. M.), anderer Name der den Mantel der Gerechtigkeit webenden Schicksalsgöttin Adrastea. *Ananke* ist die personifizierte Naturnothwendigkeit. Sie heisst die Geliebte des Kronos (der Zeit), dem sie die Stärke gebar.

Anankern (Bauk.), einen Balken an die Träger mit dem Anker befestigen.

Anaphe; s. *Anafi*.

Anarbeiten (Bauk.) heisst einen besondern Theil eines Gegenstandes aus demselben Stücke, woraus ein anderer gefertigt ist, mit diesem zusammenhängend herstellen. So heisst das Kapital an der Säule „angearbeitet“, wenn Säule und Kapital aus einem Stück bestehen.

Anastasia, die Heilige, erlitt im J. 290 den Märtyrertod auf dem Scheiterhaufen. Die Darstellungen zeigen sie an drei Pfähle gebunden und vom Feuer umlodert.

Anastasius, Sanct, erhält gleich dem heiligen Erhard die Axt zum Attribut.

Anatolia, die Heilige, erlitt ihr Martyrium 240 nach Chr., wo sie mit Fackeln und Schlangen gemartert und endlich erstochen ward.

Anatomie, die Kenntniss des Baues lebender Geschöpfe. Man unterscheidet die *Anthropotomie* (Anatomie des Menschen) und *Zootomie* (Anatomie des Thiers). Jene ist die Kenntniss der äussern und der innern Theile des menschlichen Körpers und der Veränderungen derselben nach den verschiedenen Stellungen, Rührungen und Bewegungen; eine Kenntniss, die dem bildenden Künstler um desto nothwendiger ist, je weniger wahre Schönheit ohne Wahrheit der Darstellung überhaupt stattfinden kann. Besonders wichtig ist dem Künstler die Knochenlehre (*Osteologie*) und Muskellehre (*Myologie*), da von der Kenntniss der Knochen und Muskeln grossentheils die Ponderation, Bewegung und Ausdruck abhängt, und hier nicht immer glückliche

Anlagen, Geschmack und Leichtigkeit im Naturauffassen ohne ein positives Studium ausreichen. Die Anatomie des Künstlers ist nun aber nicht die des Arztes, denn jener macht sich mit dem Knochen- und Muskelsystem nur bekannt, insoweit dadurch die Erscheinungen an der Aussenseite des Körpers bedingt sind. Das Wenige, was er z. B. von den Blutgefässen wissen muss, reducirt sich auf einige grosse Gefässe (Adern), welche in der Leidenschaft hervortreten. Weist der Arzt auf das pure Dasein und auf die mechanische Function der Muskeln hin, wie er es aus dem Cadaver erforscht, so betrachtet der Künstler hingegen ihr Spiel, ihr Leben, sieht in ihnen nur Typen der physischen Kraft, des Gemüthszustandes, ein Spiegelbild von dem, was die Seele ergreift und bewegt, einen Reflex des geistigen Lebens. Die Anatomie aus ärztlichem Gesichtspunkte ist ein rein materielles Wissen, dem Künstler höchstens brauchbar bei Darstellung von Leichnamen; dagegen ist die künstlerische Anatomie eine Wissenschaft von unendlicher Tiefe, sie ist durchweg physiologisch und schreitet in das Gebiet der Seelenkunde über. Skelett und anatomische Tafeln können keinem Künstler genügen, denn er muss weit tiefer eindringen in das geheimnissreiche Geflecht, in dessen Hauptpunkte die Seele sitzt, indem sie die Fäden zum harmonischen Zusammenwirken aller Theile vom Scheitel bis zur Ferse bewegt und eine Zeichensprache redet, die, soweit Menschen wohnen, verstanden wird. Zu dieser Sprache ist aber beschreibende Anatomie nur ein Wörterbuch, während der lebende, handelnde, fühlende Mensch das wahre Studium sein muss. Wo sich Leidenschaften bekämpfen, wo Schmerz, Freude, Liebe die Agentien sind, da erst lernt der Künstler ihr Idiom. So spürten Buonarroti, Jacques Callot, William Hogarth und Daniel Chodowiecki dem Leben nach, und so fassten die Holländer ihre getreuen Schilderungen der Menschennatur auf. Nimmer aber wird der Künstler über der physiologischen Forschung das System des Skeletts vergessen dürfen, denn so wenig auch das Knochensystem, das Gestell des Körpers, an die Oberfläche tritt, so motivirt es doch die Hauptform und das Verhältniss der Theile, und tritt als System mächtiger Hebel auf, welches durch die Muskeln, die blitzschnellen Diener des Gedankens, bewegt wird. Kennen wir die Anknüpfungspunkte der einzelnen Muskeln, ihre Function als Beuger oder Strecker, so entschleiern sich uns auch das Gesetz der Gliederbewegung, und wir vermögen diese naturgetreu darzustellen, zumal wenn wir die Modification damit in Verbindung bringen, welche Alter, Geschlecht, Stand und Volksstamm bedingen. Als den methodischsten Gang für den Künstler beim Studium der Anatomie empfiehlt Watelet folgenden. Nachdem man das Skelett und das entblösste Muskelsystem fleissig beobachtet und gezeichnet hat, vergleicht man vernünftig jene Gegenstände mit den schönen Figuren der Alten und mit schönen gemalten und gestochenen Figuren von correcten Artisten. Alsdann muss man jene Modelle mit dem lebenden Modell vergleichen und sich so die Kenntniss der Kräfte und des Spieles der menschlichen Maschine und sodann die interessantesten Wirkungen dieser Kräfte, bedeckt mit dem Schleier der Haut, welche den Anblick derselben dem Auge entzieht und ihre Bewegungen mildert, auf diesem Wege erwerben. — Im 16. Jahrhundert beschäftigten sich die grössten Maler (da Vinci, Michelangelo, Raffael, Tizian) mit anatomischen Zeichnungen, wovon aber nur wenige auf uns gekommen sind. Solche Abbildungen der Details des zergliederten Körpers (anatomische Tafeln genannt) wurden anfangs durch Holzschnitt, dann durch den Stich vervielfältigt, in der neuesten Zeit auch mittels der Lithographie, so dass der heutige Künstler unter einer Unmasse solcher Werke für sein anatomisches Bedürfniss nur wählen darf. Von ältern derartigen Tafeln zeichnen sich die von Vesal, Eustachi, Bidloo, Albrecht von Haller, Vicq d'Azyr und Loder aus. Unter den neuesten dagegen sind die Tafeln von Caldani, Mascagni, Langenbeck und Arnold vorzugsweise zu nennen. Zum gewöhnlichen Gebrauch empfehlen sich auch die Lithographien von Cloquet und Oesterreicher, sowie der anatomische Atlas von Weber. — Anatomische Sammlungen oder Museen mit Knochen-, Muskel-, Gefäss- und Nervenpräparaten besitzt jetzt jede Universität. Mit Glück hat die plastische Kunst versucht, präparirte Theile nachzubilden, und zwar entweder aus Holz oder Elfenbein, wie das Gehörorgan, oder aus Wachs. Die anatomischen Wachspräparate floriren jetzt besonders in Florenz. Sogar aus Papiermaché werden Präparate nachgemacht, wie dies dem Franzosen Auzou eingefallen ist. Freilich kann der Künstler nicht Alles brauchen, was durch die anatomische Präparirkunst vorgeführt wird. — Es versteht sich übrigens für den Künstler von selbst, dass er auch die Zootomie oder Anatomie des Thieres nicht vernachlässigen darf; diese erfordert für den, der die Thierwelt zur Hauptsache seiner Darstellungen macht, die vielseitigsten Studien; man denke nur die unzähligen Thierarten, die in einem Bilde vorkommen können, dann die Varietäten der Rassen, den so verschiedenen Mechanismus ihrer Bewegungen etc.

Anatomische Plastik, Nachbildung von organischen Theilen in Holz, Elfenbein, vorzüglich aber in Wachs. Die schönste und vollständigste Sammlung von anatomischen Wachspräparaten besitzt die medicinisch - chirurgische Akademie zu Wien.

Anatomisches Theater, öffentliches Zergliederungshaus, ein zu Sectionen bestimmtes Gebäude oder der bühnenartig gebaute Hörsaal für anatomische Collegia.

Anaxagoras, ein Aeginet, schuf kurz nach der Schlacht bei Platäa das Zeusbild, welches auf gemeinschaftliche Kosten aller Hellenen, die an jenem Siege Theil genommen, in der Altis aufgestellt ward.

Anaxagoras, einer der vornehmsten ionischen Philosophen, welcher den Spruch: „Aus Nichts wird Nichts!“ zum ersten Satz seiner Philosophie machte. Sein Bild ist auf Münzen erhalten (bei Visconti pl. A, 2.).

Anaxaroto (gr. M.), eine kyprische Jungfrau, aus Teukros Geschlechte, liess die Liebe des Iphis ohne Erwiderung, weshalb sich dieser in der Verzweiflung an ihrer Thüre erhing. Sie sah mit kaltem Trotz seinem Leichenbegängnisse zu, ward aber dabei durch die rächenden Götter in Stein verwandelt, und dieses Steinbild wollte man im Tempel der Venus prospiciens zu Salamis auf der Insel Kypern besitzen.

Anaxidamos, Sohn Zeuxidamos I., spartanischer König aus der Familie der Prokliden zur Zeit des zweiten messenischen Kriegs, wird von der Kunstgeschichte nur seines Grabsteines wegen genannt, der in den Trümmern des berühmten Apolltempels zu Amyklae von Fourmont entdeckt ward. Man sieht hier auf einem Schilde zwei Füchse und eine Schlange. Dies wird durch folgende Erzählung erläutert. Nachdem die Herakliden den Tisamenos, des Orestes Sohn, in der Schlacht erlegt hatten, machten sie von den eroberten Landen drei Loose, nachdem vorher jeder von ihnen den Göttern auf einem besondern Altare geopfert hatte. Argos fiel dem Temenos, Lakädämon zweien Söhnen des Aristodemos, und Messene dem Kresfontes zu. Als die Theilung geschehen, sah man auf dem Altare des Temenos einen Frosch, auf dem der beiden Brüder eine Schlange, und auf dem des neuen Herrn von Messene einen Fuchs. Fourmont erklärt hierdurch den Schild, indem er annimmt, dies Wunder sei von den Helden als Anweisung der besondern symbolischen Zeichen, die einem jeden von ihnen eigen sein sollten, betrachtet worden. Nun findet sich zwar auf den vorhandenen Denkmalen von Argos kein Frosch, sondern ein Wolfskopf, der schon vor der erzählten Begebenheit Symbol der Argiver war, so dass es sehr wahrscheinlich ist, dass die Stadt Argos, weil sie sich der Heraklidenherrschaft bald wieder entledigte, sich auch des an letztere erinnernden Frosches nicht weiter bediente, sondern ihr älteres Symbol von Neuem annahm. Dagegen war in Sparta die Heraklidenherrschaft von Dauer, also blieb auch die Schlange das Wappen von Sparta. Aus Messene und aus dem ganzen Peloponnes wurden die Herakliden durch Anaxidamos, den obgedachten König von Sparta, verjagt, worauf eben Fourmont die beiden Füchse deutet, welche auf dem Schilde des Grabsteins fallend erscheinen.

Anaximenes, ein Hellene, schrieb ein Werk über alte Gemälde, wovon Fulgentius (*Mythol. III*, 3) spricht. Vergl. Letronne's *Lettres sur la Peinture murale*, p. 434.

Anaxo (gr. M.), eine Frau von Trözene, welche Theseus raubte, indem er zugleich die Schönheit ihrer Töchter kostete. — Eine andere Anaxo war Alkaios Tochter und ward ihrem väterlichen Oheim Elektryon vermählt, dem sie die verschiedentlich berühmte Alkmene gebar.

Anazarba, oder Anazarbus (bei den Byzantinern auch Anabarza geschrieben, unter welchem Laut, neben den Benennungen Nawarza oder Anawasi, noch heute die Ruinenstätte von dieser Stadt bekannt ist) lag in *Cilicia propria* und leitete ihren Namen vom Berge Anazarbus, an welchem sie angelegt war. Kaiser Augustus gab ihr den Namen *Caesarea ad Anazarbum*, wie aus Münzen von ihr erhellt; unter Commodus nahm sie, den Münzen nach, den kürzern Namen Anazarbus wieder an. Die Wichtigkeit der Stadt zur Kaiserzeit ersieht man noch aus ihren Prägstücken, worauf sie unter Commodus den Ehrentitel „autonomos“ führt, von Caracalla an „Metropolis“, dann von Macrinus an „endoxos“ und unter Philippus „eleuthera“ zu benannt ist. Sie litt häufig durch Erdbeben. Nach Texier sind die Ruinen nicht sehr bedeutend und nur von Räubern bewohnt. Anazarba war die Vaterstadt des berühmten Arztes Dioskorides. Da sie am Pyramus lag, so erscheint auch der Name dieses Flusses auf ihren Münzen.

Anbau heisst die Hinzufügung eines Gebäudes zu einem schon bestehenden Gebäude, oder auch eines ganzen Stadttheils zu einer Stadt; in der Bildhauerkunst heisst **anbauen** soviel als einen Vorsprung oder eine Verzierung machen.

Anbetende kommen in Darstellungen der plastischen Alten keineswegs so häufig vor, als dies in der christlichen Kunst der Fall ist, wo die Malerei die Hauptrolle unter den tempelschmückenden Künsten übernahm und das Motiv der Adoration zu ihrem Lieblingsmotiv machte. Unter den antiken Statuen, die uns erhalten sind und Anbetende vorstellen, ist wohl die bedeutendste der bronzene Knabe von 4 Fuss 4 Z. Höhe, der sich im Museum zu Berlin befindet. Papst Clemens hatte diese in der Tiber gefundene Bildsäule dem Prinzen Eugen von Savoyen geschenkt, aus dessen Nachlass sie in den Besitz des Fürsten von Lichtenstein überging, von welchem sie Friedrich II. um die Summe von 10,000 Thalern erkaufte. Das Piedestal des „anbetenden Knaben“ ist aus dem Stumpf einer Säule von orientalischem Porphyr gebildet. Das Berliner Museum besitzt ferner ein „anbetendes Mädchen“, 4 F. 8 Z. hoch, aus griechischem Marmor, welches aus den Ruinen der Villa des Marius stammen soll, sowie eine „anbetende Frau“ (6 F. 2 Z. hoch), ebenfalls aus griechischem Marmor und angeblich in den Ruinen einer Villa zwischen Tivoli und Frascati gefunden. Der aufgesetzte Kopf an letzterer Statue ist das Bildniß der Sabina, Gemahlin des Hadrian. Unter den Reliefs, wo das Motiv der Adoration vorkommt, ist zunächst eins von Eleusis zu nennen, das man in der Sammlung des Grafen Pourtales zu Paris sieht. Demeter mit dem Modius auf dem Haupte, mit der Patere in der Rechten und dem (abgebrochnen) Scepter in der Linken, steht nebst der Kora-Persephone (mit aufgebundenem Haar, in den Händen Aehren und eine grosse Fackel) hinter einem Altärchen, vor welchem eine Familie, Mann und Frau in betender Haltung, das Kind aber mit einem Opferkörbchen, erscheinen und ein Opferschwein darbringen. Ein künstlerisch ungleich bedeutsameres Relief in schönstem altgriechischen Styl, das sich im Louvre befindet, zeigt den Apoll im Costüm eines Kitharsängers der pythischen Spiele; er wird von Artemis und Leto begleitet, und schaut, indem er in die mächtige Kithar greift, verehrend zu seinem eignen Abbilde empor, das vor ihm auf einer Säule steht. Die drei Figuren gehören in Zeichnung und Durchbildung, namentlich auch was das reiche Gewandwesen betrifft, zu dem Herrlichsten, was von antiker Plastik gekannt ist. — Von Werken der christlichen Plastik führen wir nur die „anbetenden Weisen“ von Nicola Pisano an, das vorzüglichste seiner fünf Reliefs, welche die Seiten der Marmorkanzel in der Taufkirche zu Pisa schmücken. In der schönen Anordnung, der gehaltenen Bewegung der Figuren und dem Style der Gewänder sieht man, welchen Vortheil dieser Meister aus dem Studium der antiken, in seiner Vaterstadt aufbewahrten Denkmäler zu ziehen wusste, und welchen Schritt die Kunst durch die Bemühung, sie nachzuahmen, machte. Gedachte Kanzel, eins der Hauptwerke des grossen Pisano's, ward von ihm im Jahre 1260 beendigt.

Anblatten, ein Bauholz mit einem Blatte (s. d. Art.) an ein anderes anfügen, z. B. bei Winkelbändern gebräuchlich.

Anbolzen (Bauk.), an Träger die Balken mittels Schraubenbolzen befestigen.

Anchiale oder Anchialus, das heutige Aklali, einst ein Städtchen in Thrazien am Pontus, das seine eignen Münzen führte, auf welchen die Aufschrift *Ἀγχιαλέων* gefunden wird. Plinius nennt den Ort Anchialum.

Anchises (gr. und röm. M.), Sohn des Kapys und der Themis, Urenkel des Tros, war ein Fürst der Dardaner und dem trojanischen Königshause verwandt. Aphrodite, die von seiner Schönheit bewegt ward, erschien ihm einst auf dem Ida (nach anderer Legende am Simois) in Gestalt einer phrygischen Hirtin, gab sich ihm zur Umarmung hin und gebar darnach den Aeneas, den Helden des virgillschen Epos. Dieser rettete nachmals seinen greisen Vater, indem er denselben auf den Schultern aus dem brennenden Troja hinwegtrug. Aeneas nahm dann den alten Anchises mit sich zu Schiffe, indem er ihn als Rathgeber auf seiner Fahrt gebrauchte. Der Alte starb schon bei der ersten Landung zu Drepanum auf Sicilien. In Segesta erhielt er ein Heiligthum. — Nach Illade V, 265 ff. hatte Zeus zum Ersatz für den Raub des Ganymed dem Tros (Stammvater der Dardaner, nach dem sich das Land Troja nannte) viele Rosse geschenkt, wovon Anchises einige dem vorletzten Könige von Troja, Laomedon, raubte und von diesen wieder sechs Rosse zog, von welchen er zwei seinem Sohne Aeneas schenkte. Die griechische Mythe lässt den Anchises durch Zeus mit dem Blitze tödten, weil er einst weinestrunken, dem Verbot seiner göttlichen Geliebten zuwider, das Geheimniß jener Umarmung verrathen und sich eines solchen Triumphs über die Göttin gerühmt hatte.

Anchlus (gr. M.), einer der Centauren, die in die Höhle des Pholus eindrangen, als Herkules, von Letzterm gastfreundlich empfangen, das gemeinschaftliche Weinfass der Centauren geöffnet hatte.

Anchurus (gr. M.), Sohn des Phrygierkönigs Midas. Als bei der Stadt Keläna ein grausiger Erdschlund entstanden war und Midas dem Orakelspruch folgend, das

er sein Kostbarstes hineinwerfen solle, schon Haufen Goldes und Silbers geopfert habe, ohne dass die Kluft sich schliessen wollte, trat Anchurus zum Vater und frug ihn, ob es etwas Kostbareres als ein Menschenleben gebe? Als dies der Vater vernennen musste, bestieg Anchurus sein Ross und stürzte damit in die Tiefe. Das Orakel war erfüllt, denn alsbald ging die Erde wieder zusammen.

Ancillo, Name des ausgezeichnetsten Waffenstücks, das die Saller in Rom trugen. Es war ein kleineres oder grösseres Schild, das auf beiden Seiten *ancisum*, *rectum* und *incisum* war, indem es nämlich nicht ganz rund, oder oval, sondern in der Mitte der ovalen Gestalt etwas eingezogen oder ausgeschnitten war. Einst fiel ein solches Schild vom Himmel herab in die Hand des Königs Numa, der dann von der Nymphe Egeria und den Musen vernahm, dass von Erhaltung dieses Schildes die Rettung Roms abhängt. Numa liess nun durch Mamurius Veturius 11 ganz ähnliche machen, und versteckte das ächte als zwölftes darunter, damit letzteres nicht herausgefunden und geraubt werden könne. Die 12 Schilde hing er in einem Sacrum auf dem palatinischen oder kapitolinischen Hügel auf. Sie wurden jährlich einmal von den Sallern durch die Stadt getragen. Bilder davon findet man auf einer Münze (bei Choulius: *de religion. Roman.* S. 265), wo zugleich die Kopfbedeckung der Saller abgebildet ist, und ganz ähnlich auf einer Gemme (Augustini *Gemm. et Sculptur. antiqu.* Th. I. Nr. 152), wo zwei Diener der Saller mit gemalter Toga bekleidet dargestellt sind, wie sie an einem Stabe sechs Schilde tragen, wovon je zwei mit einem Riemen zusammengebunden sind. Die Inschrift bezeugt, dass es *ancilla* sind.

Ancona, Stadt im Kirchenstaate, besitzt aus der römischen Zeit einen Triumphbogen des Trajan von sehr schöner Arbeit. Dem Mittelalter und dem Basilikenstyl gehört die Kathedrale an, die im Anfang des 11. Jahrh. erbaut sein soll. Die Basilika hat drei Schiffe und wird von drei Querschiffen durchschnitten; über dem Durchschneidungspunkte wölbt sich eine Kuppel; die Fassade, die den deutschen (gothischen) Styl verräth, ist das Werk einer späteren Zeit. Eine zweite Kirche Ancona's, *S. Maria della Piazza*, zeichnet sich durch die phantastische Arkaden-Decoration der Fassade aus.

Ancones, auch *mutuli* genannt, bei dem alten Vitruv die Bezeichnung der Kragsteine.

Ancyra, das heutige Angora in Natolien, war eine der blühendsten Städte des Alterthums, zuletzt die Metropolis von Galatien und Mittelpunkt der grossen Heerstrasse von Byzanz nach Syrien, daher Hauptstapelplatz des Karawanenhandels. Von Kaiser Vespasians Zeit an schlug Ancyra Münzen, worauf es den Titel Metropolis führte. Vom Denkmal des August, einem merkwürdigen Römerbauwerke, sind noch Reste übrig; es ist den Archäologen als *monumentum Ancyranum* bekannt, auf welchem die Thaten Augusts verherrlicht sind. Im 4. Jahrh. der christlichen Aera fanden zu Ancyra zwei Kirchenversammlungen statt. Schon den alten Ancyranern waren die Ziegen bekannt, durch die das jetzige Angora berühmt ist. — Ein anderes Ancyra lag in Phrygia Pacatiana, an den Grenzen von Mysien und Lydien; es existiren von dieser Stadt sowohl autonome als auch Kaiser-Münzen, die sich durch den fehlenden Beisatz von jenen des galatischen Ancyra unterscheiden.

Anderloni, Faustino und Pietro. — Beide sind namhaft als Kupferstecher und ein seltenes Brüderpaar nach Geburt und Kunst. Der ältere Bruder Faustino widmete seinen Grabstichel besonders Werken der Wissenschaft (botanischen und anatomischen), lieferte aber auch mehrere treffliche, bloss die Kunst angehende Platten, wie die herrliche *Mater amabilis* nach Sassoferrato, seine kräftig wiedergegebene *Ruhe in Aegypten* nach Niccolo Pussino (wie der Italiener Poussin nennt) und das kleine Blatt mit der sterbenden Magdalene (nach Correggio) Beweis abgeben. Uebrigens stach er das Bildniss Schillers nach Kugelgen, sowie Herders und Carlo Porta's Bild. — Pietro, der noch berühmtere Bruder, 1784 zu St. Eufemia im Brescianischen geboren, beschäftigte sich zuerst unter P. Palazzi mit architectonischem Zeichnen und studirte dann die Stechkunst unter seinem Bruder Faustino, der den Pietro mit bei seinen anatomischen Stichen verwendete, wobei Letzterer den Grund jener grossen Sicherheit legte, welche später die Instrumentführung dieses Künstlers so auszeichnete. Pietro ging in seinem 20. Jahre, bereits ein halber Meister, in die Schule des Mailänders Longhi, bei dem er in einem Zeitraume von neun Jahren eine grosse Anzahl Stiche lieferte, welchen der leitende Meister, der zum Theil nur die Hand daran legte, unbedenklich seinen berühmten Namen untersetzte. So arbeitete Pietro die herrliche Vision Ezechiels nach Raffael, die nun unter Longhi's Namen bekannt ist. Uermüdet studirte er nach der Antike und der Natur, und wanderte 1824 wiederholt gen Rom, um nach Sanzio's Fresken vom Attila und Heliodor Zeichnung

zu nehmen. Pietro Anderloni, dessen Name jetzt die Bedeutung trägt wie vorher der Name Longhi, ist nun ganz auch an die Stelle dieses Meisters zu Mailand getreten, indem er 1831 die Direction der dortigen Chalkographenschule erhielt. Zu seinen Hauptleistungen gehören: die in jeder Hinsicht vollendet wiedergegebene „Ehebrecherin“ nach Tizian, die von Engeln verehrte Jungfrau nach demselben Venetianer (ein in der Zeichnung meisterlich schöner, überaus glänzender Stich), der die Töchter Midians gegen die Hirten vertheidigende Moses nach Poussin, Hellodor und der flüchtende Attila nach Raffael, eine heil. Familie und der Brand von Borgo nach Eben-demselben, die Magdalene nach Correggio, die Bildnisse Canova's und Longhi's (ersteres nach Bossi) u. a. m. Pietro Anderloni, dessen Grabstichel in doppelter Bedeutung ein glänzender heissen darf (da er auch an das Glanzige der neuern Franzosen streift), weiss nicht nur den Geist der wiederzugebenden Urbilder zu erfassen, sondern versteht sich auch ganz besonders auf die Mittel, um die eigenthümlichen Seiten jedes Meisters treu abzuspiegeln. Die ausserordentliche Freiheit in Handhabung des Instruments verbürgte ihm immer die hohe Vollendung seiner Blätter. Er zog einen bedeutenden Schüler in Friedrich Knolle von Braunschweig.

Andernach, am Rhein, besitzt noch in einem Thore und Thurme Ruinen alter Römerwerke; doch ist neuerdings die Behauptung aufgestellt worden, dass die einzigen wirklichen Ueberreste aus Römerzeiten nur etwa die innerhalb des mittelsten Rheinthors noch vorhandenen Statuen seien. Die Stadt, unterhalb Koblenz am linken Rheinufer unweit der einmündenden Nette gelegen, hiess bei den Römern, die hier ein Kastell hatten, *Antunacum ante Netam*. Sie war nachher Residenz der Mero-winger und erhöhte ihre Blüthe noch unter den kölnischen Kurfürsten. Der gewaltige Thurm am Nordende, ein Meisterstück der Fortification, die herrliche alte Pfarrkirche im byzantinischen Style, sowie die ehrwürdigen Mauern und Thore geben der Stadt eine streng mittelalterliche Physlognomie. Der nördliche von den beiden Chorthürmen der Kirche stammt aus dem Anfange des 10. Jahrh., also noch aus karolingischer Zeit; das Schiff mit den zwei andern Thürmen entstand in den Jahren 1198 — 1206, wo sich das Auffallende zeigt, dass im Innern die Nebenhallen von ungleicher Breite sind.

Andeuten, oberflächlich bezeichnen, im Gegensatz von ausführlich darstellen. Die Andeutung wird in den redenden und bildenden Künsten gebraucht, um Weitläufigkeiten überhaupt, besonders Ausmalung unangenehmer, dem Schönheits- und Sittlichkeitsgefühle widerstrebender Vorstellungen zu vermeiden.



Andragoras, Erzgiesser aus Rhodus, Sohn des Aristeidias, fertigte die eiserne Statue des Stratokles aus Astyxaläa, wovon nur Basis und Aufschrift erhalten ist.

Andrea di Cione; s. Orcagna.

Andrea di Jacopo d'Ognabene, ein alter Goldschmied zu Pistoja, der an dem reich mit silbergetriebenen und vergoldeten Darstellungen versehenen, mit Schmelzfarben geschmückten Altare der pistojesischen Kathedrale von San Jacopo Antheil hatte. Dieser Altar ist ein vielfach zusammengesetztes und für die Geschichte des italisch-germanischen Styls eigenthümlich interessantes Werk; die Tafel an der Vorderseite, mit 15 neutestamentlichen Scenen, ward durch Andrea di Jacopo 1316 vollendet.

Andrea di Luigi aus Assisi, genannt *l'Ingegno* (das Genie), war ein Gehülfe und Mitstreber des Perugino. Er ist dem Letztern sehr verwandt, doch mehr monoton im Gefühle; eigenthümlich ist ihm eine grössere Derbheit in der Kopfbildung seiner Figuren. Als Hauptwerke, die man ihm mit Wahrscheinlichkeit zuschreibt, sind zu nennen: eine ganz vorzügliche Madonna in der Kapelle des Conservatorenpalastes auf dem Campidoglio zu Rom, eine sehr ähnliche über dem Thore San Giacomo zu Assisi und ein kleines Madonnenbild im Andreaskloster daselbst. Andrea Luigi war um 1470 geboren und starb um 1556. Nach Rumohr lebte diese „Genie“ um 1511 als Kämmerer in Assisi.

Andrea, Niccolo, geb. 1556 zu Ancona, gest. 1611 zu Ascoli, war Maler und Kupferstecher in einer Person. Er stach vorzüglich seine eignen Gemälde. Sein Mo-

nogramm ist:  (d. h. *N. Andrea fecit*) oder noch einfacher . Unter mehreren Porträtstichen von ihm sind bemerkenswerth die Bildnisse des Gesandten Franz Noailles und des Egidius v. Noailles, sowie die des Joachim v. Sinzendorf und des Georg Has, mit dem Motto: *Opifex ingeniosus raro pecuniosus*.

Andrea, Zoan, blühte um 1500 als Kupferstecher, soll nach Mantegna's sowie nach Dürerschen Zeichnungen gearbeitet haben, was sich weder ganz bestreiten noch aus seinen Blättern völlig beweisen lässt. Ueberzeugt ist man nur, dass er als Zeitgenosse Mantegna's diesen imitirte und copirte, sowie er auch von manchem Dürerschen Blatte Copie machte. Man kennt von Z. A. (Monogramm des Stechers) die Blätter: Christus vor Pilatus; die Judith mit dem Holoferneshaupt; die Dornenkrönung (auf schwarzem Grunde); die Brust schenkende Madonne und Tritons Raub der Amynone (beide nach Dürer); Amor auf dem Bocke, den ein weiblicher Satyr am Barte führt; drei Amorine auf der Vogeljagd; ferner die Unwissenheit dick und blind mit der Königskrone auf dem Haupt, auf einer mit Sphinxen decorirten Weltkugel, und eine andere Allegorie mit dem Merkur, der einen der Blinden, die sich unter dem Regimente der Ignoranz in den Abgrund gestürzt, wieder herauszieht.

Andreae, August Heinrich, geb. 1805 im Hannoverschen, empfing den ersten Kunstunterricht unter dem Hofbaurathe Witting zu Hannover, suchte sich aber bald, als ihm dieser Unterricht nicht mehr genügte, durch Selbststudium fortzubilden, wozu ihm die Werke eines Palladio, Leo Baptist Alberti, Philibert Delorme und Anderer zu Hülfe kamen, die er auf der königl. Bibliothek vorfand. Wie er den Palladio, ohne italienisch zu verstehen, mit Hülfe eines alten Wörterbuchs sich verständlich gemacht hatte, so suchte er auch in Gemeinschaft eines Mitschülers den Kern aus dem weitläufigen und oft dunkeln P. Pozzo heraus. Er übte sich daneben im Zeichnen bei einem tüchtigen Maler und betrieb das Studium der Mathematik. Frühzeitig zog ihn die allddeutsche Architectur an, und ein Aufenthalt zu Hildesheim brachte zunächst ihm dieses Bausystem zu klarerer Einsicht. Bald jedoch fesselte ihn das Romanische mehr. Sein Studienelifer war so gross, dass er in die damals wüst liegende Michaelskirche, zu der er keinen Schlüssel erhalten konnte, durch die Fenster kletterte und tagelang in ihr sass, um ihr Inneres zu zeichnen. Er mochte schon damals erkannt haben, dass im romanischen Baustyle noch unentwickelte Keime zu einer reichen Fortbildung liegen; jedenfalls war sein Aufenthalt zu Hildesheim vom entschiedensten Einfluss auf seine ganze nachherige Richtung als Baukünstler. Auf Wittings Veranlassung kam er 1822 nach Göttingen, wo ihn vornehmlich die archäologischen Collegia Ottfried Müllers anzogen, dessen ganz besonderes Wohlwollen er erwarb und welches später in Freundschaft überging. Ende 1823 kam Andreae nach Karlsruhe in die Schule des Oberbaudirectors Weinbrenner; nach dessen Tode begab er sich nach Darmstadt, wo ihn sein Landsmann Moller in seinen Studien äusserst förderte. Nachdem er noch Reisen durchs südliche Deutschland, namentlich am Rheine, gemacht, schlug er 1826 seine Stätte in Hannover auf, wo er 1829 zum Stadtbaumeister ernannt ward. Als seine Bauten sind anzuführen: das städtische Krankenhaus (1829 — 31); ein Gebäude für die Stadtcommandatur (1832), das später von anderer Hand erweitert und zur Caserne gemacht ward; ein Lagerhaus auf dem Ackhofe (1839); der Anfang eines Neubaus des Stockhauses, zunächst der die Gegenstände enthaltende Theil (1839); eine neue Hauptwache (1840); der Ausbau und teilweise Neubau einer ganz ausgebrannten spitzbogigen Kirche zu Elmbeck (1841), welcher Bau rein in Sandstein und sauber und sorgfältig bearbeiteten Ziegeln ausgeführt ward, wodurch Andreae sich das Verdienst erwarb, den Anfang zu einer tüchtigen Durchbildung und zur Wiederaufnahme der früher in Norddeutschland auf so hoher Stufe gestandenen Ziegelbauten gemacht zu haben. Andreae führte auch die Neubauten zum Empfange der Königin 1837 und zum Empfange der Kronprinzessin 1843 in Hannover aus. Ausser wiederholten Reisen durch Deutschland machte er 1838 auch eine nach Italien. Andreae hat sich nicht nur als praktischer Architect erprobt, sondern auch Manches, namentlich Architecturen, gemalt, selbst radirt und lithographirt. Auch machte er Versuche in der Sculptur. Sein Monogramm ist: **AA.**

Andreaskirche zu Ravenna. — Sie ist ein Bau des Bischofs Petrus Chrysologus und ward nur sehr einfach mit Säulen von Nussbaumholze errichtet. Bacchini nennt den jüngern Petrus Chrysologus am Ende des 5. Jahrh. als Erbauer. Im 6. Jahrh. fand sie durch Bischof Maximianus eine prächtige Erneuerung. Durch Justinian nach Constantinopel berufen, erbat sich Maximian von diesem Kaiser den Leichnam des Apostels Andreas, der dort sein Grab hatte. Der Bischof bat umsonst, erhielt aber die Vergünstigung, eine Nacht durch im Gebete neben dem Leichnam zubringen zu dürfen. Hier ergriff den Bischof eine solche Andacht, dass er im heiligen Eifer sich an Bart des Apostels vergriff und ihn abschnitt, um mindestens, da man ihm nicht den ganzen Körper vergönnte, die Haare des Heiligen als Reliquie nach Ravenna zu bringen. In Folge davon erhielt die ravennatische Andreaskirche durch diesen Bischof

Ihre herrliche Ausschmückung; er bestimmte sich selbst in ihr seinen Ruheplatz neben der Bartreliquie. Statt der ältern Säulen von Nussbaumholz, die sein Vorgänger Petrus angeordnet hatte, errichtete Maximianus prachtvollere von prokonnesischem Marmor. Im 16. Jahrh. fand Leander Alberti diese Kirche noch erhalten und zählte die neun Säulen zu jeder Seite des Hauptschiffs zu den Hauptsehenswürdigkeiten Ravenna's. Aus diesen achtzehn Säulen erregten besonders zwei einander gegenüberstehende seine Bewunderung. Sie waren von Natur weiss und roth gestreift; besonders herrlich waren ihre Kapitäle, deren äussere Verzierungen die Täuschung gaben, als befänden sie sich ganz isolirt vom Kerne.

Andreani, **Andrea** (Andriani, Andriani, Andreasi oder Andresi sind bekannte Varianten desselben Namens) steht in der Reihe der vorzüglichsten alten Holzschneldekünstler und ward 1560 zu Mantua geboren. Er kam der Clairobscurmanier Hugo da Carpi's ausserordentlich nah und seine Holzschnitte imitiren die Malerei so stark, wie selbst der Grabstichel nicht nachzumachen vermag. Andreani wird freilich nachgesagt, dass er eine Menge von Hugo da Carpi, Niccolo da Vicenza und Antonio da Trenta geschnittener Blätter aufgekauft, der Originalzeichen beraubt und mit seinem eignen Namen und Monogramme signirt habe. Dass er tüchtige Zeichner benutzte, geht aus der Erzählung hervor, dass er durch seinen Landsmann, den Maler Bernardo Malpizzi, den berühmten Triumph Cäsars nach Mantegna sich zeichnen liess und wohl selbst beim Schneiden des Blatts unterstützt ward. Genug; in der Kunstgeschichte lebt Andreani als „der kleine Albrecht Dürer“ fort, und der Mantuaner Meister muss doch soviel eignes Kunstverdienst gehabt haben, um einen derartigen Titel davontragen zu können. Andreani's Tod wird ins Jahr 1623 gesetzt. Seine Blätter, die guten Abdrücke besonders, sind ziemlich selten; wir nennen von ihm eine Eva, die sich mit dem Feigenblatte bedeckt, und einen die Gesetztafeln zerbrechenden Moses (beide nach dem Fussboden des sienesischen Domes), einen Pilatus, der seine Hände in Unschuld wäscht, nach Giov. da Bologna; den Untergang Pharaos im rothen Meere, nach Tizian; die Jungfrau mit dem Kinde, dem St. Johannes ein Vögelchen giebt, nach Ligozzi; die badenden Nymphen, nach Parmesan; das Feuer unter der Frau, nach Malpizzi; den Raub der Sabinerin, von drei verschiedenen Seiten, drei Blätter nach Giov. da Bologna; den Raub mehrerer Sabinerinnen, nach demselben Bologneser (auf 6 Blättern von vier Stöcken), und den schon oben gedachten Triumph Cäsars, nach Mantegna, in neun Blättern von vier Stöcken. Vergl. Bartsch „Kupferstichkun-



de.“ Andreani's Monogramm ist:

Andreas, der heilige Apostel, Bruder des Petrus und einer der ersten Jünger Jesu. Er war gleich seinem Bruder ein Fischer; beide entsagten diesem Gewerbe, um nach Christi Willen nunmehr Menschenfischer zu werden. Andreas soll das Evangelium unter den Skythen, dann in Nordgriechenland und unter den Epiroten verkündet haben. Man giebt den 30. Nov. des Jahres 83 als den Tag seines Martyriums an, wo er zu Paträ in Achaja gekreuzigt wurde. Es soll dies an einem Kreuze von schräg gelegten Balken geschehen sein, daher man solche Kreuze Andreaskreuze benannt hat. In der russisch-griechischen Kirche ist Andreas der erste und Haupt-Apostel, weil er den Russen (Skythen) das Evangelium brachte und ihnen die Kirche gründete. Ihm zu Ehren stiftete Peter der Grosse 1698 den Andreasorden, der noch immer der vornehmste in Russland ist. Bei den Schottländern ist der heil. Andreas Landespatron. — Auf der aus Holz gearbeiteten Hauptthür von S. Paolo ausser den Mauern Roms, welche (ein zu Constantinopel ausgeführtes Werk des 11. Jahrh.) an der Eintrittsseite vom Vorhofe ganz mit etwa 3 Linien starken Bronzeplatten bedeckt und mit Figuren geschmückt ist, die vertieft in die Bronze gegraben und mit Silber ausgelegt sind, sieht man unter andern Vorstellungen die stehenden Figuren der 12 Apostel, deren jeder im benachbarten Felde die Darstellung seines Todes neben sich hat; darunter die St. Andreasfigur, ein Kreuz haltend, mit dem Nebenbild, wie der Apostel in der Stadt Patras gekreuzigt wird. Von Domenichino existirt ein Gemälde: die Geisselung des St. Andreas; es ward von Carlo Maratta *à l'eau-forte* wiedergegeben. Ein schöner alldentscher Stich von Hans Sebald Beham, rechts oben mit dem Zeichen des Stechers, stellt den Andreas mit den Werkzeugen seines Martyriums dar.

Andreasi, **Andrea**; s. Andreani.

Andreasi, **Ippolito**, ein Mantuaner und Schüler des Giulio Romano, lebte von 1540 — 1587. In St. Andrea zu Mantua sieht man eine Annunziata von ihm. In der Kathedrale daselbst schuf er mit Theodoro Ghigi die Malereien der Kuppel.

Andreaskreuz, auch das burgundische Kreuz genannt, s. unter Art. Kreuz.

Andrechseln; s. Andrehen.

Andrehen (Bauk.) heisst einem Gegenstand einen besondern Theil andrechseln. So kann z. B. an einem sonst nur gehobelten Pilar oben ein Kopf angedreht werden.

Andreoli, Giorgio, aus Pavia gebürtig, erfand die Majolica von Gubbio und war der erste Majolicamaler. Er kam 1498 nach Gubbio, und malte namentlich Bilder auf Tischgeräthschaften, deren Rücken er die Chiffre *M. G.* oder Maestro Giorgio gab. Für die Hauskapelle der Bentivoglio's und für San Domenico zu Gubbio arbeitete er 1511 schöne Altarplatten von Majolica in Basrelief; eins dieser Altarreliefs findet sich jetzt im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. Er starb um 1552. Auch sein Sohn Vincenzio war Majolicamaler und erhielt den Namen Maestro Cencio.

Andreossy, François. — Dieser 1633 in Paris geborne und 1688 zu Castelnaudary verstorbene grosse Ingenieur und Wasserbaumeister entwarf den Plan zu dem berühmten Canale von Languedoc, den jedoch Riquet in Ausführung brachte.

Andreus, Bildhauer von Argos, soll die Siegerstatue des Lysipp zu Olympia geschaffen haben. Ihn erwähnt Pausanias VI. 16, 5.

Andrews, St., ein englischer Ort, der früher in seiner Kathedrale ein schönes gothisches Bauwerk aufwies. Leider ist von dieser 1163 erbauten Kirche wenig mehr erhalten.

Andriam oder **Andriani**; s. Andreani.

Andriessens, Julian, 1742 in Amsterdam geboren, studirte die Kunst unter Elliger und Quinkhart, arbeitete später mit andern Meistern, wie Human etc. und kam bald bei den Künstlern als Zeichner und seiner Kenntnisse im Perspectivischen und Ornamentenfach wegen in hohe Achtung. Man kennt ihn als Maler schöner Kabinetsstücke, Landschaften und Historien. Er bildete in der Zeichnung und Malerei mehrere tüchtige Schüler, worunter sein Bruder Anton, Granjean, Kuijtschild, Kuyper, G. J. Michaelis, Dupré, Troostwijk und H. Voogd genannt werden. Julian Andriessens starb 1819. — Sein um vier Jahre jüngerer Bruder Anton, der sechs Jahre vor ihm starb, stand ganz besonders als Zeichner in Ansehn, und machte hierin wie nicht minder als Maler von Landschaften in Oel seinem Bruder und Lehrer die höchste Ehre.

Andrieux, Bertrand, eine Notabilität unter den Stempelschneidern, ist zu Bordeaux 1761, nach Andern 1765 geboren. Er war eines Weinhändlers Sohn und musste Graveur werden. Seine zeitigen Proben im Petschaftstechen verriethen einen künftigen Meister, und er täuschte die Hoffnung nicht. Andrieux war es, der die reine Zeichnung in diesem sehr verfallenen Kunstzweige wieder zu Ehren brachte. Gross steht Andrieux vorzüglich in seinem bis zur Unglaublichkeit gesteigerten Miniatur da. Als Münzgraveur hat er durch seine Medaille auf Napoleons Ritt über den St. Bernhard der modernen Stempelschneiderei die Krone aufgesetzt. Berühmt ist auch seine Denkmünze auf des Kaisers Vermählung mit Marie Louise, wo er die an einander geschmiegtten Köpfe und einen sehr sinnreichen, zwei Donnerkeile tragenden Amor darstellte. Seine zahlreichen Arbeiten bilden zugleich die kleinen Denkmale einer grossen historischen Epoche und sind für die Numismatik von bleibender Bedeutung. Ausser seinen Medaillen hat dieser Künstler auch Reliefstahlstiche gearbeitet. Er starb 1822 in Paris.

Androbius, hellenischer Maler, stellte nach Plinius (XXXV. 11, 40) den Taucher Scyllis dar, wie dieser der Perserflotte die Anker abschnitt.

Androbulus, hellenischer Bildhauer, schuf nach Plinius' Bericht sehr preiswürdige Philosophenbilder.

Androkydes, Kunst- und Zeitgenosse von Zeuxis, war ein bedeutender Fischmaler des Alterthums und stellte jenes von Plutarch erwähnte Gemälde der Scylla her, worin seine Fische die bewundertste Partie waren. Uebrigens wird auch einer Reitterschlacht zwischen Thebanern und Spartanern von seiner Hand gedacht. Androkydes war aus Cyzikus und blühte zwischen der 95. und 100. Olympiade.

Andromache (gr. M.), Tochter des Königs Eëtion im cilicischen Theben, welcher bald, nachdem sie mit Hektor (dem ältesten Sohne des Priamos) sich vermählt hatte, bei Thebens Eroberung von Achill überfallen wurde, der sich übrigens seines Sieges nicht rühmen möchte, da er den Besiegten nicht seiner Waffen beraubte, sondern ihn in voller Rüstung verbrennen liess. Die Iliade schildert die reine heilige Liebe der jungen Gemahlin Hektors, deren Schicksal übrigens höchst tragisch war. Andromache musste den theuren Gatten von dem wüthenden Achill durch das weite Feld um Troja schleifen, ihren Sohn aber von einem Thurme herabstürzen sehen; dann warf das Loos sie in die Hände des Pyrrhos (des Sohnes ihres fürchterlichsten Fein-

zwei Altäre erbaut hatte und dessen Manen herrief zum leeren Grabmal, weil es die Asche des theuren Geliebten umschloss. Dies Moment ist im 3. Buch der Aenide äusserst schön geschildert. Zuletzt soll Andromache mit ihrem Sohne Pergamos Asien gegangen sein, wo dieser die gleichnamige Stadt gründete. Hier ward sie ihrem Tode vergöttet und ihr ein Heroon errichtet. — Homer hat ihren Abschied Hektor, als dieser zum letzten Kampfe eilte, sehr rührend geschildert; Euripides hob sie zur Hauptfigur einer Tragödie, und Polygnot stellte sie mit ihrer Halbschwester Medesikaste in einem Gemälde vor.

Andromeda (gr. M.), des Aethiopienkönigs Kefeus und der Kassiopeia Tochter, war gleich der Mutter von seltener Schönheit. Als Kassiopeia sich einst mit ihrer Tochter brüstete und Andromeda für schöner als die göttlichen Töchter des Neptun erklärte, flehten die Nereiden um Rache bei Neptun, der nun des Königs Gebiet überschwemmte und ein verderbliches Seeungeheuer aufs Land schickte. Da nur das Orakel des Ammon Befreiung von diesem Unthier verhies, so musste Kefeus die Bitten seiner Aethiopen nachgeben und liess seine Tochter an einen Felsen schmieden, um sie dem Ungeheuer preiszugeben. Da erblickte Perseus sie aber, als er das steinernde Gorgonenhaupt in der Hand von Besiegung der Medusa auf dem Parnassus heimkehrte. Gerührt von der Schönheit der Jungfrau, versprach Perseus, das Ungeheuer zu erlegen, wofür man ihm Andromeda zur Braut gebe. Freudig versprach dies der Vater, und der Held bestand um seine Schöne das Abenteuer. Leider vergass aber der alte König vergessen, dass er sie vorher schon dem Phineus versprochen hatte, daher denn Perseus auf seiner Hochzeit einen gewaltigen Kampf mit Phineus bestehen musste. (Vergl. Ovids Metam. V.) Andromeda folgte nun ihrem geliebten Retter, ward nachher, zur Erinnerung an Perseus Thaten, durch Minerva unter die Sterne versetzt. Ihr Sternbild (eine Jungfrau mit ausgebreiteten Armen an einen Felsen schmiedet) findet sich am nördlichen Himmel in der Nähe des Pegasus, Perseus, Kefeus und der Kassiopeia. — Der Maler Mengs besass einen schönen antiken Cypselus mit den Figuren des Perseus und der Andromeda; er hatte ihn für 1000 Zechiner (ein Zechin ist noch etwas mehr als ein Dukaten) erstanden. Zeichnung und Arbeit an diesem Steine ist so vollkommen, als der menschliche Begriff nur denken kann. Der Held und seine Geliebte sind beide auf einem Felsen sitzend vorgestellt, und so fein hienach gearbeitet, dass beinahe der ganze Umriss der Figuren von der schönsten natürlichen Farbe über den dunkeln Grund des Steines hervorliegt. Nach Mengs Tod kaufte die Kaiserin Katharina von Russland diesen herrlichen Stein, und zwang ihn zu einer noch weit grösseren Summe, als schon Mengs dafür aufgewandt. — Gewöhnlich wird Andromeda als unbekleidete Jungfrau, in halb liegender Stellung, mit Fesseln an Händen und Füßen dargestellt.

Andron, hellenischer Bildhauer, dessen Blüthezeit unbekannt ist. Der Architekt Ch. Walz citirt von ihm aus Tatian's *Orat. in Gr.* das Bild einer Harmonia, der Tempel des Mars und der Venus.

Andrones. — Zwischen den beiden Peristyllen, welche die Wohnhäuser der Griechen und Römer aufwiesen, waren Gänge, welche *mesaulae* hieszen, weil sie zwischen zwei Aulen lagen; „bei uns in Rom,“ sagt Vitruv, „werden sie *andrones* genannt.“

Andronikos Kyrrhestes, ein makedonischer Baumeister, führte zu Athen den achteckigen Windthurm auf, der noch heute gesehn wird. Unter dem Kranz des Windes sieht man auf allen acht Seiten die Darstellung eines Hauptwindes in Relieffar-

Andronitis, die Männerwohnung in den Häusern der alten Griechen. Das Frauenzimmer hieß Gynäkonitis, und war vom Männerlogis gänzlich getrennt.

Andros, die nördlichste der Cykladen, südöstlich von Euböa und gleichsam die Fortsetzung dieser Insel, wegen ihres Quellenreichthums auch Hydrusia von den Alten genannt, stand sehr frühzeitig in Blüthe, in deren Folge die Colonien Acanthus und Stagira von ihr ausgingen. Sie war von Ionern bevölkert, kam nach den Perserkriegen unter Athens Oberhoheit, stand dann unter den Makedoniern, unter dem pergamenischen König Attalus, und fiel nach dessen Tode an die Römer. Die fruchtbare Insel, jetzt Andro, hatte bedeutenden Weinbau, woraus sich der Bacchuscultus erklärt, der auf der Insel so stark florirte, dass Dionysos ihr einziger Gott und Patron war. Die mit der Insel gleichbenannte Stadt besass eine Akropolis, einen Dionysostempel und einen Hafen. Ihre Münzen führen Bacchusköpfe und bacchische Attribute.

Androsthones, ein Athener und des Eukadmos Schüler, war nach Pausanias' Bericht der Vollender jener durch Praxias aus Athen unausgeführt gebliebenen Giebelgruppen am Apollotempel von Delphi.

Androuet du cerceau, Jacques, war in der letzten Hälfte des 16. Jahrh. als Baumeister in bedeutendem Ansehn. Er machte durch Vergünstigung des Cardinals d'Armagnac seine Studien in Italien und ward nach seiner Zurückkunft Hofarchitect zu Paris. Im J. 1578 übergab ihm Heinrich III. den Bau der erst 1604 durch Guillaume Marchand vollendeten Neubrücke (*Pont neuf*), und 1596 entwarf er für Heinrich IV. den Plan zum Fortbau der unter Karl dem Neunten begonnenen Tullerien, sowie er auch die Zeichnung zum ersten Theile der grossen Gallerie machte, welche der König seinem Schlosse Louvre hinzufügen liess. Androuet scheint Huguenot gewesen zu sein, denn er schloss sich den Emigranten an und starb auf fremdem Boden, man weiss weder wo noch wann. Er gab mehrere architectonische Werke heraus; sein geschätztestes ist: *Des plus excellens Bâtimens de France, à Paris* 1576; übrigens machte er viele Zeichnungen zu Stichen und versuchte sich selbst im Kupferstich. Sein Beinamen *Ducerceau* soll von dem Umstande herrühren, dass sein mit Wein handelnder Vater einen goldenen Reif auf dem Schilde führte.

An einander streichen (Bauk.) nennt man das Nebeneinanderverarbeiten zweier an ihren Kanten glatt gehobelter Bretter, indem sie ohne Nuth und Feder bleiben.

Anomulo, Vincenzo, ein sicilischer Meister, von welchem die Kreuzabnahme in St. Zita zu Palermo herrührt.

Anemurium, ein 350 Stadten von der Insel Kypern entferntes Vorgebirg, hatte eine gleichnamige Stadt, die ihre eignen Münzen schlug. Der Name hat sich im Flecken Anemur erhalten, wo man von der alten Stadt noch die Ruinen zweier Theater und eines Aquäducs sieht.

Anfahrten (Rampen, Appareillen) sind ansteigende Flächen, welche an den Sockeln zu den Eingängen der Gebäude hinaufführen.

Anfallspunkt; s. unter Walmdach.

Anfänger (Bauk.) nennt man den ersten Tritt einer Treppe; bei hölzernen Treppen wird der Anfänger von einem ganzen Stück Eichenholze oder von Sandstein gemacht, auf welches sich die Wangen aufsetzen; dann heisst er vorzugsweise die Blockstufe.

Anfänger (Steinm.) heisst bei Gewölben und Bogen, die von Schnittsteinen gemauert werden, der erste Stein in der Ecke, womit man das Gewölbe anfängt.

Anfangsbuchstaben, gemalte, gehören zu den Eigenthümlichkeiten der alten Manuscripte. Erstaunlich ist der Reichthum und die Verschwendung der verschiedenen Verzierungen, die namentlich vom 8. Jahrh. an in der Kalligraphie angewandt wurden. Man bediente sich der Farben und der malerischen Zeichnung, um grosse Buchstaben zu bilden, durch welche man die Absätze der Reden und der Seiten markirte, die Ränder verzierte oder den Inhalt beschloss. Es hatte sich im 8. Jahrh. zu diesem Zweck eine eigene Kalligraphenschule gebildet, und zwar unter den Angelsachsen, als Ina von Wessex ihr König war. Die Anfangsbuchstaben der angelsächsischen Handschriften sind oft von sehr grossem Verhältniss, übrigens in Form und Verzierung denen in den ältesten Bibelmanuscripten von romanischer Hand nicht unähnlich. Im 11. Jahrh. kommen die Anfangsbuchstaben, oft mit bizarren Verzierungen, auf Goldgrund gemalt vor. Das Manuscript eines Gedichtes zu Ehren der Gräfin Mathildis, von Donizone von Canossa (1115), hat in den Kapitelanfängen sehr grosse Buchstaben, die theils ganz aus kleinen Figuren und Ornamenten in Gold und verschiedenen Farben bestehen, theils solche in ihrem innern Raume enthalten. Vergl. das Weitere im Art. Initialen.

Anfeuchten (Oelmalerei). — Bevor ein Gemälde wieder übermalt werden kann, sieht sich der Künstler genöthigt, auf die schon vorhandenen Oelschichten wiederholt neues Oel anzubringen. Es muss nämlich ein Mittel angewandt werden, wodurch das Untermalte in einen Zustand versetzt wird, dass die übermalenden Farben von dem Untermalten schlüpfrig und geläufig in einander vertrieben und verschmolzen werden können. Dazu gebraucht man als Anfeuchtungsmittel das Mohn- oder Nussöl, also wieder einen neuen Oelzusatz. Dies Anfeuchten ist aber insofern schädlich, als der Maler auf diesem Wege von Neuem überflüssiges Oel austrägt, da doch das Oel — das nach Fernbachs treffendem Ausspruch ein nothwendiges Uebel in der Oelmalerei ist — so viel als möglich vermieden werden soll. So erhalten die Bilder immer mehr Oelschichten, die um so schlimmer auf die Haltbarkeit der Farben wirken, wenn vom Grunde der Leinwand aus schon zu viel oder schlechtes Oel angewandt, nachlässig gearbeitet und dann die Austrocknung bei jedesmaligem Austragen des Grundes, und die des Gemalten, nicht ordentlich abgewartet worden ist. Daher entspringt das sogenannte Einschlagen der Farben, indem stellenweis am Gemälde matte Flecken erscheinen. Um dies nachtheilige Anfeuchten mit Oel beim Uebermalen völlig zu vermeiden, schlägt F. X. Fernbach (vergl. dessen Schrift „über Kenntniss und Behandlung der Oelfarben“ und dessen jüngstes Werk: „die Oelmalerei“; München 1843) folgendes Verfahren vor, das er seit zwanzig Jahren mit dem grössten Erfolg in Anwendung brachte. Man nimmt auf ein halb Mass (balerisch) vom stärksten Alkohol (nämlich über geschmolzenem salzsauren Kalk abgezogenen Weingeiste) 6 Lott Gummi-Sandrak und 2 Loth Maslix, beide von bester Sorte, ferner $\frac{1}{2}$ Loth Kopaivabalsam, $1\frac{1}{2}$ Loth venetianischen Terpentin und 2 Loth Terpentinöl. Das alles thut man in eine geeignete Glasflasche und schüttelt es, bei öfterer Lüftung des Stöpsels, so lange (man kann es mitunter auch wieder etwas stehen lassen), bis alles aufgelöst ist, wozu indess einige Stunden erfordert werden. Wird das Schütteln unterbrochen, so dass die Materialien einen festen Bodensatz bilden, so löst sich dieses Residuum nie mehr völlig auf. Im Falle die Auflösung in späterer Zeit sich etwas verdichtet, kann wieder ein Nachguss von etwas Weingeist derselben Sorte gemacht werden. Einige Tage nach der Auflösung wird dieser Ueberzug zum Gebrauche verwendbar; übrigens kann er in wohlverschlossenen Flaschen jahrelang aufbewahrt werden, ohne dass er verdirbt. Hinsichtlich der Anwendung giebt Fernbach folgende Bemerkungen. Ist das untermalte Bild trocken und vom Staube gereinigt, so wird es stellenweis, wo man es übermalen will, mittelst eines geeignet grossen Haarpinsels ein mal gleichförmig überzogen. Kann man das Bild auf einige Minuten sowohl vor als nach dem Ueberzuge an die Sonne oder an den warmen Ofen bringen, so ist dies von Vortheil, weil dadurch der Firniss, womit man das Gemälde überzieht, desto dünner läuft und derselbe so glätter und für die Uebermalung zweckdienlicher wird. An solchen Gemäldestellen, die noch nicht von wässriger Feuchtigkeit (in Folge des Abwaschens) frei sind, entstehen nämlich durch diesen Firniss leicht weisse trübe Flecken, welche von dem durch das Wasser ausgeschiedenen Harze herkommen. Solche Flecke stehen nun aber nicht zu befürchten, falls man eben am Ofen oder an der Sonne die Gemälde erwärmt. Nach dem Trocknen kann augenblicklich darüber gemalt werden, und auf diese Weise ist denn das Anfeuchten mit Oel völlig vermieden. Es lässt sich übrigens sehr gut und angenehm darübermalen und es wird dabei nie ein Nachtheil für das Gemälde entstehen, falls der Ueberzug durch den Ansatz auf einer Stelle nicht zu dick aufgetragen wird, wovon solche Stellen glänzend erscheinen und worauf die Farben abglitschen würden. Hat man das Bild auf besagte Weise überzogen, so kann es stehen bleiben, so lang' es dem Künstler beliebt, bevor er zur Uebermalung schreitet. Jeder, der einmal gewohnt ist, auf diesen Ueberzug zu malen, wird lieber auf diesen als auf mit Oel angefeuchtete Stellen malen, weil die Farben neben einer leichteren Theilbarkeit nicht einschlagen und schneller trocknen. Für sogenannte „Vergelegenheitsstellen“ ist der Fernbachsche Ueberzug namentlich von grossem Werthe, indem oft ein Bild bis auf einen Punkt, z. B. bis auf eine schwarze oder rothe Stelle austrocknet und wegen der einzigen Stelle nicht weitergemalt werden kann. Ueberzieht man nun diese Punkte damit, so kann sofort darüber gemalt werden. Will man einen Kopf oder überhaupt ein Gemälde nach dem Uebermalen lasiren (d. h. auf dem Farbengrunde eine durchsichtige Farbe austragen, damit die Grundfarbe durchscheint), so kann man diese Theile ebenso wieder überziehen, ohne dass man mit Oel mehr anzufeuchten braucht, jedoch soll immer wieder darüber gemalt werden.

Anfügen (Bauk.), anfügen, einen Gegenstand an einen andern stumpf anpassen. So fugt man z. B. ein Brett an das andere an, ohne sie mit Feder und Nuth zu versehen.

Angehängte Balken (Holzbauk.) sind solche, die man mittels Schraubenbolzen an einen über der Balkenlage befindlichen Träger befestigt hat.

Angeli, Filippo, gebürtig aus Rom und wegen seines langen Aufenthalts zu Neapel oft „Filippo Neapolitano“ genannt, war ausgezeichnet im Schlachten- und Ansichtmalen. Er staffirte seine Prospective mit sehr sorgfältig gearbeiteten, höchst netten Gestalten. Angeli, der 1604 in der Blüthe seines Alters starb, kam zuletzt an den Toskaner Hof, wo ihn Cosmus II. auszeichnete. Angeli war es, von dessen Auftreten in Florenz sich der neue Landschafterstyl datirte. Die Münchner Pinakothek bewahrt ein kleines Reitergefecht dieses Bataillenmeisters.

Angeli, Giambattista, lebte im 16. Jahrhundert und studirte in Venedig bei Tizian, dann unter Francesco Torbido. Er verehelichte sich mit einer Tochter des Letztern und hat seitdem den Namen „Torbido“ mit dem Zusatze „del Moro“ getragen. Torbido del Moro starb ziemlich jung, nachdem er die Königin der Meere und das alte Verona mit seinen Werken geschmückt hatte. Dieser Maler stach auch Manches sowohl nach eigener Invention, wie nach Tizians, Raffaels, Romano's, Parmesano's und Primaticcio's Zeichnungen. Mit Vicentino stach er nach Tizian einen Cyklus von fünfzig Landschaften. Battista del Moro gab übrigens eine Judith, die den Kopf des Hauptmanns in einen Sack thut, nach Giulio Romano's Zeichnung, ferner den Knaben Moses, wie ihn des Pharaos Tochter aus dem Wasser nimmt (wahrscheinlich nach eigener Erfindung), zwei Landschaften mit Thieren, eine Landschaft mit der Venus nach Tizian und einen Tod als Vogelsteller, welcher letztere des Battista Moro erheblichste Kupferarbeit sein mag. — Marcangeli, sein Sohn, behielt den väterlichen Beinamen Torbido del Moro, malte zu Verona und Rom, und starb wie sein Vater sehr früh. Dieser Marco del Moro soll einige Gemälde geschaffen haben, die man für raffaellische ansah. Marco glich auch darin seinem Vater, dass er in Kupfer stach. Es giebt von ihm Blätter nach Parmesano und Tizian, sowie mehrere nach eigener Zeichnung. — Giulio Angeli oder Giulio del Moro, des Battista Bruder, studirte ebenfalls in Venedig und wird von Zanetti durch den Titel eines gelehrten Malers geehrt. Lanzi vergleicht die drei Gekrönten des Giulio in St. Apollinare zu Venedig mit dem Paradiese des Marco in St. Bartolommeo, und findet eine anmuthige, bestimmte, wohlgeordnete Behandlung darin, die ihm beweist, dass sie in einer und derselben Schule gebildet wurden.

Angeli, Giuseppe, ein venetianischer Maler, um 1715 geboren und erst um Beginn unsers Jahrhunderts gestorben, ging aus Battista Piazzetta's Schule hervor, der zu den guten Zeichnern gehörte und durch kecken Farbenauftrag, durch starke Contrastirung der Lichter und Schatten dazumal imponirte. Giuseppe trat in die Fussstapfen des Meisters, muss aber dessen Manier, nämlich in der Farbengebung, modificirt haben, denn man rühmt ihm noch Anmuth nach, die ausser Piazzetta's tapferem Pinsel lag. Von seiner Hand werden zwei Altarblätter in Paduaner Kirchen bezeichnet; er malte auch Kabinetsbilder, und man preist an seinen Stücken namentlich die Figuren, die von schönem physiognomischen Ausdruck und überhaupt von braver Zeichnung sein sollen. Mehrere Stecher arbeiteten Sachen nach ihm, so L. Zucchi die Halbfiguren einer Jungfrau mit dem Christkind und eines heil. Joseph, und C. J. Hauke den kleinen Trommler.

Angelica und Medor, berühmtes Gemälde von Matteini. Das Bild ist namentlich durch den Stich von Raphael Morghen verbreitet.

Angelico, Fra Giovanni; s. Fiesole.

Angelini. — Dies ist der gemeinsame Name zweier Maler und eines Bildhauers. Scipione Angelini, 1661 zu Perugia geboren und bis 1729 lebend, that sich in der Blumenmalerei hervor und zauberte Blumen auf die Leinwand, die ausserordentlich täuschend von den Perlen des Thaues glänzten. Giuseppe Angelini, gleichfalls ein Peruginer, arbeitete um die Mitte des vorigen Jahrh. in Rom und war besonders mit Restituierung der abgebrochenen Theile antiker Bildwerke beschäftigt. Einen Namen gewann Giuseppe durch die Statue des grossen Piranesi, welche das Grabmonument dieses Mannes in einer der Kirchen von Malta schmückt. Ein dritter Angelini, ein gepriesener Zeichner, aber der Kritik nicht immer genügender Maler unsers Jahrhunderts, lebte oder lebt noch als Leiter der Malerakademie zu Neapel.

Angelion, altgriechischer Bildhauer, arbeitete mit Tektaios auf Bestellung der Deller eine Marmorstatue des Apoll, welcher die drei Grazien auf der Hand hatte, eine Darstellung, wovon sich noch Nachahmungen erhalten haben. Angelion und Tektaios, die stets zusammen genannt werden, lernten unter Dipönos und Skyllis. Schüler von A. und T. war Meister Kallon, der Aeginet.

Angelis, Pierre, 1685 in Dünkirchen geboren, führte sehr nette Gesellschaftsstücke, namentlich aber höchst ansprechende Landschaften aus, die er mit kleinen Figuren belebte. Die vordern Partien seiner Bilder pflegte er auch mit Früchten,

Fischen und dergleichen Specialmalereien auszuschmücken. Er führte in Allem einen freien Pinsel, der jedoch in der Färbung mitunter ins Matte spielte. Er war drei Jahre in Rom, wo seine Arbeiten die günstigste Kritik fanden, und starb 1734 in der Bretagne. — Ein *Domenico de Angelis* ging tüchtig gebildet aus der Schule des Römers *Marco Benefial* hervor, dessen vollendete Zeichnung und carraccisches Colorit auch auf *Domenico* einwirkten. Dieser ward Mitglied der Akademie von San Luca und starb erst in diesem Jahrhundert.

Angell, bekannter englischer Architect, ist nebst Mr. Harry als Wiederauffinder der Metopen in Selinus (Selinunt), sowie mehrerer anderweitiger Ueberbleibsel von bemalten Sculpturwerken, zu besonderem Namen gekommen. Diese merkwürdige Entdeckung veranlasste sein zu London publicirtes Werk über die metopischen Sculpturen.

Angellini, *Tito*, Bildhauer, lebt zu Neapel, wo er Statuen für die neue Kirche Franc. di Paula und die sitzende Statue einer Sappho schuf.

Angelo, *Giovanni*, ein sicilischer Bildhauer, von dem die 12 Altäre der zwölf Apostel in den Absseiten der Kathedrale zu Messina herrühren. Sein Hauptwerk ist aber der grosse Brunnen daselbst, den er 1547 vollendete. Die Sculpturen daran zeigen zu oberst Orion auf einem Sockel von vier Knaben gehalten; vier Nymphen halten das oberste Becken, vier Tritonen das zweite; unter diesen sieht man im unteren Becken vier Sirenen. Die Flüsse: Tiber, Ebro, Cumano und Nil sind am Rande des grossen Beckens vorgestellt, dessen Aussenseite mit vielen seltsamen Menschen- und Thiergestalten und mit Reliefs geschmückt ist, die in Beziehung zum Element stehen, das hier Erquickung spendet. Letztere stellen die Liebe des Cumano und einer Nymphe, *Acis* und *Polyssem*, *Aktäon*, *Narciss*, *Zeus* und *Europa*, *Pegasus* und die kastalische Quelle, *Phryxus* und *Helle*, *Dädalus* und *Ikarus* dar; ausserdem sieht man in den Medaillons und Rahmen: die Bekränzung des Cumano, der Messina mit Wasser versorgt; die Fruchtbarkeit des Nil; *Venus* und *Galathea*; *Venus* und *Amor*; die Wölfin mit *Romulus* und *Remus*; *Neptun* und *Ebro* mit den Trophäen Karls V., dazu *Amor*, *Arion*, *Neptun* und *Aeolus*.

Angelo, *Michel*; s. *Buonarrotti*.

Angelolatrie, Anbetung der Engel. Es ist dies ein um so merkwürdigerer Auswuchs des christlichen Cultus, da die Engel, falls sie nicht als göttliche Boten figuriren, selbst nur für anbetende Wesen gelten und „diese anbeten“ fast nichts anderes heisst, als die Anbetenden anbeten.

Angelologie, die Lehre von Entstehung und Wesen der Engel, worüber die alten Kirchenväter so vieles geschrieben haben. Mit tiefem Humor ist diese Materie vom Dr. Mises (Prof. Fechner) in dessen Schriftchen: „Vergleichende Anatomie der Engel“ behandelt worden.

Angeloni, *Giovanni* und *Vincenzo*, — ein in der Wachsmalerei ausgezeichnetes Künstlerpaar, das in der letzten Hälfte des vor. Jahrhunderts arbeitete. Sie lieferten der russischen Kaiserin ein vollständiges Bilderkabinet nach den berühmten Logen im Vatican. Diese mit Wachsfarben ausgeführten Gemälde sollen ausser dem schönen Glanze auch ein richtiges Zusammenspiel in den Farbentönen bekunden.

Angelsächsische Bauart. — Schon früh hatte England, als es die Römer zu ihrer Provinz (*Britannia romana*) machten, seine Cultur empfangen und stand auch nachher noch immer mit Italien in Verbindung, so dass die ersten Kirchen Englands die altchristliche Basilikenform annahmen. Diese erste Zeit des Rundbogenstils in England wird in Bezug auf die damals dort herrschenden Volksstämme der Angeln und Sachsen die Periode des angelsächsischen Stils genannt. Leider sind die sehr zahlreichen, zum Theil sehr prachtvollen Bauten, welche vornehmlich im 7. und 8. Jahrh. bei den Angelsachsen entstanden, grösstentheils in den verheerenden, die altenglische Blüthe des Landes zerstörenden Dänenkriegen untergegangen, während auch die übriggebliebenen Denkmale von angelsächsischer Architectur meist vor den normannischen Neubauten weichen mussten. Man weiss nur so viel von jener Bauart, dass sie der römischen Bauweise, namentlich im Kirchenbaue, sich anschloss und dass die Basilikenform auch hier vorherrschte, obschon dabei mehrfache Eigenthümlichkeiten der Anlage hervortraten. Noch erhalten ist die Kathedrale zu *Ely*, ein ansehnliches Gebäude vom J. 673 nach Chr. Die glänzende Kathedrale von *Hexham* in Northumberland, laut *J. Bentham's historical remarks on the saxon churches* (in dessen „*Essays on gothic architecture*“) im Jahre 674 erbaut, nach Andern erst durch den heiligen Willfried im 9. Jahrh., soll ziemlich deutlich eine Anlage erkennen lassen, welcher die von San Vitale zu Ravenna entspricht. Die gegen 675 entstandene Kirche zu *Ambsay*, nicht mehr vorhanden, soll schon mit zwei Tribunen versehen gewesen

sein. Von der Peterskirche zu York, die nach einem Brande von 741 an umgebaut und 780 vollendet wurde, glaubt man, dass ihre Anlage gleich dem Hexhamer Dome nach der ravenatischen Vitalskirche gemacht worden sei. Als angelsächsische Bauten nennt man noch den neuerdings leider grösstentheils abgebrannten Tower in London, die Kirchen zu Iste y und Raynham, die Glasgower Kathedrale mit einer Krypta, und mehrere Burgen in Schottland und Wales, von denen sich noch viele Ruinen vorfinden, die jedoch nur theilweis untersucht und bekannt geworden sind. Die Kathedrale von Peterborough, ein grosses prächtiges Bauwerk, stellt sich in einem Uebergangsstyl vom Angelsächsischen zum Normännischen heraus. Ein Beispiel von Wiederaufnahme der angelsächsischen Bauart in grossartiger und reicher Ausprägung bietet die 1500 erbaute Kapelle zu Cambridge dar, welche mit vier Eckthürmen geschmückt und noch ziemlich erhalten ist. Man erkennt aus den wenigen Bauresten aus der Zeit der Angelsachsen, dass die altchristliche, von der heidnischen Basilika ausgehende Architectur sich hier mit gewissen Eigenthümlichkeiten in der besondern Behandlung verband, welche wohl als der erste Beginn der romanischen Bauweise betrachtet werden könnten. Darauf leiten die Miniaturen hin, welche sich in den angelsächsischen Manuscripten des 7. und der nächsten Jahrhunderte erhalten haben. In diesen Handschriftenbildern erscheinen die Gestalten der altchristlichen Kunst auf zwar rohe, aber eigenthümliche und consequent durchgebildete Weise umgewandelt, sowie auch die Ornamentformen hier eigenthümlich gezeichnet sind; man findet ein kunstvoll in einander geschlungenes Gerlemse und phantastische Thierformation, und zwar dies alles in scharfer und feiner Zeichnung und greller Colorirung. In solcher Art ist auch die Behandlung der Architecturen, welche die Blättereinfassung abgeben, denn die Kapitäle und Säulenbasen sind oft völlig aus dergleichen phantastischen Thierfiguren componirt. „Ohne Zweifel,“ sagt Kugler, dessen Ansicht wir hier adoptiren, „wird eine solche Weise der Decoration nicht vereinzelt nur bei diesen bildlichen Darstellungen der Architectur, sondern auch bei den wirklichen Bauwerken angewandt worden sein; es erinnert aber diese ganze Behandlungsweise ziemlich deutlich an jene Ornamentik, welche an den spätern Denkmalen des nordeuropäischen, namentlich des germanischen Alterthums sichtbar sind, und wir haben sie unbedingt als den ersten Versuch zu betrachten, den nationellen Sinn auch bei den aus der Fremde herübergetragenen Formen geltend zu machen.“ — Lesern, die sich noch näher über die Baukunst bei den Angelsachsen orientiren wollen, empfehlen wir Abels sächsische Alterthümer in England und Britton's *architectural antiquities of Great Britain*.

Angeluccio — war ein Zeit- und Kunstgenosse des Lotharingers Claude Gelée (*Claude Lorrain*), dessen tüchtigster Schüler neben van der Werft er gewesen sein soll. Es ist bei dem Lobe, das ihm Kunsthistoriker streuen, zu verwundern, dass keine Arbeit genannt, sondern nur gesagt wird, dass er zu früh gestorben sei. Wir können wenigstens die Notiz geben, dass in der (1822 zu Dessau versteigerten) von Hül'schen Sammlung, die zuvor einem Prinzen von Anhalt-Dessau gehörte, sich ein *en tela* gemaltes Landschaftsstück von Angeluccio vorfand. Es misst 13½ Zoll Höhe, 16½ Z. Breite, und stellt eine Landschaft mit hohen Felsenmassen dar, auf welchen sich Buschwerk und verfallene antike Gebäude befinden; im Vordergrund zeigt sich ein Wasser mit einigen Badenden. Der jetzige Besitzer ist uns unbekannt.

Angelus; so wird oft Angeluccio (s. dies. Art.) benannt.

Angelus, Sanct, war ein beschaulicher Karmeliter, dessen Tod ins Jahr 1225 fällt. Es sollen ihm während der Predigt Lilien und Rosen aus dem Munde gefallen sein. Diesen figürlichen Ausdruck der Legende griff die Kunst auf, welche nun dem Heiligen Lilien attribuirte.

Angemessen nennt man alles an einer Sache, das mit dem Wesen derselben genau übereinkommt und ihm dadurch eigen wird; so ist ein angemessener Ausdruck der, in welchem alle Worte so gewählt werden, wie sie sich zum Wesen schicken, ein angemessenes Kunstwerk das, welches den Charakter des darzustellenden Gegenstandes genau wiedergiebt. Das Angemessene ist sonach ein Hauptcharakter des Kunstwerks, und also ein Gegenstand, worauf der Künstler nicht genug Fleiss verwenden kann, wenn er nicht irgendwie in das Gebiet des Anstössigen und Ungereimten überstreifen will. Es ist ein Ergebniss grossen Scharfsinnes und feinen Gefühls und darum giebt es dem Kunstwerke auch erst die hohe Kunstschönheit, da der Geist nie gesättigt wird, seine Uebereinstimmungen zu bemerken.

Angenehm, was unsere Sinne gern annehmen, was ihnen angenehm ist, d. i. nach Kant, was auf unsern sinnlichen Organismus wohlthuend wirkt, und demselben schmeichelt. Unterschieden ist das Angenehme von dem Schönen dadurch, dass dort

die Sinnlichkeit entscheidet, hier das Vernunftgesetz. Daher kommt es auch, dass je nach der verschiedenen Organisation einzelner Individuen, die Urtheile derselben über das Angenehme verschieden sind. Der Charakter des Angenehmen speciell in den zeichnenden Künsten besteht darin, dass unsere Sinne dadurch leicht beschäftigt und unserer Seele sanfte Rührungen und ruhig begehrende Gefühle zugeführt werden. Der Künstler bewirkt dieses Angenehme durch die Wahl von Stoffen, die unsere Phantasie spielend aufregen, durch natürliche und leichte Stellungen und Bewegungen der einzelnen Figuren und durch ein gefälliges Colorit. Hierdurch ist natürlich alles Affectirte und Manierirte verbannt, da dieses nur unangenehme Eindrücke zurücklassen würde.

Angermayer (Angermeyer), Albert, war äusserst glücklich in naturgetreuer Darstellung von Vögeln, Insekten und Blumen. Die k. bair. Gallerie zeigt ein Paar Holzmalerien von ihm, worauf mehrere Arten todter Vögel dargestellt sind; auch besitzt die Münchner Gallerie zwei kleine Blumen- und Fruchstücke auf Holz. Albert war 1674 in Böhmen geboren und starb 1740 zu Prag.

Angermünde, eine preussische Stadt mit einer gothischen Kirche, die zu den bemerkenswerthesten Backsteinbauten gehört.

Angerona (röm. M.), die Göttin der Angst und Besorgniss, welche diese Gemüthszustände erregt, aber auch davon befreit. Sie wurde mit verbundenem oder versiegeltem Munde dargestellt; eine solche Bildsäule stand zu Rom im Tempel der Wollust, daher wohl Angerona hier vielmehr eine Göttin der Verschwiegenheit und der geheimen Liebesfreuden bedeutete. Auch ward sie mit dem Finger auf dem Munde gebildet und als Schutzgöttin Roms angesehen, welche mit diesem an den Mund gelegten Finger jeglichem Römer Stillschweigen über den geheimen Namen der Stadt auferlegte. (Nach Niebuhr war Quirittum der heilige Geheimname Roms.) Der Angerona feierte man am 21. December ein Fest, welches *Angeronalia* hiess und wobei ihr die Pontifices ein Opfer im Tempel der Volupia brachten. Merkwürdig bleibt, dass die Göttin der Angst zugleich zu einer Mitpatronin der ausgelassensten Lust gemacht ward.

Angers (Angres), Stadt in Frankreich, besitzt eine sehr alte Kirche des Heil. Martin aus dem 9. Jahrh., in deren Baue man den römischen Basilikenstyl in einfachster Anwendung findet. Die Kirche *Saint Maurice* daselbst datirt aus dem Anfange des 13. Jahrh. und ist im altgothischen Style erbaut.

Angiari, Stadt in Toscana; in der Hauptkirche daselbst befindet sich ein schönes Abendmahl von Giov. Antonio Sogliani, einem Schüler des Lorenzo di Credi.

Angiessen, bei gegossenen Gegenständen einen Theil mit einem andern durch einen und denselben Guss hervorbringen. So kann z. B. das Kapital an der Säule „angegossen“ sein. Dann nennt man aber auch angiessen, einen Theil an einem zu giessenden Gegenstande dadurch befestigen, dass man denselben in die Form legt und von der flüssigen Masse so umfassen lässt, dass er beim Erhärten derselben fest sitzt.

Angitia (italische M.), die Würgerin, eine Göttin der Marser und Marrubler, welche den Fucinersee umwohnten. Sie empfing davon ihren Namen, dass sie durch Zaubersänge die Schlangen erwürgte. Uebrigens soll sie den Gebrauch schädlicher Kräuter und Heilmittel gegen Gifte gelehrt haben. Ihr war ein Hain (*silva Angitia*) auf dem Gebiete der Marser zwischen Alba und dem See Fucinus geheiligt.

Angora; s. Ancyra.

Angeulême, Stadt im Departement der Charente, mit einer Kathedrale. Die Fassade ist bunt und phantastisch mit Halbsäulen und Arkaden bedeckt, doch spricht sich im Detail ein feineres Gefühl aus.

Anguinum. — Es existirt ein antiker Carneol (früher in der Sammlung des Baron Stosch, unter Nr. 1426), welcher zwei wider einander gerichtete Schlangen zeigt, auf deren Schwänzen man eine Art Kranz oder Kamm erhoben bemerkt. Ihr Rachen ist offen, als zischten sie; dabei ist ihr Blick auf eine Art Ei geheftet, welches, von ihrem Schaum und Geifer gebildet, aus der Luft zu Boden fällt. Dies ist das mystische Ei der alten Druiden, dessen Plinius unter dem Namen „*anguinum*“ gedenkt. Wer es in der Luft, eh' es zu Boden fiel, auffing, musste sich zu Pferd in vollem Gallop davonmachen, denn die Schlangen verfolgten ihn, bis sie durch einen Fluss, der ihnen den Weg abschnitt, aufgehalten wurden. Die gallischen Priester schrieben diesem Ei wunderbare Wirkungen zu, und Kaiser Claudius liess einen römischen Ritter einzig darum, weil dieser ein solches Ei in seinem Busen trug, tödten, in der Hoffnung, mittels desselben einen Prozess, den er in Rom hatte, zu gewinnen. Man glaubt die Handlung vom Auffangen dieses Eies auf keltischen Denkmalen in der Kathedrale von Paris zu sehen. Vielleicht ist dieses *anguinum*, das von den Druiden

so gepriesen war, aus Phönizien oder Aegypten gekommen, wo man das Ei als den Ursprung aller Dinge betrachtete und dasselbe als aus dem Mund einer Schlange kommend darstellte. Laut Plutarch ward in der Theologie der Alten das Ei für früher als die Zeit und als der Urkeim aller Dinge angesehen.

Angussola, Sofonisba, — auch Anguscivola, Anguscivola oder Angosciola genannt, — ist zwischen 1530 — 35 zu Cremona geboren und machte, eine Seltene ihres Geschlechts, als Malerin sich berühmt. Sie war eine Schülerin Bernardino Campi's und wendete sich dem Bildniss zu. Ihr hoher Ruf, den sie in diesem Zweige erwarb, vermochte Philipp II. von Spanien, sie 1559 nach Madrid einzuladen, wo sie ausser dem König und seiner Gemahlin auch den Infanten Don Karlos porträtiren, und zwar mit einer Luchsbaut bekleidet darstellen musste; eine Arbeit, die ihr so ausgezeichnet glückte und so täuschend treffend war, dass ihr der Infant selbst einen 1500 Plaster werthen Diamant verehrte. Auch die Königin zeichnete sie aus, indem sie von jener zur Privatlehrerin im Miniaturmalen gewählt ward. Damals befand sich ein sicilianischer Edelmann, ein Herr von Moncada, am spanischen Hofe, der die Malerin lieb gewann und sie endlich auch vom König zur Gemahlin erhielt. Sie zogen nun nach Palermo, wo Sofonisba bis zum Ableben ihres Gemahls blieb. Hierauf heirathete sie den genuesischen Patrizier Orazio Lomellini, so dass sie fortan in Genua lebte, wo sie hochbetagt um 1620 starb, nachdem sie seit ihrem 67. Jahre das Missgeschick der Blindheit ertragen, die durch ihren zu unermüdlichen Kunstfleiss veranlasst ward. Das Lomellinische Haus war durch sie eine Versamlungsstätte für alle in Genua arbeitenden künstlerischen Kräfte geworden, es war auch der Anhaltspunkt für Gentileschi, Roncalli, Procaccini, und man erzählt selbst von Vandyk, dass er die Wirthin dieses Hauses von Kunst wegen besucht habe. Noch bewahrt das Haus Lomellini zu Genua unter anderm ihr Selbstporträt, wovon ein zweites Original sich in der Gallerie zu Florenz befindet. Sofonisba muss sich sehr häufig selbst conterfett, d. h. viel frauliche Eitelkeit besessen haben, denn auch die Wiener Gallerie besitzt ihr Bild, wo sie ein Buch hält; sie hat sich *in legno* gemalt und darunter gesetzt: *Sophonisba Anguscola se ipsam pinxit*. Die Leuchtenbergsche Sammlung zeigt ein lebensgrosses Kniestück von ihr, die Königin von Zypern vorstellend. — Ihre fünf Schwestern, Anna, Elena, Europa, Lucia und Minerva, waren sammt und sonders auch Malerinnen.

Anguyer, François und Michel, brüderliches Bildhauerpaar von Eu. François, aus Simon Guillains Schule, schuf die Grabmäler des Connetable von Montmorency, des Cardinals de Berulle, des Grosspriors de Souvré bei St. Johann von Lateran und des Herzogs von Rohan bei den Cölestinern. Michel Anguyer, aus derselben Schule, lieferte das Grabmal der Herzogin von Longueville bei den Cölestinern, die bronzene Vase im Versailler Garten und mehrere Götterstatuen. (Vergl. *d'Argensville: Voyage pittoresque de Paris, ou indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande Ville en peinture, sculpture etc.* 2. ed. 1752.) Michel, 1614 geboren, starb 1686.

Anhausen, ein an der Brenz im Schwäbischen befindlich gewesenes Kloster, das 1125 im byzantinischen Style erbaut, doch leider nachmals gänzlich zerstört wurde.

Aniobini, Lodovico, ein Ferrarese und Gemmenschneider, der zu Venedig 1550 bewunderte Arbeiten dieser Art fertigte.

Aninota oder Anineton, eine Stadt des alten Lydiens, schlug Münzen mit der Aufschrift *Avyneton*. In spätern Zeiten war sie Sitz eines Bischofs.

Anio, der ältere Name eines Nebenflusses der Tiber. Jetzt heisst der Anio „Teve-ne“, auch „l'Aniene.“ Berühmt ist die Brücke über denselben, die noch aus Römerzeiten herrührt. Sie wurde unter Narses 565 nach Chr. restaurirt und ist noch ziemlich erhalten. — Der Anio vetus, eine im Jahre 272 vor Chr. zu Rom angelegte Wasserleitung, existirt wenigstens in etlichen Resten. Dieser Aquädukt, der älteste nach der *aqua Appia* und von Manlius Curius Dentatus angelegt, kam von Tivoli meist unter der Erde, in einer Länge von 42,000 Schritten oder 8 geograph. Meilen.

Anippe (gr. M.), eine sehr schöne Nymphe, Tochter des Nilos und Geliebte des Meergottes, der ihr in Gestalt einer Perle nahte, die sie in ihren Busen steckte und wovon sie befruchtet ward.

Aniptopoden (gr. M.), Männer mit ungewaschenen Füßen. So hiessen die Priester, welche die sprechende Eiche zu Dodona bestiegen, um aus ihrem Wipfel das Orakel zu geben. Diese Orakelpaffen hiessen auch Hippopoden (Pferdfüssige).

Anisimoff, ein russischer Maler, zeichnete sich in den ersten Decennien dieses Jahrhunderts im Genre aus. Man kennt von ihm herrlich behandelte Volksstücke.

Anjou, König René von; s. René.

Anjou, Robert von, genannt der Weise, war ein Enkel Karls von Anjou, des Ersten dieses Namens. Er starb als König von Neapel im Jahre 1340, und zu seinem Gedächtniss wurde in der Kirche des Klosters *Santa Chiara*, welches er und seine Gemahlin Sancia von Aragon zu Neapel gegründet hatten, ein Mausoleum im germanischen Style und von sehr beträchtlichem Umfange errichtet. Dies Denkmal ist ein Werk des Masuccio, des Zweiten dieses Namens, eines Neapler Bildhauers und Architecten, der zu den Geschicktesten seiner Zeit gehörte. Robert von Anjou ist hier unter zwei Gestalten dargestellt; an dem untern Theile des sculptirten Denkmals erscheint er liegend und im Kleid eines Franciskanermönchs, oben aber sieht man ihn sitzend, mit der Krone auf dem Haupte, dem Scepter in der Hand, und bekleidet mit dem königlichen Mantel. Auf dem Sockel steht die Inschrift mit beliebtem Mönchsreim: *Cernite Robertum regem virtute refertum*. — Eine der Silbermünzen, die König Robert bei seinem Regierungsantritte schlagen liess, stellt ihn auf dem Avers vor, wie er auf zwei Löwen sitzt, die Krone auf dem Haupt, Reichsapfel und Scepter in Händen, mit der Umschrift: *Robertus Dei gratia Jerusalem et Siciliae rex*. Auf dem Revers sieht man das Kreuz von Frankreich mit Lilien besetzt und mit der Inschrift: *Honor regis iudicium diligit*.

Anka, ein fabelhafter Vogel von ungeheurer Grösse, der in den Sagen der Orientalen spielt. Er ist mit Vernunft und Sprache begabt, hat sein Nest auf der höchsten Spitze des Kaff (Kaukasus) und war schon vor Adams Zeiten. Bei den Persern heisst er Simorg und im Talmud lautet sein Name Jukneh.

Ankäus (Ankalos) war ein Sohn Neptuns und der Vater des Agapenor. Er nahm Theil am Argonautenzuge, wo er nach Tiphys Tode den Steuermann machte. Dann betheiligte er sich bei der kalydonischen Eberjagd, wo er vom Hauer getödtet ward. Andere erzählen sein Ende, wie folgt: Ankäus sei ein Freund des Landbaues gewesen und habe viel Reben gepflanzt. Da habe ihm aber sein Diener gesagt, dass der Pflanze sterben werde, bevor er von seinem Gewächse gekostet. Nun habe Ankäus eine reife Traube genommen, den Saft in einen Becher laufen lassen und zum Diener gerufen: Siehe da meinen Wein im Becher! Als nun der Diener meinte: es könne sich noch viel zwischen dem Bechernehmen und dem Trinken ereignen, kam, kaum dass dieser ausgeredet, die Schreckenspost, dass ein Eber die Felder verheere, worauf Ankäus, den Becher stehen lassend, sogleich gegen das Schwein auszog, von diesem aber tödtlich getroffen ward. —

Anker der Alten, ἄγκυρα, *ancora*. In allerfrühesten Zeit bediente man sich zum Festhalten der Fahrzeuge schwerer Sandsäcke oder mit Steinen gefüllter Körbe, die man an Stricken hinabliess. Dann bediente man sich ganz einfach eines grossen Steins dazu, und so war der Anker der Argonauten beschaffen, welche Bewandniss es auch eine Zeitlang mit den Ankern der Aegypter hatte. Neben den steinernen Ankern, die erst nach und nach Form bekamen, führte man auch hölzerne, die man mit Blei ausgoss oder mit Steinen beschwerte. Aus Plutarchs Bericht von den Schifffahrten der Tyrrhener oder Pelasger, die diese von der Insel Lemnos nach Kreta hien unternahmen, erhellt, dass damals die Ankerform schon erfunden war, wenigstens: der Anker mit Einem Zahne, den man ὀνυγῆ nannte; Plinius aber sagt geradezu, dass ein Tyrrhener Eupalamus den einarmigen und zwar eisernen Anker erfunden habe, welche Ehre man übrigens auch dem König Midas zuschreibt. Die Vervollkommnung des Ankers durch Zufügung eines zweiten Armes oder Zahnes, wodurch Einrichtung und Gebrauch der alten Anker (mit Ausnahme des jetzt üblichen Querholzes) ganz mit den unsern übereinkommen, soll ein Verdienst des Skythen Anacharsis sein. Von mehreren Ankern, die man am Bord zu haben pflegte, war der grösste der Nothanker, den man den „heiligen“ nannte. — Die einen Anker krönende Victorie, auf einer Münze des Königs Seleukus, ward sonst als ein Bild des Friedens und der Sicherheit, die den Sieg verschafft, angesehen, bis man auf die Erklärung kam, dass Seleukus mit einem Maale geboren worden, das die Gestalt eines Ankers gehabt und dass dies Zeichen nach diesem König auch von den übrigen Seleukiden zur Bezeichnung ihrer Abkunft auf die Münzen gesetzt worden sei.

Anker ist das Symbol der Gelassenheit und Standhaftigkeit, der Geduld und der Hoffnung, in religiöser Beziehung Symbol der Glaubensstärke, dann auch ein Symbol der Schifffahrt und des Handels. Unter den Heiligen, die den Anker zum Attribut bekommen, sind namentlich Clemens von Rom und Nicolaus von Bari anzuführen. Der heil. Papst Clemens, der im Jahre 80 sein Martyrium erlitt, erhält den Anker entweder, weil er an einen solchen gebunden ins Meer geworfen ward, oder weil in einem angeblichen Briefe des Apostels Petrus dem Heiligen aufgetragen ward, das Sch

der Kirche in den Hafen zu steuern. Nicolaus von Bari dagegen, dessen Martyrium ins Jahr 209 fällt, erhält den Anker als Patron der Schiffer, denen er auf ihr Anrufen erschien und die er glücklich in den Hafen geleitete.

Anker (Bauk.) nennt man die starken eisernen Schlenen oder Stangen, die zum Zusammenhalten des Holz- und Mauerwerks angewandt werden. Es giebt dreierlei Ankerarten; zuerst sind die Zuganker oder Stichanker zu nennen, welche die Seitenabweichung der Mauern, Gewölbe und Dächer verhindern sollen; sie haben am einen Ende eine Oehse, in die ein eiserner Stab oder Schliesse getrieben wird; am andern Ende nagelt man sie entweder auf die Balken an (was man anankern nennt), wobei dann die Oehse an der äussern Mauerseite angebracht ist und der Anker durch die Mauer hindurch bis auf die Balken reicht, oder sie haben wie bei Gewölben zwei Oehsen mit Schliessen, die sich unmittelbar an der äussern und innern Mauerseite befinden. Ferner die Traganker; diese sichern die Decken und Gewölbe gegen den Einsturz und haben am einen Ende eine Warze, die sogenannte Ankerwarze, am andern aber eine Schraube mit Schraubenmutter. Drittens kommen die Ankerbalken in Betracht; es sind solche Balken, die beim Holzwerke den nämlichen Dienst, wie die Zuganker beim Mauerwerke, verrichten müssen und darnach bearbeitet werden. Die als Anker dienenden Balken versteht man auch mit eisernen Ankern.

Anker, Johann, der „Meister mit dem Schabelsen“ genannt, gehört zu denjenigen Künstlern, über deren Leben das tiefste Dunkel herrscht. Nach Bryan soll er ein Deutscher gewesen sein, etwa 1500 gelebt und vielleicht bei Israel van Mecken studirt haben, und was derlei Vermuthungen mehr sind. Johann Anker kommt auch als „Meister Zwott mit der Weberschütze“ (*le Maître à la navette*) vor, und wird für einen Niederländer aus der Stadt Zwoll gehalten. Nach Ottley's *History of engraving* wenigstens hat dieser Meister im Schwarzkunstfache sehr wahrscheinlich daselbst gearbeitet. Er fügte oft noch die Chiffre *J. A.* oder *JAM* zu dem Schabelsenzeichen, und zeichnet auch *Zwt* oder voller *Zwott*. Die Chiffirung *JAM* könnte indess leicht durch *Israel a Mecken* gedeutet werden, was diesem eine Menge Blätter zurückerrichte, die unter Ankers Namen gehen. Sind der Meister des Schabelsens und Zwott mit der Weberschütze nicht zwei verschiedene Meister, so muss unserm Anker auch der von Bartsch angeführte Kupferstich Zwott's: „Christus am Kreuz zwischen den Schächern“ und eine eben so alte, altniederländische Federzeichnung: „der Schächer am Kreuz“ angehören.

Ankerbalken heisst sowohl ein Balken, der zur Verankerung dient, als auch einer, der mit eisernen Ankern versehen ist.

Anklam, Stadt in Pommern, besitzt in zwei Kirchen, der Nikolai- und der Marienkirche, einige interessante Arbeiten der Holzschneldekunst, in der erstern einen reizend und spielend gehaltenen Hochaltar, in der zweiten einen Altar, die heilige Familie mit Zartheit und Würde, in den Beiwerken selbst mit phantastischem Humor, darstellend.

Anlage, im Gegensatz der Ausführung und Ausarbeitung, ist die Verfertigung des ersten Entwurfs zu einer Sache; in den Künsten die Darstellung der wesentlichsten Theile eines Werkes, wodurch es im Ganzen bestimmt wird und nach deren Vollendung nichts Wichtiges mehr hinzugesetzt werden darf. Die Anlage eines Kunstwerks ist die Seele desselben. Ist die Anlage gerathen, so kann ein Werk, welches ausserdem schlecht gearbeitet ist, dennoch von Werth sein, ein Werk aber, mit flüchtiger, charakterloser, ausgeflückter Anlage, obgleich verbrämt mit den schönsten, fleissig gearbeiteten Details, wird stets ein Machwerk sein, nie aber ein Kunstwerk, denn einzelne Schönheiten können nie den Grundfehler des Ganzen, den Fehler in der Anlage verdecken. Daher ist dem Künstler nichts mehr anzurathen, als mit der grössten Anstrengung des Geistes die Anlage, als den wichtigsten Theil seines Werks, zu vollenden und nie eher an die Ausführung zu gehen, bis alles, wodurch das Ganze charakterisirt wird, also das Ganze mit seinen Haupttheilen, in derselben verzeichnet ist. Doch reicht dazu weder ein mittelmässiger Geist, noch blosses Talent aus, es gehört ein Genie dazu, denn um eine Anlage zu machen, wie sie sein soll, erfordert man die geistige Umfassung eines in sich abgeschlossenen Ganzen, und darin ist eben das Genie erkennbar.

Anlass, in der Kunstsprache dasselbe, was Motiv besagt.

Anlauf (Bauk.) heisst der ausgebogene Theil, der zwei gerade Glieder verbindet, von dem das untere weiter als das obere hervortritt. Der Gebrauch des Anlaufs so wie des Ablaufs (s. d. Art.) bezweckt, zwei äusserste Glieder eines Körpers als wesentlich demselben gehörig und ihn begrenzend darzustellen, z. B. an einer Säule, wo das untere Glied des Obersaums gegen den Schaft abläuft, und der Untersaum gegen ihn

Anlaufen — Anmuth.

, wodurch nun beide, Ober- und Untersaum, genau mit dem Schafte verbunden, und nicht isolirt etwa als über ihm liegende Platten erscheinen. Bei Gliedern und Theilen eines Gebäudes, die keine genaue Verbindung mit einander haben, unterbalken und Fries, Fries und Kranz, ist die Anwendung des Ab- und Anlaufs verfehlt. Der Anlauf hies bei den Alten Apothesis, dagegen der Ablauf Apodosis.

Anlaufen nennt man in baulicher Beziehung, wenn ein Gegenstand an einen andern sich anschliesst, ohne einen merklichen Winkel zu bilden. So läuft z. B. der Schiebling an den Sparren an. Ferner nennt man es „anlaufen“, wenn Bauhöfner, die nicht dem gehörigen Luftzuge ausgesetzt sind, im ersten Stadium ihres Verfalls, die blaue Farbe bekommen.

Anlogen heisst in baulicher Beziehung: eine Anlage machen, worunter man zunächst die Einrichtung (Anordnung) versteht, die man einem einzelnen Bau oder mehreren zusammenhängenden Bauten, einzelnen Gehöften wie ganzen Strassen und Stadtvierteln giebt.

Anlogen (Malerei), die Grundfarben eines Gemäldes auftragen; die nachher bei dem Ausarbeiten wieder von andern Farben bedeckt werden. Das Anlegen ist ein Haupttheil des Malens, da ein einziger Fehler darin oft die Vollkommenheit des Colorits unerreicht macht, denn eine gute Haltung und harmonische Verflüssung der Schatten und Lichter beruht lediglich auf dem Anlegen. Die besten Mittel, sich von der guten Vereinigung von Licht und Schatten in den angelegten Stellen zu überzeugen, sind, dass man dieselben durch eine dünne Hornscheibe, oder auch etwas aus der Ferne betrachtet.

Anmuth. — Unsere Sprache bietet uns die Wörter: Reiz, Anmuth, Lieblichkeit, Liebreiz, Holdseligkeit als eine Stufenfolge von Ausdrücken verwandter Empfindungen dar, deren die eine sich über die andere erhebt. Reiz scheint das generische Wort zu sein, die übrigen Wörter drücken besondere Arten desselben aus. Nur das Schöne kann reizend sein, das Schöne wird aber reizend, wenn es nicht bloss das Vergnügen der Contemplation erregt, sondern zugleich auch eine schwärmerische Begier, sich innig mit ihm zu vereinigen, es seiner Phantasie zu fortdauerndem Genusse zu übergeben. Anmuth und Lieblichkeit sind von Liebreiz und Holdseligkeit dadurch unterschieden, dass jene auch von leblosen und thierischen Wesen, diese bloss von Menschen und höhern Wesen gebraucht werden können, jene ein durch die Auffassung einer Form erregtes, angenehmes Lebensgefühl, diese ein höheres mit der Sittlichkeit nahe verwandtes Gefühl ausdrücken, jene in Werken der Kunst, in der Anordnung und Manier, diese im Ausdrucke ihren Grund haben. Ich kann einer Flur, der Gestalt eines Thieres Anmuth, Lieblichkeit zueignen, ich kann in einer Behandlung des Heildunkels, des Colorits Anmuth, Lieblichkeit finden, immer drücke ich damit aus, dass eine gewisse Form mich unmittelbar in den Zustand eines lebhaften, harmonischen und sanften Spiels der Lebensgeister versetzt. Die Anmuth hat mehr den Charakter der Lebhaftigkeit, als die Lieblichkeit; die Lieblichkeit mehr den Charakter der Sanftmuth als die Anmuth. Liebreiz ist nur demjenigen Geschlechte eigen, welches unserer Leidenschaft den Beinamen des Schönen verdankt, und zweigt ihm nur in der Blüthe des Lebens aus jenen zauberischen Mienen und Bewegungen, in welchen der Ausdruck der Liebe mit dem einer unschuldvollen Begier, die Liebe verbergen, frei und natürlich verknüpft ist; der Liebreiz steht auf einem so feinen Punkte zwischen der Offenheit der Unschuld und der schamhaften Zurückhaltung, dass das geringste Uebergewicht auf einer von beiden Seiten sie so vernichtet. Nur darin besteht der Zauber des Liebreizes, dass wir von dem seltsamen Momente überrascht werden, wie Unschuld Neigung verrathen und auch vermöchte. Dieses schöne Moment vermag kein Studium zu erkünsteln, die Natur findet sich bald gestraft, indem sie statt des Liebreizes zuletzt nur die Lieblichkeit annimmt. Der Liebreiz ist daher für den Künstler eine der schwersten Klippen, die er für den bildenden, der nur von dem Genie und der Begeisterung gegen die schamhaften weiblichen Gestalten eigen, sie ist der Ausdruck vollendeter, idealischer, erhabener, allumfassender Liebe und Sympathie gegen die Natur, bei welchem man sich zugleich gestimmt fühlt, sich zutrauensvoll allein die Naivetät, die auch in der Natur die Anmuth verleiht, dieselbe hervorbringen. Sehr wenige Künstler haben sie erreicht, denn durch das Bestreben sie zu suchen, verliert man sie. Als Maler der Anmuth können

und Franz Albani genannt werden, der erste mehr in Bezug auf die Ausführung, der zweite in Bezug auf die Stellungen und Bewegungen der Figuren. Auch die Deutschen können Maler der Anmuth aufweisen, wie z. B. der unvergleichliche Martin Schongauer unter solche zu zählen ist. Blicken wir auf die statuarische Kunst, so bietet sich aus dem Alterthume das vornehmste Beispiel von plastischer Anmuth in der mediceischen Venus dar, der besten Cople, die sich von der knidischen Aphrodite des Praxiteles erhalten hat. Uebrigens können einzelne Werke der Neuern, wie Danneker's Ariadne, Tenerani's Venus mit dem ihr den Dorn ausziehenden Amor u. a. m. ebenfalls als Schöpfungen gelten, in welchen die Anmuth ihren Triumph feiert.

Anna, Baldassare d', war nach Lanzi ein geborner Niederländer und blühte um 1600 zu Venedig. Als Schüler Leonardo Corona's zählt er völlig zur Venediger Schule. Er gilt für einen guten Nachahmer seines Palma nachhelfenden, aber noch mehr sich an Tintoretto haltenden Lehrers. Baldassar, der Einiges meisterhaft malte, blieb zwar in etlichen Stücken von eigener Erfindung in der Servitenkirche und anderwärts hinsichtlich der Wahl der Formen hinter Corona zurück, stand aber, was Weichheit und Kraft des Helldunkels betrifft, zuweilen über dem Meister.

Anna von England, eine Prinzessin unter den Malerinnen, war 1709 zu Hannover geboren und die Gemahlin Wilhelms von Oranien-Nassau, nach dessen Ableben sie die Regentschaft ausübte. Sie starb 1759. Mehrere ihrer in fürstlicher Musse ausgeführten Oelgemälde sind im Haag zu finden.

Anna, die Kaiserin, Gemahlin Rudolphi von Habsburg, hat ihr Grabmal im Basler Münster. Eine gut lithographirte Abbildung des Monuments, von Guise aus Kassel, findet man in der „Beschreibung des Münsters und seiner Merkwürdigkeiten in Basel“ (bei Hasler das. 1842).

Anna Perenna (röm. M.), eine Gottheit, welcher zu Ehren im alten Rom an jedem 15. März ein grosses Frühlingsfest gefeiert ward. Ovid beschreibt dasselbe in seinen Fasten (III, 523 ff.) mit den lebhaftesten Farben, und erzählt dabei, dass Anna, die Schwester der Dido, nach mancherlei Schicksalen nach Italien floh und bei Aeneas freundliche Aufnahme fand. Da sei aber Lavinia's Eifersucht erwacht, und Anna habe sich in Folge der Warnung, die sie von der ihr bei Nacht erschienenen Dido erhielt, in den Fluss Numicius gestürzt, als dessen Nymphe sie dann unter dem Namen *Anna Perenna* Verehrung erhalten. Auch theilt der Dichter die andere Sage mit, wonach bei der Flucht des römischen Volks auf den heiligen Berg die Nahrungsmittel ausgingen, doch zum Glück sei eine alte Frau, Namens Anna, aus einer nahen Ortschaft täglich mit Lebensmitteln gekommen und ihr daher nach der Rückkehr des Volks in die Stadt ein Heiligthum errichtet worden. Creuzer hält diese Anna für die Personification des neuen Jahrs, nämlich des Mondjahrs; ihr Frühlingsfest lasse sie als Spenderin der Jahresfrüchte und als Nährmutter des Volks erscheinen.

Anna, die Heilige und Mutter der Maria, wird entweder vorgestellt, wie sie die heil. Jungfrau als Kind vor sich oder noch kleiner neben sich hat, oder wie sie Marien sammt dem Christkind auf dem Arme trägt. Auf alten Miniaturen erscheinen häufig Anna und Joachim zusammen, wie sie die heil. Jungfrau als Kind in den Tempel bringen, wo diese vom Hohenpriester Zacharias aufgenommen und bis zu ihrem 12. Jahre von einem Engel gepflegt wird. Von Rubens existirt ein Gemälde: St. Anna mit der kindlichen Jungfrau, auch die Erziehung der Jungfrau benannt, welches Bild von Schelte a Bolswert gestochen ward.

Annaberg, Stadt im sächs. Erzgebirge, früher bedeutende Bergstadt, jetzt eine der wichtigsten Manufacturstädte, besitzt in der St. Annakirche ein ansehnliches alt-deutsches Gebäude, zu welchem am 25. April 1499 in Gegenwart Herzog Georgs des Bärtigen (des nachherigen Gegners der Reformation) der Grund gelegt ward. 1507 war der Grund, 1512 die Mauer bis zum Sims beendigt, 1520 brachte der Meister, Erasmus Jakob von Schweinfurt, das Gewölbe zusammen, und 1525 am Tage vor Michaelis stand die ganze Kirche fertig da. Das Aeussere ist ziemlich einfach und verliert noch durch die spätere Form des sich über dem Haupteingange erhebenden Thurms, der an die Stelle des alten, 1604 abgebrannten getreten ist; das Innere aber macht durch Schönheit der Verhältnisse, wie durch den Reichthum an bildnerischem Schmuck, einen überraschend befriedigenden Eindruck. Zwölf schlankte Pfeiler tragen und trennen die drei gleich hohen Schiffe. Die Grate der Gewölbe, die von Kragsteinen mit bemalten menschlichen Köpfen ausgehen, bilden in der Mitte der Gewölbe zierliche sechseckige Sterne, deren Mittelpunkte mit den in Stein gehauenen Königen von Juda und Israel, und mit den Wappen der Haupttheilnehmer des Baues geschmückt sind. Das Hauptschiff hat die doppelte Breite der Nebenschiffe, alle drei aber enden in abgerundeten Chorkapellen, deren jede drei Fenster hat. Vor diesen

befinden sich zwei Arme des Kreuzes von ähnlicher Form und gleichfalls mit drei Fenstern. Die Länge der Kirche beträgt 220, die Breite in den nur wenig vorspringenden Armen des Kreuzes 96, und die Höhe der Gewölbe 72 Fuss. Das Eigenthümlichste, was diese Kirche aufweist, sind die 100 Vorstellungen in erhobner Arbeit, welche die Brüstung der an den Wänden mit vorspringenden Erkern umlaufenden Emporen schmücken. Diese Reliefs, in denen ein derber deutscher Humor gefunden wird, wurden von den Steinmetzen Theophilus Ehrenfried, Jakob Helwig und Franz von Magdeburg ausgeführt und bieten wohl den reichsten Cyklus von biblischen Bildern dar, der von deutscher Plastik bekannt ist. Die Höhe der Reliefs beträgt etwa 4, die Breite derselben etwa 3 Fuss. Von Hans von Kalba und Balthasar Müller wurden diese Reliefs 1522 gemalt, 1524 illuminirt und mit Gold überzogen. Im Jahre 1688 ward Bemalung und Vergoldung erneuert, 1835 aber Alles bronziert mit Ausnahme der vergoldeten Gewänder. Gedachte Reliefs sind dem Wesentlichen nach Steinsculpturen, woran nur manche besonders abstehende Theile aus Stuck angesetzt sind. Von denselben Händen rühren auch die fünf Reliefs der Kanzel her, wo sich zugleich das in Stein gehauene, schöne Stadtwappen angebracht findet, welches die heil. Anna mit der Maria und dem Christkind auf dem Arme, als Halter zwei Bergleute und unten zwei sich kreuzende Hammer zeigt. Erwähnung verdient ferner die Thür der alten, 1522 beendigten Sakristei. Die in den Verhältnissen sehr glückliche Architectur derselben enthält ein sehr harmonisch verbundenes Gemisch gothischer und antiker Motive. Ueber dem von zwei zierlichen gewundenen Säulen getragenen horizontalen Sturz befindet sich eine halbkreisförmige Lunette, deren Zwickel wieder von gut profilirten Gesimsen umgeben werden. Die Kapitäle, Basen, Ornamente des Frieses und der Archivolte, die hübsch erfundenen und sich nicht wiederholenden Rosetten an den Pfosten und unter dem Sturz sind im italienischen Geschmacke des 16. Jahrh. und von sehr scharfer, zierlicher Ausführung. Die eigentlichen Sculpturen davon sind dagegen in altdeutscher Weise. Der Styl dieser, gleich der ganzen Thür in Stein ausgeführten Reliefs, ist brav zu nennen. Noch bedeutender an Umfang und wichtiger durch ihre Sculpturen ist die Thür der St. Annakirche, welche die goldne Pforte heisst und früher zur Kirche eines Franciskanerklosters gehörte. Innerhalb eines gothischen Bogens, von der späten gedrückten und geschweiften Form, ist die Dreieinigkeit vorgestellt, wo Gott Vater den gekreuzigten Sohn vor sich hält und neun verehrende Engel dabel sind. Ausserhalb des Bogens sieht man zwei Engel mit den Leidenswerkzeugen, und in den Zwickeln einen Heiligen und eine Frau, welche emporflehen und von trefflicher Erfindung sind. Auf dem horizontalen Gesims, das über der Thür in der ganzen Breite hinläuft, erinnern die ruhenden Statuen Adams und Eva's in der Grossheit der Motive an Buonarroti; sehr edel sind auch die zu Seiten stehenden Figuren des Moses und Johannes. Noch höher wird das Ganze vom Pelikan, der die Jungen mit seinem Blute nährt, gekrönt. Der gleichfalls ganz aus Sculpturen bestehende stattliche Hochaltar ist ein Werk des Meisters Adolf Döwher, eines Augsburger Bildhauers. Dieser Altar stellt in Rundwerken den Stammbaum Christi vor; die Sculpturen sind sämmtlich aus Solenhofer Kalkstein gearbeitet und auf einem Grund von röthlichem Marmor aufgesetzt. Der im J. 1556 aus der Cistercienserkirche zu Grünhain hieher versetzte Taufstein ist seiner Form nach die Nachahmung eines Baumstammes. Am Bauch des Gefässes sind drei Engel mit Spruchzetteln, die in Rücken und Kappen ein komisches Ansehn haben; die Randfiguren sind Holzschnittwerk, das Gefäss selbst aber ist von Stein. (Nach Dr. G. F. Waagen: Kunstwerke und Künstler in Deutschland, B. I.)

Annaburg, ein Städtchen im Torgauer Kreise (im preussischen Regierungsbezirke Merseburg). Bemerkenswerth ist das durch Anna, Gemahlin des sächsischen Kurfürsten August, 1572—75 erbaute Schloss, das seit 1762 für ein Militärknaben-erziehungsinstitut eingerichtet ist. Die dasige Kirche zählt zu den Bauten im altdeutschen Styl.

Annan (ind. M.), ein gelehrter Schüler des Buddha, der mit einem gleichberühmten und gelehrten Freunde die buddhistischen Religions- und Moralgesetze in ein Buch zusammentrug, welches das „Buch schöner Blumen“ (Fokī Kio) genannt wird. Die Bilder von diesen beiden Weisen sieht man in den buddhistischen Tempeln stets neben dem Bilde des Buddha aufgestellt.

Annenberg, ein Berg bei Schöningen im braunschweigischen Amte Helmstädt, welcher einen heidnischen Opferaltar trägt. Die Abergläubischen unter dem Volk sehen dort, wie auf dem Brocken, die Geister der Vorältern ihre nächtlichen Reihenzüge halten.

Annenkirche zu Nicäa in Kleinasien, ein noch erhaltenes ächt byzantinisches Gebäude, welches im 8. Jahrh., zur Zeit des zweiten in dieser Stadt gehaltenen Con-

cils, entstand. Agincourt giebt den Grundriss dieser Kirche auf Taf. XXV. der Architecturen, Nr. 45.

Anni. — Die jetzt verödete Stadt Anni wurde anfangs des 6. Jahrh. gebaut und blieb mehrere Hundert Jahre lang die Hauptstadt Armeniens. Sie fiel mehrmals in die Hände wilder Eroberer, die im Mittelalter den Orient überzogen, und erfuhr die grausamste Behandlung von ihnen. Die alten Schriftsteller erzählen, dass bei der Einnahme Anni's durch Alp Arslan das Gemetzel so gross war, dass die Strassen durch die Leichen versperrt und der Fluss vom Blut der Erschlagenen geröthet war. Die verlassenen Kirchen erinnern den Reisenden daran, dass eine mächtige christliche Nation hier unter den wiederholten Angriffen der barbarischen Stämme Asiens, der erbittertesten Feinde der Cultur und des Christenthums, unterging. Wir theilen aus Capitän Wilbraham's Schilderung der armenischen Königsstadt Folgendes mit. Oberhalb des Thorwegs sind einige merkwürdige Figuren ausgehauen; Mauern und Thürme sind aus unregelmässigen, mit Mörtel verbundenen Steinmassen aufgeführt, die äussern Seiten aber bestehen aus wohlbehauenen Sandsteinblöcken. Das heilige Symbol der Christenheit tritt dem Reisenden an mehreren Orten entgegen. Mächtige Blöcke von blutrothem Stein, in das Mauerwerk der Thürme eingefügt, bilden riesenhafte Kreuze, welche der zerstörenden Hand der Moslemen Trotz boten. Die einzigen Gebäude, die noch stehen, sind die christlichen Kirchen, eine türkische Moschee, mehrere Bäder und ein Palast, der die Residenz der letzten armenischen Könige war. Alle diese zeugen von vielem Glanz und architectonischer Schönheit; die erhabene Arbeit an den Bögen ist ungemein reich. Indess wird dem Beschauer der Ruinen von Anni klar, dass nur diese öffentlichen Gebäude in solchem massiven Massstabe erbaut worden und dagegen die Privatgebäude stets sehr unbedeutend gewesen sein mögen. Die Löcher im Boden und die Haufen loser Steine, die über die ganze Fläche der Stadt zerstreut sind, lassen vermuthen, dass einst die Wohnungen so ziemlich der Art waren, wie jetzt. Ueberhaupt bemerkte Wilbraham auf seiner dortigen Reise, dass, während die Dörfer sich kaum über das Niveau des Bodens erheben, die Kirchen sehr massive, in grossen Entfernungen sichtbare Gebäude waren. Er fand zu Anni eine ungeheure Menge von Inschriften, theils in türkischer, grössern Theils aber in armenischer Sprache. In den Kirchen erkannte er genau dieselbe Bauart, wie die zu Eischmiadsin; einige davon erschienen noch vollkommen erhalten. In einer derselben sind die Mauern mit rohen Zeichnungen bedeckt, worin man zum Theil noch biblische Gegenstände erkennt, während die meisten übrigen Vorstellungen sich auf die Wunder St. Gregors und anderer armenischer Kalenderheiligen beziehen. Von der Neigung der orientalischen Christen, ihre Kirchen auf möglichst unzugänglichen Stellen zu erbauen, findet man zu Anni ein merkwürdiges Beispiel. Auf einem schmalen Felsenrücken, der auf drei Seiten vom Arpatschai bespült wird, steht eine kleine Kapelle, die nur auf einem kleinen gefährlichen Fusspfade erreichbar ist. Nach der Sage ward sie von einer durch Frömmigkeit und Schönheit gleich ausgezeichneten Tochter eines alten armenischen Königs erbaut, welche den grössten Theil ihrer Tage in diesem einsamen Orte zubrachte.

Anninga (grönländ. M.), der personifizierte Mond und Bruder der Malina oder der Sonne. Wie alle übrigen Götter der Grönländer, waren auch diese Beiden einst Menschen. Anninga verliebte sich in seine schöne Schwester, löschte, um ihr unerkannt beizukommen, bei den oft mit seinen Freunden veranstalteten Spielen alle Lampen aus, und suchte dann die Malina zur Umarmung auf. Letztere aber, um ihren Liebhaber ansündig zu machen, schwärzte sich einst die Haare mit Russ und fuhr damit dem sie Umfängenden über das Gesicht und den schönen weissen Rennthierpelz; dann aus der Hütte hinausgehend zündete sie Moos an, und da ihr Anninga nachlief, so entdeckte sie den Geschwärzten, musste aber vor ihm entfliehen, als er ihr Miene zur Fortsetzung seiner Umarmungen machte. Das brennende Moos beleuchtete ihren Pfad, und ein Büschel davon, welchen Anninga sich anzündete, um ihr zu folgen, verlöschte bald, so dass er nur bei ihrem eigenen Lichte ihr nachkam, daher der Mond auch ein schwächeres Licht hat, weil er es sich erst von der Sonne erborgt. Malina flog auf der Flucht vor Anninga zum Himmel auf und ward nun zur Sonne, während ihr Liebhaber, sie stets umkreisend, zum Monde ward. Von seiner Leidenschaft gequält, vergisst Anninga Essen und Trinken, wird mager (letztes Viertel), bis er ganz verschwindet (Neumond), dann geht er auf den Seehundsfang und kommt darauf, durch Nahrung etwas gestärkt, wieder zurück (erstes Viertel); er erstarkt nun zusehends und steht endlich in all seiner Schönheit und Fettigkeit da (Vollmond). Seine Flecken sind die Striche vom Russ, die ihm Malina aufs Gesicht und auf den weissen Seehundspelz gemacht hat. Das Aufglühen seines Moosbüschels, das nicht

brennt, aber auch nicht gänzlich erlischt, bewirkt, dass er bisweilen einen von glühender Röthe zeigt.

Annona (röm. M.), die Göttin des Jahresertrags, wurde um Segen und um Preise der Naturalien angerufen und daher häufig zu Seiten der Ceres vor. Die Annona erhält dieselben Attribute, die man der Ceres giebt, nämlich Fackel, Sichel, Korngarben, Fruchtschiffe u. s. w.

Annuli, die Ringe am Echinus, ursprünglich wohl Metallreifen um das Kapitäl.

Annulus (röm. Archäol.). — Den Gebrauch der Ringe erhielten die Römer von den Sabinern oder von den Etruskern, und zwar schon frühzeitig, wie die Reliefs der alten Statuen des Numa und des Servius Tullius beweisen. Der Annulus war ein einfacher eiserner Reif mit einem in das Metall eingegrabenen Zeichen zum Unterscheiden, später trug man goldne Ringe mit kostbaren Edelsteinen und Gemmen. Man führte man nur Einen Ring an der Hand, vorzüglich am linken Goldfinger, wie Servius und Tullius das Beispiel geben; später führte man mehrere, ja an beiden Händen an mehreren Fingern, mit einziger Ausnahme des Mittelfingers; auch wechselte man mit Sommer- und Winterringen. Die so geschätzten Gemmen waren theils mit Bildern von Ahnen, Freunden, Kaisern, Göttern, theils mit der Vorstellung eines Ereignisses oder Symbols geschmückt. Sulla hatte Jugurtha's Gefangenenerlöser Pompejus drei Trophäen, August eine Sphinx, dann Alexander den Gr. setzte sein eignes Bild darauf, wie nachher viele Kaiser ebenfalls ihr Porträt auf den Gemmen führten. Unter Kaiser Claudius war das Führen von Kaiserbildern auf den Gemmen verboten. Es ward ein ungeheurer Luxus mit Gemmenbildern geübt, wobei die ursprüngliche Bestimmung der Ringe fast vergessen ward, indem sie eben nur meist als Schmuck, auch von den Frauen, angewandt wurden, während sie einst nur dazu dienten, zu siegeln, und zugleich ein Unterscheidungszeichen der Stände abzugeben. Die Altbürger von Rom trugen nur eiserne Ringe, was nur zur Erinnerung an jene Zeit auch die Triumphatoren und Senatoren thaten; mussten indess, wurden sie als öffentliche Gesandte abgeschickt, als Legationssiegel den goldnen Ring tragen, der wahrscheinlich das Staatssiegel enthielt. Erst später ward der goldne Ring die gemeinsame Auszeichnung für die Senatoren, später trugen ihn die Ritter so gut wie die Senatoren und Magistratspersonen. Plebejer hatten Ringe von Eisen, und nur solche, die im Kriege sich hervorgethan oder sich im Frieden grosses Verdienst erworben, erhielten vom Magistrat das Recht des goldnen Ringes, wodurch sie Ritter wurden, falls sie das ehrenhalber dazu nöthige Vermögen besaßen. Während in der republikanischen Zeit Rom nur Senatoren, Ritter, Magistratspersonen von gleichem Range (Quästoren, Militärtribunen u. s. w.) und die wegen Verdienst in den Ritterstand Erhobenen den goldnen Ring trugen, ward der Gebrauch des letztern in der Kaiserzeit viel allgemeiner, ja Kaiser beschenkten oft Freigelassene damit, namentlich die Aerzte darunter. Nero und Aurelian erlaubten sogar ihren sämtlichen Soldaten, den goldnen Ring anzuthun. War dieser Ring unter den ersten Kaisern immer noch ein Zeichen des Ritterthums, so ward er später ein Zeichen für Alle, die ein öffentliches Amt bekleideten und auch wohl Ritter werden konnten, wenn sie das nöthige Vermögen von mindestens 400,000 Sesterzien hatten. In den späten Zeiten, etwa bis auf Justinian, bedienten sich die Freigebornen des goldnen, die Freigelassenen des silbernen und die Sklaven des eisernen Ringes. Justinian aber ertheilte allen Bürgern (Freigebornen und Freigelassenen) das Recht des goldnen Rings (*jus annuli aurei*). Der Ringgebrauch zum Siegeln war mannigfach; man siegelte damit sowohl Briefe als Schuldverschreibungen, Zeugnisse und alle Arten Verträge. Oft diente der Ring statt der Handschrift, falls einer nicht schreiben konnte. Der Siegelring diente ferner als Pfand, als Erkennungszeichen und Beglaubigungssymbol (z. B. nach eingegangenen Verabredungen). So diente auch der kaiserliche Siegelring, wie Agrippa und Maecenas als erste Minister führten, als Autorisation. Um ihr Vertrauen waren die Kaiser so besorgt, dass sie besondere Ringbewahrer anstellten, wovon noch heute in grossen europäischen Staaten florirende Amt der Siegelbewahrer ist. Die Römer kannten übrigens auch den Verlobungsring; eigenthümlich aber erlaubten sie bei ihnen das Ablegen des Ringes, wenn Trauer eintrat.

Annulus. — Unter Katholiken ist diese lateinische Bezeichnung für den goldnen Ring gebräuchlich, welchen der Bischof bei seiner Weihe erhält und in allen öffentlichen Verrichtungen am Ringfinger der Rechten trägt.

Annunciaten, die „Frauen von der Verkündigung“, ein von Johanna von Frankreich Tochter Ludwigs XI. von Frankreich, am 8. Oct. 1502 gestifteter Orden. Die Ordenskleidung der Annunciaten besteht in einem grauen Rocke mit scharlachrothem Skapulär.

einem blauen langen Staatsrocke (Cimare) und weissem Mantel, der unter die weisse Wimpel geht; die Aermel sind weit; vor der Stirn ist ein weisses Mützchen oder Tuch sichtbar; sie führen eine weisse Gürtelschnur, einen schwarzen Weibel, und tragen ein Medaillon mit dem Leiden Christi an einem Bande auf der Brust.

Anogon (gr. M.), ein Sohn des Kastor und der Hilaira oder Hilaria, der Tochter des Leukippos. Letztere ward nämlich mit ihrer Schwester Phöbe von den Dioskuren entführt; die dritte Schwester Manto fiel dem Apoll zu. Während Kastor den Anogon erzeugte, gebar Phöbe dem Pollux den Mnasinos. Anogon und Mnasinos hatten als Söhne der Dioskuren gewöhnlich ihre Bildsäulen mit in den Tempeln ihrer Väter.

Anokchos, ein griechischer Heros, war der Sohn des Adamantes von Tarent, und siegte mehrmals zu Delphi über alle Preisbewerber, daher er noch bei Lebzeiten durch Marmorstatuen und nach seinem Tode durch ein Heroum geehrt ward.

Anonymos (gr. M.), d. h. der Namenlose, war ein Autochthon, ein Sohn der Erde, und zwar von ungeheurer, furchtbarer Gestalt. Er bewarb sich mit seinen gleichgestalteten Gefährten um die Gunst der Juno, wurde aber von der Göttin mit Verachtung zurückgewiesen, worauf er sich derselben mit seinen Helfershelfern durch einen Gewaltstreich versicherte. Da kam Herkules dazu, der von der Göttin so vielfach geschmäht worden war; der Starke aber übte ein Werk der Grossmuth und befreite die Juno aus den Händen der gewaltigen Erdensöhne. Desto unedler benahm sich die Göttin, die ihrem Retter damit dankte, dass sie ihn wahnsinnig machte, in welchem Zustande Herkules seine eigenen Kinder erschoss.

Anordnung. 1) In der Baukunst. Die architectonische Anordnung bezieht sich sowohl auf die äussere Form und Lage eines Gebäudes, als auch auf das Verhältniss und die Verbindung der einzelnen darin enthaltenen Räume. Nächst Kenntniss der Construction ist das Wesentlichste, was vom Architecten zu verlangen ist, eine zweckmässige Anordnung. Diese zu treffen, muss der Baumeister sich eine genaue Kenntniss vom Orte, auf dem er bauen will oder soll, und vom Zweck des Gebäudes verschaffen. Hieraus wird er abnehmen, in wie viele Haupttheile und Geschosse dasselbe zerfallen muss, wie die verschiedenen Räume in den verschiedenen Etagen zu vertheilen sind, wo die Treppen, Corridore und andere Verbindungen angelegt werden müssen, u. s. w. Je verschiedener hier die aufgestellten Bedingungen sind, desto weniger lassen sich bestimmte Regeln für die Anordnung geben, welche letztere aber stets einen Prüfstein für den Architecten abgibt. Bei jeder zweckmässigen Anlage muss nicht allein der Grundriss Berücksichtigung finden, sondern es müssen auch dieser und die Façade sich gegenseitig bedingen. Wo dies nicht geschieht, wird man Bauwerke sehen, wo entweder der symmetrischen Façade alle Symmetrie der einzelnen Zimmer und die innere Bequemlichkeit aufgeopfert ist, oder wo, wenn der Architect nur dem Zwecke folgte, dem Grundrisse eine völlig unsymmetrische Façade angepasst erscheint. — 2) In der Malerei und Plastik. Erfindung und Anordnung sind die Grundlagen jeder Composition. Gleichwie in der Baukunst ist die Anordnung in Malerei und Bildhauerei das dem Charakter und der Zweckmässigkeit eines Ganzen entsprechende Zusammenstellen und Aneinanderreihen seiner Theile. Die Anordnung (Disposition) bezieht sich ganz eigentlich auf die Form, in welcher der erfundene und organisch entwickelte Inhalt zu eigenthümlicher, charakteristischer Anschaulichkeit oder zu individueller Erscheinung ausgebildet werden muss. Die Forderung kunstgerechter Anordnung gilt aber nicht nur überhaupt der Gesammtheit der darzustellenden Gegenstände, sondern sie gilt auch allem Specieellen, den Gruppen wie den Einzelfiguren, der Lage wie dem Gegensatz der Glieder an denselben; ja in der Malerei kommt dazu noch die Vertheilung der Farben, die Anlage von Licht und Schatten, was alles seine eigenste kunstgerechte Anordnung heisst, um so mehr, da gerade Licht, Schatten und Farbengebung die Seele aller Malerei sind. — Tizian empfahl das Studium der Traube als des einfachsten Schema's einer natürlich-schönen Anordnung, und es spricht immer für die Genialität des Künstlers, wenn er das scheinbar Reichste und Ueberdrängte auf einen solchen fasslichen Ausdruck zurückzuführen und auch in seinen prägnanteren Werken durchblicken zu lassen weiss. Das Charakteristische der Anordnung muss Einheit in der Mannigfaltigkeit sein. Alles Mannigfaltige in einer Einheit steht aber in dreifachem Verhältniss zu einander, entweder als Grund zur Folge und als Ursache zur Wirkung, oder als Mittel zum Zweck, oder als Theil zum Theil oder zum Ganzen. Die Gesetze der Anordnung sind daher die Gesetze der Causalität, Zweckmässigkeit und Proportion. In jedem schönen Kunstwerke muss ein durchgreifender Gedanke, eine Hauptidee sein, worunter sich alles Uebrige unterordnet. In dieser Unterordnung giebt sich das Gesetz der Causalität zu erkennen, und insofern heisst das Anordnen in der Kunst meist so viel als „motiviren“, d. h. alles so anlegen, dass Eins aus dem Andern folgend erscheint. Dann sind aber auch die

Bedingungen der Zeit und des Raumes zu berücksichtigen. Im zeitlichen und räumlichen Verhältniss sind die Gegenstände nicht blos durch Grund und Folge oder durch Ursache und Wirkung verknüpft, sondern erscheinen auch als Theile neben einander und auf einander folgend oder im Verhältnisse zum Ganzen. Dadurch wird ein Kunstwerk dem Gesetze der quantitativen und qualitativen Proportion unterworfen. Endlich kommt das Hervorbringen eines Totalausdrucks in Betracht, wozu sich wieder eine besondere Anordnung erforderlich macht, die ein Motiviren im höheren Sinne ist und dahin abzielen muss, dass sich Alles wie Mittel zum künstlerischen Zwecke verhält.

Anreiben der Farben. In der Oelmalerei bedient man sich zum Anreiben entweder des Mohn- oder des Nussöls, weil diese Oele fast am besten trocknen und eine ziemlich helle Farbe haben, wodurch die Farben nicht entstellt werden. Wenn das Mohn- oder Nussöl nicht im reinsten Zustande, nicht hell und klar, wenn es ranzig oder durch andere Oele verunreinigt ist, dann wird es auf dem Gemälde gelb, verdunkelt die Farben und trocknet schwer. Ein gutes Oel muss mit der Farbe in sechs Tagen so trocken sein, dass man übermalen kann. Leider ist das käufliche Oel gewöhnlich unrein und nicht ganz hell, so dass es der Maler einer Reinigung unterwerfen muss, wozu er aber nur solche Mittel anwenden darf, die nicht nachtheilig auf die Farben einwirken. Die besten Belehrungen giebt hierüber Fr. X. Fernbach; vergl. dessen Werk: „Die Oelmalerei“ (München, 1843).

Ansaldo, Giov. Andrea, geb. 1584 zu Voltri im Genuesischen, war nach Lanzi's Ausdruck sein eigner Schüler. Zwar hatte er die Anfangsgründe der Malerkunst von Orazio Cambiaso erlernt, wäre jedoch durch dessen Mittelmässigkeit unmöglich auf die nachherige Stufe gelangt. Dieser grosse Ligurer ist nämlich der Einzige der damaligen genueser Schule, der in der Fernenmalerei dem Giulio Benso den ersten Rang streitig macht. Letzterer ward darum so eifersüchtig auf Ansaldo, dass er diesen in einem Streite verwundete; ein gleicher Mordversuch ward etliche Jahre nachher von unermittelter Hand an Ansaldo gemacht. Neben der Empore der Nunziata zu Genua, die von Benso gemalt ist, sieht man Ansaldo's Kuppel, von welcher Lanzi sagt, dass sie, obgleich durch Feuchtigkeit verdorben, dennoch durch schöne Motive, Adel der Bauwerke und einige noch verschonte Figuren merkwürdig erscheine. Dieses Werk documentirt des Künstlers grosse Anlage für Kuppelmalerei, die im schönsten Doppelsinn höchste Malerei, die den obersten Rang wie die Kolossenbildung in der Plastik einnimmt. Ansaldo's übrige Wandmalereien in Kirchen und Privatgebäuden sind ziemlich zahlreich; vor allen wird unser Künstler im Spinolapalaste zu S. Pier d'Arena bewundert, wo er des Marchese Federico, dieser Celebrität aus der Familie Spinola, kriegerische Grossthaten darstellte. Von seinen Oelgemälden preist man den heil. Thomas, der in einer Kirche drei Könige taufte. Das Bild trifft man im Oratorium dieses Heiligen; es bewährt den kräftigen Zeichner, den heitern Zierer von Orten und Figuren, den Meister einer sanften süssen Farbenharmonie. Dies ist sein durchgängiger Kunstzug, der theils etwas Eignes, was er sich durch unermüdete Uebung erwarb, theils etwas Angeerbtes von den Venedigern (zumal von Paolo) ist. Ansaldo, der 1638 verstarb, war einer der Maler, die trotz ihrer grossen Fruchtbarkeit immer vortrefflich blieben.

Ansaloni, Vincenzo, ein Bologneser und zu den Scholaren der Carracci zählend, war gross in den Figuren, und obgleich er mit Cavazzone zu den Zweiten und Dritten der Schule gehört, wo Domenichino und Guido die Ersten waren, errang er doch eine sehr achtbare Stufe. Er stellt sich dem Cavazzone in Führung des zarten Pinsels beinahe gleich, wie sein St. Stephan in der Kirche des Heiligen und die Jungfrau auf Wolken bei den Cölestinern zu Bologna darthun, zwei Werke, die hinreichend waren, seinem Namen hohe Auszeichnung zu verschaffen.

Ansbach, dessen älterer Name Onoltzbach war, hat übrigens zwei merkwürdige alte Kirchen. Die Stifts- oder St. Gumbertuskirche, welche die bedeutendere ist, zeigt am alten Portal in der Anordnung der Thürme ein sehr malerisches Motiv; in der Mitte nämlich erhebt sich ein stattlicher Thurm, wo aus dem Viereck ein Achteck aufsteigt und in einer durchbrochenen Spitze ausläuft, zu beiden Seiten aber schliessen sich zwei kleinere Thürme mit ähnlichen Spitzen an. Die architectonischen Formen deuten aufs 15. Jahrh. Leider hat das Innere der Kirche durch eine gänzliche Restauration seinen alten Charakter verloren; nur die schöne, St. Georg geweihte Kapelle ist noch im alten Zustande verblieben, doch hat sie neue gothische Fenster erhalten, die mit einigen guten Glasgemälden (Heiligenbildern) geschmückt sind. Der Altar der Georgenkapelle zeigt die fast überlebensgrosse Statue der Jungfrau mit dem Kinde in zart bemaltem und vergoldetem Schnitzwerk von sehr fleissiger Arbeit. Die vollen Formen und bauschigen Gewandfalten lassen die Entstehung des Werks gegen Ende des 15. Jahrh.

setzen. Auf der Rückseite des Altars befinden sich zwei feine, vortreffliche Bilder aus derselben Zeit; das eine stellt die Verkündigung vor und es spricht sich darin eine dem Hans Memling verwandte Kunstweise aus. Der Kopf Mariens zeigt viele Feinheit in den Formen und Würde im Ausdruck. Das andere Bild, eine Anbetung der Könige, führt die Jungfrau eben so fein und edel vor und enthält in dem knieenden Magier noch eine besonders hervorstechende Figur. Der Grund der Bilder ist golden, der Geschmack in den Gewändern breit, der Fleishton zart, und als dominirende Farben stechen Gelb, Rothbraun und Zinnoberroth hervor. Ausserdem findet man an einer Wand der Kapelle ein Bild, das gleich sehr durch tüchtige Ausführung wie durch seinen Inhalt anzieht. Es behandelt einen Stoff, der im 15. Jahrh. oft aufgegriffen wurde. Christus nämlich tritt eine Kelter, die von Gott Vater gedreht wird, und wobei die Mater dolorosa mit fünf Schwertern in der Brust den Heiland unter dem rechten Ellenbogen unterstützt. Der Kelter aber entfallen Hostien, die der Papst in Kelchen auffängt. Ein Geistlicher, der Stifter des Bildes, kniet gegenüber. In der Luft schweben vier Engel. Grosse lateinische Spruchzettel dienen dazu, die Bedeutung dieses Mysteriums vom Opferode des Heilands noch näher zu bezeichnen. Der Grund des Gemäldes ist Gold. Die zweite der alten Kirchen Ansbachs, die Johannis-kirche, ist ein ziemlich ansehnlicher gothischer Bau, der ebenfalls noch dem 15. Jahrhundert angehört. Unter dem schönen Chore mit sieben Fenstern und einem feingepipten Gewölbe, das ein hübsches Oktogon bildet, welches sich im Hauptschiff der Kirche immer wiederholt, befindet sich die Gruft der Markgrafen von Ansbach. Die das Hauptschiff mit den Nebenschiffen verbindenden Pfeiler tragen nur gewöhnliche Mauerbögen und reichen ohne Kapitelle zur Erde, so dass die Kirche dadurch etwas dunkel wird. Die Gewölbrrippen an der Mauer brechen ohne allen Kragstein ab, was einen rohen Eindruck erzeugt. Im Aeussern bietet die Kirche wenig Erhebliches dar. (Nach Dr. Waagen: Kunstwerke und Künstler im Erzgebirg und in Franken.) — Das Residenzschloss daselbst, eine Schöpfung der früheren Markgrafen von Ansbach-Baireuth, ist ein schönes Gebäude im italienischen Geschmack. Auf dem Schlosse befindet sich eine Gemäldegallerie und im Schlossgarten das Monument des Dichters Uz.

Anschaulichkeit, die Eigenschaft der Klarheit und Gewissheit einer Vorstellung. Die Anschaulichkeit, die ein Haupterforderniss eines jeden Werks der schönen Kunst ist, liegt theils in der Darstellung und dem Ausdruck der einzelnen Theile eines Werks, theils in der Form des Ganzen. Die erstere muss ein Kunstwerk besitzen, da ausserdem dasselbe trocken und matt werden würde, die letztere, die verlangt, dass alle aufeinander folgenden Theile in die engste Verbindung mit einander gebracht sind, ist dem Kunstwerke nöthig, damit die Einbildungskraft allein den Zusammenhang erfassen kann, und nicht erst Verstand und Gedächtniss zu Hülfe nehmen muss. Vergl. übrigens den Art. Anschauung.

Anschauung (Aesth.). — Die Anschauung des Künstlers ist vornehmlich eine ideale innere Anschauung der Gegenstände. In seinem reichen Innern reflectirt sich die Welt eigenthümlich und wird zur höhern Schönheit umgebildet; aber in ihm lebt auch der Drang, das innerlich Angesehene zur äussern Erscheinung zu bringen. Der Grad der Klarheit, mit welcher die gedachte oder empfundene Welt des Künstlers im Kunstwerke vor die äussere Anschauung tritt, ist seine Anschaulichkeit, und von dieser hängt zumeist auch die Wirkung ab. Sie liegt aber sowohl in der Form des Ganzen als in der Darstellung und im Ausdruck des Einzelnen. Jene besteht darin, dass die Idee in der Form des Ganzen den ihr angemessenen Ausdruck finde, und dass das Mannigfaltige zu einem lebendigen Ganzen verbunden erkannt werden kann. Die Darstellung und der Ausdruck im Einzelnen ist diesem Zweck untergeordnet.

Anschlag (Bauk.) nennt man den Falz an Thür- und Fenstereinfassungen, an welchen die Thür- und Fensterflügel, beim Schliessen derselben, ihre Anlage bekommen. Ausserdem nennt man Anschlag (Veranschlagung) die vor dem Baue nothwendige Berechnung der Kosten desselben. S. den Art. Bauanschlag.

Anschlaglineal (Bauk.), gleichbedeutend mit Reisschiene.

Anschlitzen (Bauk.), an einem Stiele, an einem Rahmholze u. s. w. einen Schlitzzapfen anbringen und dadurch eine Verlängerung der gedachten Gegenstände bewirken.

Anschütz, Hermann, Geschichtsmaler, ward 1802 (1805?) zu Koblenz geboren, studirte die Kunst unter Hartmann in Dresden und unter Cornelius in Düsseldorf, und folgte Letztem nach München. Hier führte er im Odeonsaale das Urtheil des Midas im Fresco aus. Mit Stülke malte er zu Koblenz das jüngste Gericht im dortigen Assisensaal. Vom König Ludwig nach Neapel gesandt, studirte Anschütz die antiken Wanddecorationen im Bourbonischen Museum daselbst, sowie jene von Pompeji und

Herculanum, worauf er nach Art dieser Vorbilder einige Säle des neuen Münchner Königbaues zu schmücken bestimmt war. Er löste nach seiner Rückkehr diese Aufgabe unter königlichem Beifall, auch führte er einige Darstellungen zu Anakreons Liedern, nach Clemens Zimmermann's meisterlichen Entwürfen, dort im Speisesaal aus. Zuletzt hat sich Anschütz mit nicht minderem Glücke der Oelmalerei zugewandt, wie sein Bacchusknabe und seine Marie mit dem Kinde bezeugen.

Anschwellung nennt man die Verstärkung, welche eine Säule in ihrer Mitte oder auf dem untern Drittel ihrer Höhe erhält. Die Alten nannten sie „Entasis.“

Ansehen, der Charakter der äussern Form einer Sache. Einer bestimmten Person das richtige Ansehn zu geben, so dass wir die Eigenschaften derselben in körperlichen Formen entdecken können, ist ein Hauptzweck des Künstlers, er ist aber nur von wenigen erreicht, da die ganze innere Beschaffenheit, den innern Gemüthscharakter oder auch nur einen momentanen innern Zustand in äussern Formen abzubilden, jedenfalls ein Genie erfordert. Denn es gehört dazu nicht blos ein tiefgehendes Studium der Natur der Psychologie u. s. w., sondern auch eine höchst empfindsame Seele, die mit der grössten Leichtigkeit sich in jeden Zustand zu versetzen und eine grosse Kunstfertigkeit, die dem Körper die richtig entsprechende Gestalt zu geben vermag. — Das Ansehen (die Ehre, Macht) hatte bei den alten Römern als Hauptattribut Lictorenbündel (s. d. Art.); bei uns drückt man das staatliche Ansehen durch Belgabe eines Scepters aus, das kirchliche aber durch Evangelienbuch und Schlüssel.

Anselmi, Michelangiolo, ein Zeit- und Kunstgenosse Correggio's, ist derselbe, der auch unter der Bezeichnung des Michel Angelo da Lucca und da Siena erscheint. Er ward 1491 zu Lucca geboren und empfing wahrscheinlich seinen ersten Unterricht bei dem Siener Giomo Sodoma und dessen Eidam Azzolino, die beide ziemlich lange in Lucca waren. Später bildete sich Anselmi in Siena fort, wo nach Lanzi von seiner Hand das Bild von Fonteginsta in einem „keineswegs lombardischen Style“ ist. Hierauf kam er schon als Maler nach Parma, älter als Correggio und nur fähig, sich den Styl durch dessen Rath und Muster zu verbessern. Als Correggio 1522 die Kuppel der Hauptkirche und die grosse Tribune zu malen übernommen hatte, ward für die anstehenden Kapellen zugleich Anselmi mit Rondani und Parmigianino (Francesco Mazzuoli) gewählt. Die Arbeit kam nicht zu Stande, doch zeugt die Wahl, dass man Anselmi zutraute, im correggischen Style zu arbeiten. Zu Parma malte er in mehreren Kirchen, und zeigte sich in allen Werken als leidenschaftlichen Jünger Correggio's. Das anmuthvollste, seinem grossen Muster nächste Gemälde ist in S. Stefano der „Täufer Johannes mit dem Kirchenheiligen zu den Füßen unserer Hebräer-Frau“, wo sich auch seine grössere Arbeit an der Steccata (dem Kirchengatter) befindet, nämlich die nach Giulio Romano's eingeschicktem Entwurfe ausgeführten Cartons. Anselmi heisst breit in den Umrissen, äusserst fleissig in den Köpfen, fröhlich in den Tinten, ein erklärter Freund des Rothen, das er in einem und demselben Bilde vermannigfaltigt und gewissermassen in mehrere Farben zertheilt. Von kleineren Verdienste dürfte seine Composition sein, da er zuweilen überdrängt. In Gallien ist Anselmi selten und kostbar. Er lebte noch im Jahre 1554, wo er ein Codicill zu seinem Testament fügte. E. Eichens. hat seinen kreuztragenden Christus (nach den Worten: *Tollite jugum meum*) unter Paul Toschi's Direction 1831 gestochen. — **Giorgio Anselmi**, Veroneser, war Anton Balestra's Schüler und hat in der Kuppel von S. Andrea zu Mantua sein schönes Talent für Wandmalerei bewiesen. Dieser Giorgio starb (74 Jahr alt) 1797.

Anselmus von Canterbury, gest. 1109, wird als Bischof und Kirchenlehrer vorgestellt im Moment, wo ihm Christus mit der heil. Jungfrau erscheint. St. Anselm ist Patron von Mantua.

Ansgarius, Apostel des Nordens und Bekehrer der heidnischen Nordalbingier, Schleswiger und Dänen, erhält bischöfliche Kleidung und zum Attribut den Pelz. Er taufte im Jahre 858 den Dänenkönig Erich II. und starb als Erzbischof von Hamburg (Hamburg) und Bremen am 3 Febr. 864. In letzterer Stadt, wo er gestorben, ward ihm zu Ehren die Ansgariuskirche erbaut.

Ansiaux, Jean Antoine, 1764 in Lüttich geb. und in Vincents Schule gebildet, steht unter den neuern französischen Malern in der Historie wie im Bildniss mit oben an. Für den Präfecturpalast seiner Vaterstadt schuf er die Rückkehr des verlorenen Sohnes, und für den dortigen Dom die Bekehrung Pauli und die Himmelfahrt Mariens. Die Domkirche von Mons erhielt von ihm die Anbetung der Könige, die von Arras eine Auferstehung. Zu Metz befindet sich seine Geisselung Christi; Nîmes besitzt von ihm mehreres Historische, das Liller Museum seinen geretteten Moses und einen Johannes, welcher den Herodes zur Rede stellt, die Pariser polytechni-

sehe Schule seinen Paulus in Athen etc. etc. Die Boursaultsche Sammlung hat die berühmte Darstellung Angelica's und Medors, wie Jedes von ihnen den Namen des Andern an einem Baume eingräbt. Der physiognomische Theil der Figuren, die Stellung der Jungfrau etc., machen das Gemälde höchst ansprechend. Seine bekannteste porträtliche Leistung ist Kleber's Bildniß, das von 1804 datirt. Bis 1824 finden wir ihn zum Pariser Salon beiträgend, nach welcher Zeit dieser auch seitens der Fruchtbarkeit seines Pinsels bemerkenswerthe Künstler zurückgezogen erscheint.

Ansichten der Gebäude oder in einem Wort: Gebäudeansichten, die deutsche Bezeichnung für die Façaden oder Fronten. Die äussere Ansicht des Bauwerks wird in den Zeichnungen Aufriss genannt.

Ansichten (zeichn. K.) sind die gewöhnlichste Gattung von Landschaftsschilderungen, und besagen dasselbe, was man unter Prospecten und Veduten versteht. Sie sollen, soweit dies von der Kunst erreicht werden kann, treue Nachbildungen der Natur und gleichsam landschaftliche Porträts sein. Da der Zeichner und Maler nun nie im Stande ist, das Leben der Natur bis ins Einzelste wiederzugeben, so werden solche Darstellungen, die wir unter „Ansichten“ verstehen, auf den Titel ganz getreuer und wahrer Nachbilder verzichten müssen, und der Künstler, der überhaupt nie blosser Copist sein darf (denn ein Kunstwerk muss immer den Stempel der freien Schöpfung des Geistes tragen), wird hier sein Höchstes nur darin erreichen können, wenn er den Charakter einer wirklichen Gegend so treffend wiedergiebt, wie etwa der Bildnissmaler die Züge einer Person, welche ihm sitzt. — Unter Ansichten, wie sie der Architecturmaler giebt, begreift man nur äussere oder innere Gebäudeansichten, sofern dabei Landschaftsumgebung oder Fernsicht gar nicht in Frage kommt oder dergleichen nur ein Accidens zum Architecturbilde abgiebt.

Ansigs, Abt von St. Vandrille bei Rouen, ward als Baumeister gegen Ende des 8. Jahrh. nach Aachen berufen, wo ihm Karl der Grosse den Bau der grossen Kaiserkapelle übertrug, die zwischen 796 und 804 ausgeführt wurde und welche wenigstens noch theilweise in der ursprünglichen Anlage erhalten ist.

Ansovinus, Sanct, wird als Bischof mit der Fruchtscheuer neben sich dargestellt, da eine solche zur Zeit der Hungersnoth durch sein Gebet sich füllte.

Anspielung ist einer der Tropen, die eine Vorstellung durch eine einer andern Sphäre entnommene bezeichnen und drückt speciell die Beziehung eines allgemeinen Begriffs auf einen einzelnen Gegenstand aus, um demselben dadurch grössere Lebhaftigkeit zu geben. Man unterscheidet die eigentliche und die metaphorische Anspielung. Die eigentliche besteht in einer leisen Hindeutung auf etwas, das nicht ausdrücklich gesagt werden sollte, aber hinzuzudenken ist, und die Einbildungskraft spielt in ihr eine Hauptrolle. Die letztere nähert sich mehr der Vergleichung, und ist somit fast stets ein Werk des Witzes. Auch in den bildenden Künsten erkennen wir den Gebrauch von Anspielungen, sowohl von eigentlichen, als metaphorischen. „So ist z. B., sagt Goethe, an Raphaels Abraham, einem Gemälde von der Disputation über das Sacrament, der innere Schmerz, welchen er zurückhalten will, und die stürzenden Thränen eine schöne Anspielung auf die Aufopferung Isaaks. Es wird auf diese Art der Gehorsam, die Unterwerfung in den Willen Gottes ohne Zweifel edler bedeutet als es durch den widerstrebenden Gegenstand des Opfers selbst hätte geschehen können.“ Dies ist jedenfalls ein Beispiel der eigentlichen Anspielung. Beispiele der metaphorischen finden wir bei Correggio. „Correggio hat zuweilen in Nebenwerken auf den Charakter seiner Figuren angespielt, wie mit dem weisen Hasen in der sogenannten Zingara und dem Stieglitz in der Vermählung der heiligen Katharina; die Nähe dieser scheuen Thiere und dass sie ihrer Furcht vergessen, soll den Begriff der Unschuld und Reinigkeit der handelnden Personen erhöhen, die Ruhe und Stille der Scene bezeichnen.“ Doch kann man dem Künstler beim Gebrauche der Anspielungen vorzüglich der letzteren nicht genug Vorsicht und Mässigung anrathen, da unwichtige Anspielungen, die gar so leicht zum Vorschein kommen, den Ideengang und die Stimmung stören.

Anstrich der Gebäude. Man versteht darunter den Ueberzug mit Oel- oder Wasserfarben, den man dem Holze, der Mauer u. s. w. im Innern oder Aeussern eines Gebäudes giebt. Was den äussern Anstrich betrifft, so muss derselbe stets dem Charakter des Gebäudes entsprechen, da die Farbe nicht wenig zum Eindrücke beiträgt, den ein Bauwerk auf den Betrachtenden macht. Völlig weisser Anstrich sollte, weil er das Auge blendet, gänzlich vermieden werden; die geeignetsten Farben für Wohnhäuser und ländliche Gebäude möchten Hellgelb, Hellgrau und Hellgrün sein. Wo der Billigkeit wegen der Anstrich mit Wasserfarben oder Kalk geschieht, hat man ihn, um ihm Haltbarkeit zu geben, mit Milch zu versetzen. Schöner, wenn auch

theurer, ist immer der Anstrich mit Oelfarben, wobei man nämlich zuerst die Wand mit heissem Oele trinkt und darauf den dreimaligen Anstrich bringt; nur ist hierbei vorzusehen, dass der Bewurf weder gypshaltig noch feucht ist, weil die Oelfarbe gleich jeder andern zu viel Leim enthaltenden Farbe leicht abblättert, wie die auch solche thut, die man auf alte Farbe austrägt. In frühern Zeiten versah man die äussern Mauerflächen auch mit Wachsmalerei, wodurch die Schönheit einer Façade ausserordentlich gewinnen kann, wenn diese Art von Bemalung gewissenhaft ausgeführt wird. Neuerer Zeit ist ein besonderer Anstrich für das Holzwerk aufgekommen, der Theeranstrich nämlich, der sehr zur Erhaltung des Holzes beiträgt. Er ist in heissen Zustände auch bei feuchten Mauern anwendbar, bevor dieselben bestochen werden. Der innere Gebäudeanstrich besteht wieder aus Wasser- oder Oelfarbe, je nachdem er auf Kalk oder Holz gemacht wird; den Oelanstrich auf Holz trägt man gewöhnlich dreimal auf und macht ihn durch zugesetzten Firniss glänzend, so dass man Schmutz davon mit kaltem Wasser abwaschen kann; Decken und Wände, die man mit Wasserfarben bemalen will, dürfen keinen Gypsüberzug erhalten und sollten stets geschweisst werden. — Es bedarf übrigens kaum der Bemerkung, dass in vielen Fällen die Naturfarbe der Baumaterialien besser als der beste künstliche Anstrich wirkt, und es wäre bei so manchen Stein- und Holzarten höchst verkehrt, den schönen eigenthümlichen Farben der letztern die Uniform einer schlechter künstlichen überzuwerfen.

Ansuino, ein Schüler Mantegna's, blühte um 1460. In der Kirche der Eremiten zu Padua ist die Kapelle S. Jacopo und Cristoforo ganz von Mantegna und seine Schülern ausgemalt; von Ansuino ist dort das Fresco, welches St. Christoph zeigt, wie dieser viele zu seiner Verfolgung abgeschickte heidnische Kriegsknechte bekehrte.

Ant. — Dies ist eine Abkürzung des Namens *Antoninus*, die zuweilen auf antiken Gemmen mit dem Bilde dieses Lieblings des Kaisers Hadrian vorkommt.

Antae; s. Anten.

Antäopolis, in Aegypten, zeichnete sich früher durch eine schöne Säulenstellung, deren Kapitäle eine schlanke, schiffsblättrige Form hatten, aus; gegenwärtig sind die Säulen ganz zusammengestürzt.

Antäus (Antalos), ein in der griechischen Mythe die grossartigste Rolle spielender Erdensohn (Autochthon), denn es war ein 60 Ellen langer Riese, den Neptun an der Erde gezeugt hatte. Er herrschte über Lybien, wo er die Hauptstadt Irassa gründete. Nach Andern herrschte er über Kyrene, was eine griechische Colonie an der Küste Nordafrika's war. Antäus war mit der schönen Iphinoë, einer Tochter des Ocean vermählt, mit welcher er ein Wunder von Schönheit, die Glauke, zeugte. Durch Zeus, der die Iphinoë heimlich besuchte, wurde Antäus noch Halbvater eines Sohnes, welcher Palämon hiess. Seine Tochter Glauke bestimmte er Dem, der sie im Wettlauf besiegen würde. Dies gelang dem Alexidamas. Antäus war übrigens durch seine furchtbare Stärke (er soll sie durch sein Schlafen auf blosser Erde erhalten haben) das Entsetzen aller Fremden, die er beständig zum Zweikampf herausforderte, spielend besiegte und oft grausam erwürgte. Selbst Herkules war einmal dem Besiegten werden nah; denn obgleich er den Antäus mehrmals zu Boden geworfen, so gewann Letzterer doch immer erneute Kraft, sobald derselbe die Erde, seine Mutter, berührt hatte. Als Herkules dies bemerkte, hob er den Riesen in die Höhe und drückte ihn so, indem er ihn schwebend hielt, todt. Es giebt eine Menge Antiken, die diesen Sieg des Göttersohns über den Erdensohn zum Gegenstand haben. In der Regel auf den alten Cameen, Wandgemälden, Reliefs u. s. w. dem Herkules sehr geschmeichelt, indem man diesen in aller Ueberkraft vorgestellt sieht, so dass Antäus ihm gegenüber mehr wie ein schwächlicher Zwerg erscheint, der fast des Kampfes nicht werth ist. Man bemerkt die Neigung der Alten, den Riesen, indem sie ihn ins Zwielicht übersetzen, zu karikiren. Unter den neuern Darstellungen ist die Doppelstatue von Herkules und Antäus interessant, welche man im grossen Hofe der kais. Burg, gegenüber der Hauptwache, zu Wien sieht. Unbewanderte in der Mythologie haben die Doppelstatue oft für Aeneas gehalten, der seinen Vater Anchises aus Troja trägt.

Antedona; s. Anthedon.

Antefixa hiessen bei den Römern kleine Bilder, Laubwerk, Kränze und ähnliche Verzierungen aus gebranntem Thon, welche an den Dächern unter der Traufe angebracht wurden. Eigentlich waren es senkrecht aufgebogene Stirnziegel, die auf der Hauptgesimse vor jeder Hohlziegelreihe standen; grössere der Art standen auch über jedem Triglyphen, oder über jedem Triglyphen und der Metope. Der erste Fall fand statt, wenn die Sima fehlte, hinter welcher sonst das Regenwasser herabfloss; der zweite Fall aber trat ein, wenn die Sima auf der Seitenflucht fortgesetzt war. Dies

Stirnziegel hatten eben gewöhnlich ihre schönen Verzierungen, so von Geisblatt, Lotosblüthe, Wasserlaub u. dergl. Die Verzierung der Stirnziegel stimmte oft mit der des obern Giebelgesimses überein, wie noch vorhandene Exemplare von solchen bezeugen, die dem dorischen Tempel des Apollon Epikurios zu Bassä bei Phigalia in Arkadien entnommen wurden.

Antelami (Antelmi), Benedetto, alter Baumeister und Bildhauer zu Parma, arbeitete von 1178 — 1196. Von ihm wird im dortigen Dome ein Basrelief: die Kreuzigung des Heilands aufbewahrt, welches zwar nach der spätern Sculptur gemessen ein rohes Werk heisst, dem aber doch von Zeiten seiner Entstehung an bis auf Giov. Pisano kein Bildwerk gleichkommt. Antelmi wird auch als Baumeister des Battisterio zu Parma bezeichnet.

Antem, H. (Hendrik) van, blühte um 1654 und that sich als Marinemaler hervor. Sonst ist vom Leben dieses Holländers nichts zu berichten. Im Berliner königl. Museum zeigt man ein gutes, auf Holz gemaltes Stück, das die Bezeichnung H. v. Antem trägt. Man sieht eine leicht bewegte See, die von mehreren grössern und kleinern Schiffen belebt wird; im Hintergrunde eine flache Küste mit zwei Ortschaften, von welcher eine Schanze am meisten vorspringt. Das Stück misst 1 F. 6 Z. Höhe, 2 F. 1 Z. Breite.

Anten (*antae*), Stirnpfeiler, die den Sturz einer Thür stützenden Pfeiler, auch die Pfeiler an den Ecken eines Gebäudes. Die Benennung sollte blos auf solche Pilaster oder Pfeiler angewendet werden, welche mit der Mauer zusammenhängen, obgleich einige Autoren, wie Perault, anderer Meinung sind. Vitruv nennt freistehende viereckige Pilaster *parastatae*. Man findet die Anten mit drei Seiten freistehend an den Thüren, mit zwei Seiten an den Ecken der Tempel. An den Enden der Mauern des Pronaos dienen sie, um diese harmonisch abzuschliessen. Diese Bestimmung mag die Griechen veranlasst haben, sie mehr als ein besonderes Glied des Gebäudes zu betrachten, als sie den Säulen analog zu bilden, und sie vermieden daher, ihnen dasselbe Kapitäl wie den Säulen zu geben. Bei den Römern folgte ihre Construction und ihre Verhältnisse den Pilastern, auf welchen Artikel wir verweisen. Eine Regel bei dem Gebrauch der Anten war die, dass ihre Ausladung von der Mauer wenigstens so gross sein sollte, wie die ihrer architectonischen Glieder. Einige sehr schöne Antenkaptäle kommen im Tempel der Athene Pollas und in dem des Apollo Didymaeus in Ionien vor.

Antenor (gr. M.), ein trojanischer Greis, bei welchem Odysseus und Menelaos auf ihrer der Helena wegen nach Troja unternommenen Gesandtschaftsreise ein Obdach fanden. Er begleitete den Priamos in das griechische Lager, um wegen des entscheidenden Zweikampfs zwischen Paris und Menelaos zu unterhandeln, und schlug nach dem Zweikampfe des Ajax und Hektor, wenn auch umsonst, die Auslieferung Helena's vor. Auf sein freundlich scheinendes Verhalten gegen die Griechen hin, wie solches Homer andeutet, hat ihn die spätere Sage zum Verräther umgewandelt. Antenor soll mit den Achäersfürsten gegen grosse Versprechungen die Einnahme Troja's verabredet, ihnen das Palladium ausgeliefert und von der Mauer mit einer Laterne das Zeichen zum Einbruch gegeben, ja das berühmte Pferd selber geöffnet haben. Bei Plünderung der Stadt hingen die Griechen an Antenors Hause ein Pantherfell auf, zum Zeichen, dass sich Niemand an diesem Hause vergreifen sollte. (Polygnot nahm dieses Moment zum Motiv für eines seiner Gemälde.) Antenor selbst ging nebst seinen Söhnen mit Menelaos unter Segel und wurde nach Libyen verschlagen; nach Andern gründete er auf Ilios Trümmern ein neues Reich, oder er kam mit den Henetern (Venetern) nach Italien, wo man ihn die henetische Provinz am adriatischen Meere und zugleich Patavium, das heutige Padua, gründen lässt.

Antenor, Bildgiesser von Athen, war der Sohn des Euphranor und blühte in der 70. Olympiade. Er lieferte für die Athener die ersten Statuen des Harmodios und Aristogeiton, welche Xerxes als gute Beute mitnahm, um sie in Susa aufzustellen. Die Athener hatten nachher durch Kritias, wenn nicht durch Praxiteles, andere Bildsäulen für Harmodios und Aristogeiton fertigen lassen, erhielten aber auch nach Zerstörung des Perserreichs die ersten von Alexander zurückgesendet, und stellten nun die alten neben den neuen auf.

Antepagmentes, die Seitengewände von Thüren und Fenstern, die Thür- und Fenstergewände.

Anterides, Strebepfeiler.

Anteros (gr. M.), eine Ausgeburt der späteren Fabulisten der Alten. Anteros, zusammengezogen aus *ἀντι* und *ἔρος*, bedeutet Gegenliebe und zugleich die Personification derselben oder den Gegen-Amor. Die classische Legende erzählt, dass Eros, der Gott der Liebe, nicht eher gewachsen sei, als bis ihm seine Mutter Aphro-

dite einen Bruder geboren habe. Aphrodite wurde vom Kriegsgott schwanger und gebar den Anteros. Nun erstarkte auch Eros, da er einen Gespielen bekommen, und die Brüder weckten gegenseitig ihre Kräfte im Streite um einen Palmzweig. Beide erhielten oft gemeinsame Altäre, wo sie in letztgedachter Situation vorgestellt wurden. Einige Archäologen, namentlich Böttiger, halten die personifizierte Gegenliebe nicht für ächt antik, da der Begriff von Liebe und Gegenliebe von den besten Alten stets durch die Gruppe von Amor und Psyche vorgestellt worden sei. Der Anteros bliebe dann nur als rächender Gott übrig, welcher den Eros für verschmähte Liebe bestraft, oder er würde als Gott der Eifersucht, des Hasses und Neides gelten müssen.

Anteros, ein hellenischer Steinschneider aus ungewisser Zeit, dessen Name auf einer Gemme bei Bracci *T. I. tab. 19* gelesen wird. Ferner steht dieser Name auf einem geschnittenen Steine, welchen Lessing in den antiquarischen Briefen bekannt machte.

Antevorta, oder Antevorta, eine Gottheit der Römer, welche als Göttin der Vergangenheit galt, während Postvorta die der Zukunft war. Beide wurden besonders von niederkommenden Frauen angerufen. Antevorta sollte dem Kinde die rechte Stellung bei der Geburt anweisen, Postvorta aber der Geburt selbst vorstehen, wenn die Stellung verkehrt war. Auch linderte Letztere die Wehen, während Antevorta die Vorsorge für Genesung und das künftige Wohl der Wöchnerin hatte.

Anthe (gr. M.), die schönste Tochter des Riesen Alkyoneus, der, als er mit seinen Brüdern (Söhnen der Erde) den Himmel stürmen wollte, von Herkules an der Lende gepackt und in der Luft zerdrückt ward. Anthe stürzte sich mit ihren Schwestern aus Verzweiflung darüber von einem Felsen ins Meer. Amphitrite verwandelte die Mädchen alle in Eisvögel, weil sie nicht die Beute des sie begehrenden Kraftgottes hatten werden wollen. Nach diesen Töchtern des Alkyoneus hießen nun die Eisvögel überhaupt Alkyonen.

Anthodon war eine Stadt und zugleich ein selbstständiger Staat des böotischen Bundes am Fusse des Messapius, mit einem Hafen am Euripus oder euböischen Meere. Die Bewohner wollten vom Meergott Glaucus stammen und waren in der That ein eigenthümliches Geschlecht, rothhaarig und schwächlichen Körpers, fast mehr im Wasser als auf dem Lande lebend, mit Fischfang und Einsammeln der Purpurnuscheln und Meerschwämme beschäftigt; auch sollen sie etwas raubsüchtig gewesen sein. Die ziemlich kleine Stadt hatte eine baumbepflanzte, von doppelten Säulenreihen rings umgebene Agora (Markt), einen Tempel der Kabiren, der Demeter und Proserpina, und vor dem Thore einen Bacchustempel und das Grabmal der Aloiden. Jetzt liegt daselbst der Ort Antedona oder Lukisi. — Ein anderes Anthedon lag in Judäa, zwanzig Stadien von Gaza. Unter Herodes dem Grossen hiess diese Hafenstadt „Agripplias“, daher sich auf ihren Münzen auch dieser Name findet. Auf den unter Caracalla geschlagenen steht Anthedon.

Anthela, oder Anthele, ein schon im späteren Alterthum untergegangenes Städtchen zwischen der Mündung des Asopus und den Thermopylen, besass einen Tempel der Ceres, wo die Amphiktionenversammlungen gehalten wurden.

Anthelli hiessen bei den Griechen alle offen und frei, ohne Dach oder Tempel stehende Bildsäulen, also die Statuen auf Strassen, Plätzen, vor Häusern u. s. w. Sie standen unter dem besondern Protectorat des Gottes Apollo.

Anthema hiess ein Tanz unter dem griechischen Plebs, womit man die Ankunft des Lenzes feierte. Dabei waren zwei Chöre aufgestellt, von welchen der eine sang: „Wo sind die Rosen, wo die Veilchen, wo der schöne Eppich?“ — worauf der andere den Erwiderungsgesang anhub: „Hier sind die Rosen, hier die Veilchen und hier der schöne Eppich!“

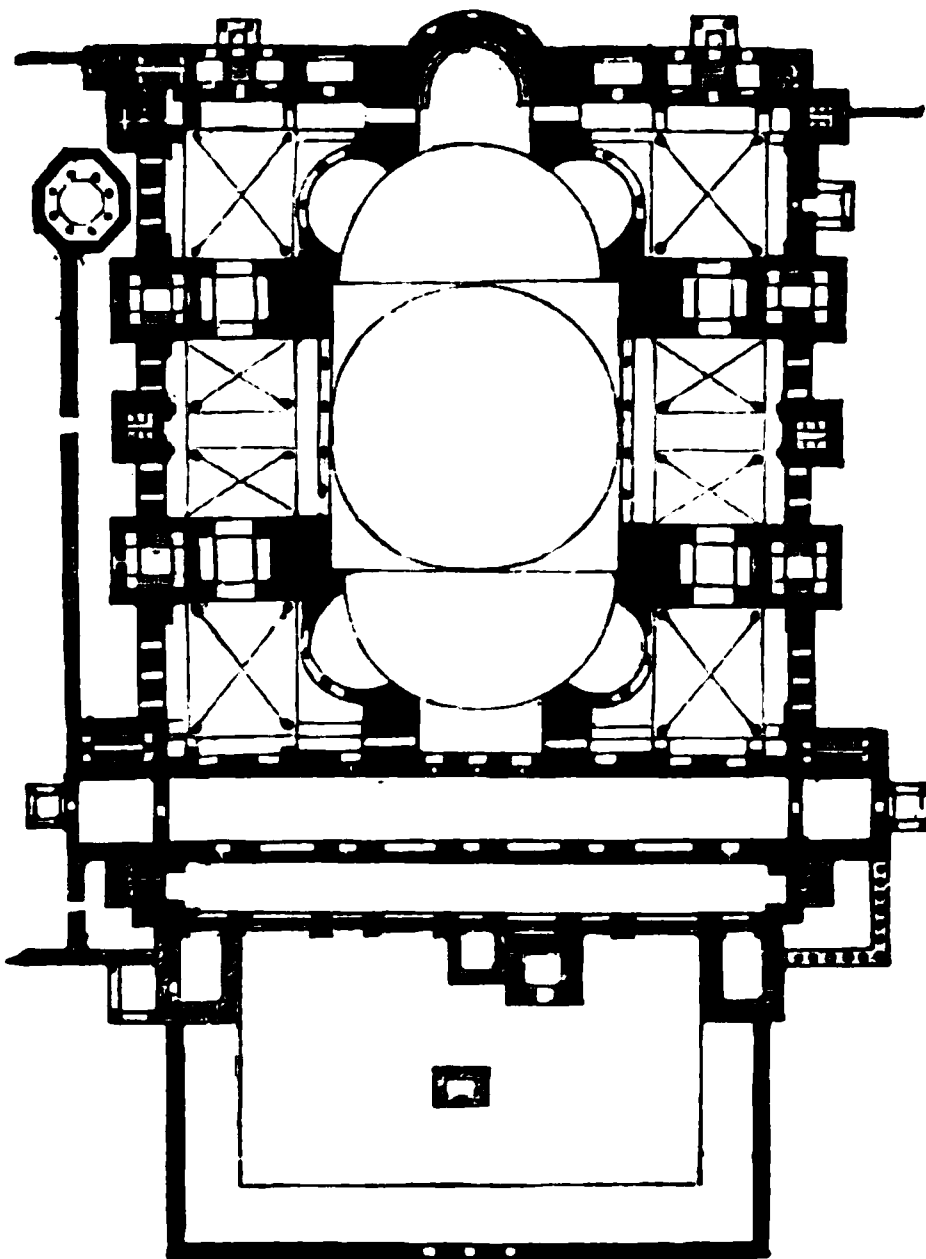
Anthemios, Architect, Bildhauer, Mathematiker und Mechaniker im 6. Jahrh. nach Chr., war aus Tralles in Lydien gebürtig, derselben durch Kunstfleiss berühmten Stadt, welche auch den Apollonius und Tauriskos, die Meister der uns unter dem Namen des farnesischen Stiers bekannten Gruppe, erzeugt hatte. Anthemios ward von dem prachtliebenden Kaiser Justinian nach Constantinopel berufen und erhielt, als im J. 531 der ältere Sophientempel ein Raub der Flammen geworden, den Auftrag zum Wiederaufbaue desselben. Der trallische Meister behielt zwar den Vorhof und die Vorhalle der römischen Basiliken bei, gab aber dem Hauptgebäude nicht die langgedehnten Schiffe der letztern, sondern zog die Form eines Andreaskreuzes vor, d. h. eines Kreuzes mit vier gleichlangen Armen. Ausser dieser Neuerung, wodurch er die rechteckte Grundform einführte, machte er auch als einer der Ersten den kühnen Versuch, eine sphärische Kuppel, statt rund auf den Boden zu setzen, auf vier Ar-

kamen aufzuführen. Ein Erdbeben zerstörte 557 diese Kuppel, und nun berief Justinian den Isidoros von Milet zum Neubau derselben. Isidor, den man des Anthemios Gehülfen und Neffen nennt, wölbte die neue Kuppel elliptisch und setzte sie fünf und zwanzig Fuss höher als die anthemische. Ausser der Hauptkuppel, die auf vier starken Pfeilern über der Durchkreuzung der Schiffe ruht, erhielt die Sophia zwei Halbkuppeln. Zu den Eigenthümlichkeiten, die Anthemios seinem Tempelbaue verlieh, gehören auch die Hyperoae oder Emporen in den Seitenarmen. Die Kirche ward mit aller Pracht damaliger Zeit an Marmor, Gold und Mosaik aufgeführt, und ist eine der wenigen aus jener Zeit, welche vollständig und gut erhalten sind; sie



unter den folgenden Kaisern nur einzelne Restaurationen, und auch nur geringe Abänderungen, als sie nach Einnahme Constantinopels durch die Türken in die Moschee „Aja Sofia“ verwandelt ward. Ihre Länge beträgt 250, ihre Breite 228 Fuss. Sie ist das Hauptdenkmal des byzantinischen Baustyls, welcher hier, wenn auch nicht in seiner ersten, so doch in seiner umfassendsten und vorzüglichst charakteristischen Gestalt ausgebildet erscheint. Das neue architectonische System, an diesem Denkmal in grossartigster Darstellung ausgeprägt, ward nun massgebend für die griechischen Kirchen, indem die Hauptform der Sophia (s. beifolg. Grundriss auf nächster Seite) auf dieselben überging, was namentlich von den frühesten Kirchenbauten in Russland gilt. Hinsichtlich der Sophienkirche selbst bleibt noch zu bemer-

ken, dass von Prof. Ehrenberg in Berlin historisch nachgewiesen worden ist, dass zum Baue der Sophienkuppel leichte Steine aus einer weissen, wahrscheinlic



sorien - Erde, welche auf der Rhodus angefertigt wurden, Verwendung gekommen sind. Steine waren, laut Kodinus mal, laut dem Anonymus *d'quitatibus Constantinopol* zwölfmal leichter als die gewöhnlichen Mauersteine. Man baute erst vier grosse Bogen aus Material, dann die Ausfüllung, die dem durch Erdbeben 557 die Risse bekommen hatte und welche Theile eingestürzt waren, dass jedoch die vier grossen und der Unterbau wären besichtigt worden, wurde die Herstellung denselben rhodischen Steine wirkt, wobei das Ganze, wie oben bemerkt, um 25 Fuss aber etwas zugespitzt wurde, haltbarer zu machen. Nach dem zweiten und dritten Einsturze zwar nicht angegeben, ob dieselben Steine zur Restauration gebraucht wurden, aber es ist sehr wahrscheinlich, dass die Beschädigung immer nur einerseits gewesen war. — Von Proklos, der in Bezug auf seine Zeit mit grossem Rechte das Patriarchat eines erfindungsreichen Meisters davon getragen,

ein Werk *περι παραδόξων μηχανημάτων*, welches Dupuy 1777 zu Paris edirt ist, von Gottlob Schneider in seine *Eclogae physicae* aufgenommen ward.

Anthemus, der heilige Bischof von Nikomedien, ward im Jahre 302 enthronet. Er erscheint auf Bildern in bischöflicher Tracht und mit dem Werkzeug seines Amtes, dem Schwerte.

Anthemusia, oder Anthemus, auch Anthemusias geschrieben, war eine Stadt in Mesopotamien und lag unweit Edessa. Sie gab der Umgegend zwischen Chaboras und Euphrat, die sonst auch Osrhoëne hiess, den Namen Anthemusia. Von dieser Stadt sind noch Prägstücke vorhanden, die aus den Regierungszeiten Domitians, Claudius und Maximins datiren.

Anthemos, auf deutsch: der Hermesgleiche, blühte etwa in der 50. Olympiade und zählt zu jener alten Künstlerfamilie auf der Insel Chios, die sich durch Sculpturen in Marmor hervorthat. Er ist Vater zweier berühmter Söhne, des Bupalos und Athenis, welcher letztere auch blos Anthemos der jüngere genannt wird. Vgl. Artikel „Bupalos.“

Anthesphorien (Anthesphoria). So hiess bei den Griechen ein Blumenfest, welches besonders der Demeter und Persephone geweiht war. Es sollte die Wiederkehr der Persephone zu ihrer Mutter im ersten Frühlinge vorstellen. Es wurde mit Blumenpflücken und Kränzewinden begangen, weil Persephone bei solcher Beschäftigung von Pluto geraubt worden war. Im Tempel der Demeter und Persephone zu Megalopoli waren *κόραι ἀνθοφόροι* aufgestellt, zwei Jungfrauen, deren jeder Korb mit Blumen auf dem Haupte trug. Es waren (laut Pausanias) entweder die Töchter des Demophon, der diese Gruppe gearbeitet hatte, oder die Athene und Persephone, die mit der Persephone Blumen pflückten, als diese geraubt wurde. Auch zu Ehren der Götinnen wurden Anthesphorien gefeiert, so z. B. der Hera Anthesia in Argos, wo Jungfrauen mit Blumenkörben aufzogen, während auf Flöten ein Lied gespielt wurde; ferner der Aphrodite zu Knosos, die dort ebenfalls als Anthesia verehrt wurde, unter welcher Bezeichnung sie also als eine Venus Flora ers

Anthesterien, Anthesteria, hiessen die Dionysosfeste im Monat Anthesterion. Es war ein attisch-ionisches Nationalfest. In Athen fiel es auf den 11., 12. und 13.

theaterion, welcher Monat dem Februar und einem Theile des März der alten Römer gleichkommt. Am ersten Tage der Anthesterien wurden die Weinfässer geöffnet, und nach vorher dem Bacchus gebrachten Opfern ward Jedem bis zum Sklaven und Tagelöhner von der frischen Gabe des Gottes gereicht. Am zweiten Tage war die Hauptfeierlichkeit ein grosses öffentliches Gastmahl, wo jeder Gast seinen *χοῦς* reinen Weines vor sich hatte und unter Trompetenklang förmliche Wettkämpfe im Trinken gehalten wurden. Für den Sieger im Trinken waren Preise gestellt, die früher in Kuchen, nachher in Schläuchen bestanden. Trinkerhelden wurden wohl auch im Theater gekrönt, und ein Sklave konnte durch einen Meistertrunk an diesem Tage zum freien Bürger werden. Als es noch Könige gab, war der König, später aber der Archon Ordner des Festes. Alle waren beim Gelage mit frischen Blumen bekränzt, wie sie der noch halb dem Winter angehörende, aber von den keimenden Blumen benannte Monat darbot. Diese Blumen trug man, wenn die Lustbarkeit zu Ende ging, in das Lenäische Heiligthum, wo sie der Priesterin übergeben und daselbst geopfert wurden. An diesem und dem vorigen Tage hatten die Knaben ihr besonderes Fest; sie wurden, von den dreijährigen an, gleichfalls bekränzt, was als ein liebliches Symbol des sich verjüngenden Jahres und Gottes erscheint. Der bedeutungsvollste Theil der Feier war ein geheimes Opfer, das an diesem Tage im Allerheiligsten des Lenäon stattfand und von der Gemahlin des Archon oder Königs zum Heile des Staates gebracht wurde. Damit war ein symbolischer Gebrauch verbunden, indem die Königin an diesem Tage dem Dionysos förmlich angetraut wurde, was die Vermählung des Liber mit der Libera bedeuten mochte oder etwa so zu verstehen ist, wie ehemals der Doge von Venedig sich durch den Ring mit dem Meere vermählte. Am dritten Festtage wurde dem Hermes und den Geistern der Verstorbenen geopfert, aber auch des Bacchus gedacht, indem ein Festzug nach dem Lenäon ging. Eigentliches Schauspiel wurde an diesem Tage nicht gehalten, doch fanden Wettübungen unter den Schauspielern statt.

Antheus, d. h. der Blumige, ist 1) ein Beiname des Dionysos (Bacchus); 2) der Name eines steten Begleiters des Aeneas; 3) der Name eines Erzgiessers, dessen Blüthe um die 155. Olympiade fällt.

Anthina hiessen die bunten Kleider der Hetären (vergl. den Art. über die Letztern).

Anthographik, die Blumensprache. Schon in den ältesten Zeiten hat man den Blumen symbolische Bedeutung gegeben und sie zu sinnreicher Mittheilung und Dankensprache benutzt. Die Bedeutung der einzelnen Blumen und Farben ist aber nicht allgemein feststehend; sie muss schon darum bei den Völkern verschieden sein, da die Blumen ebenfalls ihre verschiedene Heilmath haben. Am gemeinsten findet man die Blumensprache bei den Orientalen, bei welchen eine solche Zusammenstellung „Selam“ heisst. Bei uns hat man ein ähnliches Spiel versucht, die Bedeutung der einzelnen Blumen aber keineswegs so festgestellt, dass die Sprache so allgemein verständlich wäre, wie unter den Morgenländern. Einige wenige Blumen haben sich in dieser Beziehung das Bürgerrecht verschafft; dahin gehören das Mäuseohr (*Myosotis*) oder Vergissmeinnicht, die rothe und die weisse Rose, die Lilie, das Veilchen etc. Der Blumenmaler wird sich wohl schwerlich verführen lassen, sein Gemälde einer solchen Spielerei unterzuordnen.

Anthrakia (gr. M.), die „Kohlenschwarze“, gilt für eine arkadische Jagdnympe und ist wahrscheinlich identisch mit Artemis, denn sie wird bewaffnet und mit einer Fackel vorgestellt. Anthrakia wusste sich vor den Verfolgungen des Flussgottes Alpheios nicht anders zu retten, als indem sie sich Hände und Gesicht mit Schlammte schwärzte und dadurch unkenntlich machte.

Anthropometrie, Abtheilung und Ausmessung des menschlichen Körpers nach dessen Umfang, vorzüglich zur Beobachtung der Formenverhältnisse für den Künstler von Wichtigkeit.

Anthropomorphen, farbige Steine mit Bildern von Menschen oder menschlichen Gliedern.

Anthropomorphismus, Vermenschlichung. Der Mensch kann von Gott nur menschlich denken, also trägt er auch seine eigenen Vollkommenheiten auf das Allervollkommenste, auf die Gottheit über, so auch seine Gestalt, sobald er die Gottheit darstellen will. Deshalb kann die Kunst bei der Bildung des Göttlichen auch nur *vermenschlichend*, anthropomorphistisch verfahren. Dadurch sind nun die schönsten Götterbilder entstanden, die die Alten geschaffen haben.

Anthyr (scandinav. M.), der älteste König der Vandalen und Heruler. Er soll der Sohn einer scythischen Amazone und ein berühmter Krieger in Alexanders des Grossen Heere gewesen sein. Nach Alexanders Tode soll er Kleinasien auf einem Schiffe verlassen haben, das Bukephalos (Ochsenkopf) hiess und einen Ochsenkopf in der

Flagge, am Vordertheil aber einen Greifen führte. Ein altes gothisches Lied, das bei Plünderung der Abtei Dobberan im 30jährigen Kriege gefunden wurde, erzählt von diesem alten Herrscher, von welchem auch Mecklenburg sein Wappen: den Ochsenkopf und Greif führt. Nach jenem Liede ward Anthyr ins atlantische Meer und dann in die Nord- und Ostsee verschlagen, worauf er in Mecklenburg landete, hier mehrere Städte gründete und sich mit einer gothischen Prinzessin, der Symbulla, vermählte, mit welcher er einen Sohn Anana zeugte, der sein Nachfolger ward.

Anticaglien (Ital.), allerhand Ueberreste aus dem Alterthum, besonders Ueberbleibsel und Fragmente der alten Baukunst und bildenden Kunst. Gewöhnlich nennt man jetzt Anticaglien nur die minder wichtigen Alterthümer, z. B. Geräth, Schmucksachen, Waffen etc.

Antioho, Pietro, ein 1763 verstorbener Venetianer, zählt zu den würdigsten Nachkömmlingen der ältern venedischen Meister, und charakterisirt sich namentlich durch den hohen Farbenton, welchen er seinen in Italien wie in Deutschland geschätzten Malereien verlieh. Die Salvatorikirche Venedigs zeigt zwei Historien von ihm: die Heilung des Kranken und die Verjagung der Krämer aus dem hohen Tempel zu Jerusalem.

Anticyra, Name zweier Städte des Alterthums, beide durch das Sprichwort berühmt: „Geh nach Ancyra“, da bei beiden viel Niesswurz (Helleborus) wuchs, womit das Hirn gereinigt und die Dummheit geheilt werden sollte. Das Sprichwort hies also soviel auf Deutsch als: Schnupf einmal, dass du klüger wirst. Das eine Anticyra lag am Berge Oeta in Thessalien, das andere und wichtigere in der Landschaft Phocä am korinthischen Meerbusen. Das Letztere heisst jetzt „Aspro Spiti.“ Zu Homers Zeit hiess dasselbe Cyparissus. Die Stadt lag äusserst günstig; sie hatte einen bedeutenden Hafen und hielt sich trotz manchen Schicksalen bis zu Strabo's Zeit in Blüthe, ja erhielt sich noch bis ins Mittelalter hinein. Pausanias sah hier mehrere Tempel und zwei Gymnasien. Der Helleborus, der hier als Heilmittel bereitet wurde, brach der Stadt einen solchen Ruf, dass unzählige Kopfkranke sie als einen Kurort besuchten.

Antidotus, enkaustischer Maler des Alterthums, war des Euphranor Schüler und blühte um die 108. Olympiade. Die Alten erwähnen seine im Kampf begriffene Pallas Athene, auch einen Syrinxbläser und Faustkämpfer. Antidotus, dessen Farbengebung noch unbeholfen war, der jedoch äussersten Fleiss auf Ausführung wandte, zog einen berühmten Schüler, den Nikias von Athen.

Antifixa oder Frontall, die Stirnziegel, welche am Rande der Längselte des Daches über dem Kranzgesims aufgestellt werden. Dieser schöne Schmuck der Dächer, welcher dem Namen und der Sache nach von der Architectur der Alten datirt, war eine Folge der Bedeckungsart mit Platt- und Hohlziegeln, welche letztern aus Marmor, aus gebranntem Thon und aus mitunter vergoldeter Bronze vorkamen.

Antignotus, ein hellenischer Bildgiesser aus unbestimmter Zeit; seiner wird von Plinius (XXXIV. 8. 19) gedacht, wo nach Sillig nicht Antigonus, sondern Antignotus zu lesen ist.

Antigone (gr. M.), Tochter des Oedipus (Ödipos), die er mit seiner Mutter Jokaste, ohne dieselbe zu erkennen, gezeugt hatte. Antigone war übrigens die Schwester des Eteokles und Polynikes, und ward im Alterthum vielfach gefeiert wegen der heldenmüthigen Liebe, mit der sie ihrem Vater und ihren Brüdern zugethan war. Als Oedipus, in Verzweiflung über das seltsame Geschick, das ihn zu Vaternord und Blutschande getrieben, sich selbst die Augen austach, begleitete Antigone den blinden Vater nach Kolonos in Attika und kehrte erst nach dessen Tode nach Theben zurück. Als nachmals Eteokles, durch Polynikes vertrieben, den Zug der Sieben gegen Theben bewerkstelligt hatte und beide Brüder im Zweikampf gefallen waren, erließ Kreon, der sich nun der Herrschaft bemächtigte, das grausame Gebot, dass ihre Leichname unbeerdigt bleiben und ein Frass der Vögel werden sollten. Da trat Antigone auf, diese Schmach von ihren Brüdern zu wenden, und als keine Bitte bei den grausamen Könige helfen wollte, schor sie sich nicht mehr um seinen Befehl, sondern begrub den Polynikes, worauf der ergrimnte Kreon sie lebendig begraben liess. Nach der Sophokleischen Tragödie „Antigone“ (welche nach J. J. Donner, A. Böckh und Andern am besten durch Joh. Minckwitz verdeutscht worden ist) verliebte sich Hämon, Kreons Sohn, in unsere Heldin, und als diese auf Kreons Befehl in einer Felsenklau eingesperrt sich selbst den Tod gegeben, entleibte er sich an ihrer Seite, so dass als nach Sophokles Idee der König, der durch sein Verbot der Begrabung und dann durch das grausame Rachenehmen an Antigone die Götter beleidigt hatte, mit dem Verlu

seines Sohnes eine gerechte und die empfindlichste Strafe erlitt. Hygin erzählt wieder anders. Nach ihm verbrannte Antigone in Gemeinschaft mit Argia, der Gemahlin des Polynikes, dessen Leichnam, wobei sie, während Argia entflohe, von den Wächtern ergriffen und zum König geführt ward, der dem Hämon den Befehl sie zu tödten gab. Diesen aber dauert die Schöne, so dass er sie Hirten in Verwahrung giebt, unter welchen sie ihm einen Sohn geblert. Als Letzterer erwachsen ist, kommt er zu einem Festspiele nach Theben und wird hier an einem der ganzen Familie eigenen Körperabzeichen von Kreon erkannt. Obgleich Herkules, der bei den Spielen anwesend ist, für Hämon vorbittet, lässt sich Kreon doch nicht besänftigen, so dass er den Hämon zwingt, Antigone und sich selbst zu tödten. — Eine zweite Antigone, Tochter des Königs Eurytion in Phthia, Enkelin des Myrmidonenkönigs Aktor, war die Gemahlin des Peleus, der auf der kalydonischen Eberjagd, statt den Eber zu treffen, seinen Schwiegervater tödtete und dann zu Akastos nach Jolkos ging, um sich von diesem entschuldigen zu lassen, wo sich aber unselliger Weise Akastos Gemahlin, Astydamia, in ihn verliebte, während Peleus selbst nur Liebe für ihre Tochter Sterope fühlte, worauf sich die verschmähte Mutter dadurch rächte, dass sie einen falschen Brief an Peleus Gemahlin sandte, worin derselben höhnisch gemeldet ward, dass Peleus sich mit Sterope vermählen werde. Als dies Antigone las, ward sie wahnsinnig darüber und erhing sich. Sie hinterliess ihrem Gatten in der Tochter Polydora ein noch zartes Kind. — Eine dritte Antigone gehört zwar der griechischen Mythe an, ist aber nur durch die Erzählung römischer Dichter bekannt. Sie war des Laomedon Tochter und des Priamos Schwester, deren Haare zur Strafe dafür, dass sie sich wegen ihrer Schönheit der Hera (Juno) gleichschätzte, von dieser Göttin in Schlangen verwandelt wurden, von welchen sie so gepeinigt ward, dass die Götter aus Mitleid sie in einen Storch umschufen, der durch sein Klappern noch immer sein Wohlgefallen an der eigenen Schönheit zu erkennen geben soll.

Antigonea; s. Alexandria Troas.

Antigonos, einer der Feldherren Alexanders des Grossen und nachmals Beherrscher von Asien. Er hatte den Ehrgeiz und die Eroberungslust Alexanders, nicht aber dessen Charakterhoheit und ebensowenig dessen constantes Glück. Er heisst der „Einäugige“ oder der „Cyklop.“ Sein Tod erfolgte im J. 301 vor Chr., wo er, 81 Jahre alt, in der Schlacht bei Ipsos oder Issos in Phrygien, in welcher Kassander und Lysimachus, Ptolemäus und Seleukus gegen ihn verbündet waren, sein Reich sammt dem Leben verlor. Eine Silbermünze dieses Königs zeigt auf dem Avers den Kopf des Poseidon mit einem Kranze von Meergewächsen; auf dem Revers sitzt Apollo mit vorgehaltenem Bogen auf dem Vordertheil eines Kriegsschiffes. Die Beischrift beglaubigt die Münze als eine des βασιλέως Αντιγόνου. (S. Ottfr. Müllers: Denkmäler der alten Kunst, B. I. Nr. 231.)

Antigonos Gonatas, ein Enkel des Vorigen, Sohn des Demetrius Poliorcetes und der Phila, Antipaters Tochter. Sein Beinamen Gonatas ist nach Niebuhr ein macedonisches Wort, das eine Eisenplatte bedeutet, welche das Knie schirmt; einer so ungewöhnlichen Schutzrüstung soll der daher benannte Antigonos sich bedient haben. Eine Silbermünze dieses in einem Alter von 80 Jahren 240 vor Chr. verstorbenen, von Plutarch sehr ritterlich geschilderten Königs, zeigt auf dem Avers den Kopf des Pan, des Gottes von Pella in Macedonien, und zwar auf einem macedonischen, mit Mondsiebeln und Sternen geschmückten Schilde. Auf dem Revers sieht man eine alterthümliche Pallasfigur, die den Blitz schleudert, daneben einen macedonischen Helm und ein Monogramm. Die Beischrift ist dieselbe, wie die im vor. Art. mitgetheilte. (S. Ottfr. Müllers Denkmäler etc. B. I. Nr. 232.)

Antigonos ist der Name zweier Künstler des Alterthums. Ein Bildgesser Antigonos wird unter denen genannt, welche den Sieg des Königs Attalus I. von Pergamos über die Gallier darstellten. Dieser Antigonos war ein Zeitgenosse des Kunstschriftstellers Polemon und selbst Kunstautor, denn er schrieb über die Malerei etc. Uebrigens galt ihm die Schrift des Polemon: περί Ζωγράφων πρὸς Ἀντίγονον. Seine Blüthe ist um die 138. Olympiade zu setzen. — Ein anderer Antigonos schuf die Statue Königs Kotys IV., den Kaiser Augustus zum Beherrscher der Odrysen machte.

Antik, **Antike** und **Antiken**, Ausdrücke, die sich aus dem Lateinischen, von *antiquus* (alterthümlich), herleiten. **Antik** nennen wir vorzugsweise das, was zu den Eigenthümlichkeiten des Denkens, Dichtens und künstlerischen Schaffens der gebildetsten Völker des Alterthums gehört, in Denkmalen erhalten ist und als das Bedeutendste und Dauerndste aus der Vorzeit stets noch Bewunderung finden und unser Stadium anregen muss. Mit dem Begriff des Antiken verbindet sich zugleich der des Classischen, durch welches Letztere wir zwar überhaupt jedes in seiner Art innerlich

und äusserlich vollendete, mithin mustergültige Schrift- und Kunstwerk bezeichnen, welches wir aber immer zunächst für die Schöpfungen anwenden, die uns von Hellenen und Römern hinterlassen worden sind. Unter allen alten Völkern nennen wir diese par excellence die Alten, da sie die geistig und sittlich hervorragendsten und zugleich diejenigen sind, die das Gepräge ihrer Cultur dem grössten Theile der übrigen alten Welt mehr oder minder ausdrückten. In Bezug auf die Kunst gelten uns als die wahren classischen Alten vornehmlich die Griechen, die darin eine unbestrittene Priorität vor den Römern haben, welche letztern hier nur als das nachahmende, an den Griechen selbst erst herangebildete Volk erscheinen. Unter allen Zweigen des indogermanischen Stammes können nur die Griechen als derjenige gelten, in welchem sich sinnliches und geistiges, innerliches und äusserliches Leben im schönsten Gleichgewichte befand, daher sie von Anfang zur selbstständigen Ausbildung von Kunstformen recht eigentlich bestimmt gewesen zu sein scheinen, wiewohl es einer langen Entwicklung und vieler günstigen Umstände bedurfte, bevor dieser Kunstsinne, der in der Mythologie und Poesie sich so frühzeitig regte, auch auf die äussern Stoffe übertragen und zur bildenden Kunst werden konnte. Die Bildung der vorzugsweise sogenannten Alten begann, wie die Culturgeschichte aller übrigen Völker dasselbe zeigt: mit der Bildung des äusseren Sinnes. Durch die Sinne versenkte sich der Mensch in die Natur, denn die Sinne sind die nächsten Vermittler zwischen Geist und Natur und durch sie empfindet der erstere erst die Kraft der letztern. Der Mensch lebte noch ungetrennt in und mit der Natur; aber als sein Verstand wuchs und dieser seine Zwecke von der Natur absonderte, trat der Kampf zwischen Geist und Natur ein, und der Mensch suchte diesen Widerstreit durch Versöhnung mit der Natur auszugleichen, indem er sich auf den Naturdienst warf und mit Hülfe seiner Einbildungskraft eine Götterwelt erschuf, die mit der Natur im engsten Zusammenhange stand und nun zum Träger aller Erscheinungen derselben ward. Im Leben des Einzelnen machte sich die männliche Kraft geltend und diese bildete den Heroen. Nicht das weiche Gefühl der Liebe, aber das starke der Freundschaft war vorhanden, denn das geschlechtliche Verhältniss war nur ein flüchtiges, mehr natürliches als sittliches, wenn auch hie und da ein durch angeborene Decenz veredeltes. Was aber die Kunst betrifft, so stand diese mit der Natur in allernächster Beziehung und sie nahm deren Charakter in aller Fülle und Mannigfaltigkeit auf, so dass ihre Werke, im Gegensatze zu denen der neuern Zeit, sich als reine Naturwerke herausstellen. Jedoch so verschieden den Menschen die Natur durch den Sinn erschien, so verschieden gestaltete sich das Leben der Phantasie, die sich auf diesen gründet. Daher unterscheidet sich auch der äussere räthselvolle Charakter des Aegypters, wie er in dessen Kunst sich ausspricht, und der des tiefsinnigen, fromm beschaulichen Inders von dem des heiter um sich blickenden Griechen. Dem Letztern war die regste Phantasie zu eigen; aufgezogen in bürgerlicher Freiheit, musste auch der Flügelschlag seines Geistes ein freier sein, und zugleich von so glücklicher Natur umgeben konnte er nur deren Edelstes in seinem Geiste spiegelnd empfangen und nachbilden. Die Kunst, von Beginn an auf Darstellung des Göttlichen gerichtet, brachte dasselbe hier in der reinen Gestalt menschlichen Ideals zur Anschauung; man fasste es mit freier Begeisterung auf, und den Gestalten und Bildern gab der Künstler die charakteristischen, edlen Züge der Nation, welcher er angehörte. Kein Volk schwang sich hinsichtlich der sinnigen Vollendung äusserer Formen, welche zum Wesen eines Kunstwerks gehört, auf solche Höhe wieder, als die Griechen erreicht hatten. Wie aus dem Schoosse der Natur entsprungen stand das Werk der hellenischen Kunst da, leicht, aus Einem Gusse, in gediegener Einfachheit und Ruhe, in der Fülle der Gegenwart lebend, gleich einem veredelten Naturwerke; es stellte sich in abgeschlossener Selbstständigkeit dar, an den Urheber nicht erinnernd, unabhängig von ihm sich selbst vor dem Blick des Beschauers erklärend. Mit solcher Selbstverleugnung des Künstlers, die man an den Werken der hellenischen Kunst bemerkt, verband sich eine edle Bedeutsamkeit, welche darin sich ausspricht, dass der Charakter jedes Dinges in bestimmten Umrissen abgebildet und somit das wahrhaft Plastische erzielt, die hervortretende Leidenschaft aber durch Anmuth oder Grazie gemässigt ist, und jene reizende Unbefangenheit (Naivität), vermöge deren das Werk nicht über sich selbst redet und reflectirt, nicht als Mittel eines ausser ihm liegenden Zweckes erscheint, sondern mit den Zügen heiterer Kindlichkeit und eines ruhigen Ernstes, selbst ohne auf Sittlichkeit hinzuwirken, seinen reinsten Zweck in sich selbst, das heisst: in Vollendung seiner Form, trägt, und bis in seine äussersten Glieder und Formen gediegen und den Gesetzen der Anschauung gemäss durchgebildet ist. Die Kunst der Griechen ahmte die Natur nicht einseitig in deren Einzelheiten, sondern nach deren Geiste nach; sie erhob sich über die einzelne Naturerscheinung durch das Ideale, womit sie die körperliche Bildung

erklärt und in ihren plastischen Werken gleichsam den Grundtypus menschlicher Bildung und Gestalt (wie sie dem sinnigen Betrachter ein edles Bild von der äussern Vollendung des Menschen giebt) aufgefasst hat oder ihm wenigstens am nächsten gekommen ist. In dieser idealen Wesenheit liegt aber zugleich die grosse Wahrheit der sogenannten antiken Formen. Das Ideal in diesen Werken ist der Sinn der Natur; ihr durchgreifender Charakter die Verkörperung des Geistigen, welche das Vollendetste der Natur gleichsam für die Ewigkeit festzuhalten strebt. Solche Werke begreifen wir unter dem Namen: Antiken, unter denen wir zunächst (theils weil der Mensch sich überall als Mittelpunkt seiner Darstellungen ansieht und überall zuerst zu dem Lebendigen gezogen wird, theils wegen ihres hervorragenden Kunstwerths) die umfassenden Darstellungen des Lebendigen — hauptsächlich des Menschen — verstehen, welche der eigentlich bildenden Kunst angehören, also die Werke des Meissels und Gusses, Statuen, Reliefs und Mosaiken. Im weiteren Sinne versteht man unter „Antiken“ alle Erzeugnisse der verschiedenen bildenden Künste bei Griechen und Römern. Eine reinere Würdigung dieser Denkmale alter Herrlichkeit wurde zuerst im 14. und 15. Jahrhundert in Italien geweckt und verbreitet, als in Folge des belebten Kunstsinnes die Sammlungen von Werken griechischer und römischer Plastik immer zahlreicher und bedeutender wurden. Die schärfere Betrachtung der plastischen Alterthümer von Hellas und Rom gab der Archäologie als einer besonderen Wissenschaft ihren Ursprung, und durch dieselbe, die sich später zur Alterthumswissenschaft im weitesten Sinne ausbildete, ward für die Denkmale der bildenden Kunst der Alten ein Gesamtausdruck gefunden, welcher fortan gäng und gäbe blieb. Man sagt seitdem: die Antike, wodurch man die gesamte Kunst der beiden klassischen Völker zum Unterschiede von der Kunst der übrigen alten, nichtclassischen Völker (wie Aegypter, Inder etc.), sowie zum Gegensatze aller späteren und modernen Kunst bezeichnet. Seit die Italiener, die Gelegenheit zur Anschauung im Fundlande der meisten Antiken treulich benutzend, das Beispiel, an diesen das Ewigwahre der Form und der Schönheit zu lernen, gegeben haben, hat das Studium der Antike auch ausserhalb Italiens die erfreulichsten Früchte getragen, obgleich dies Resultat weniger ein Verdienst der jetzt überall sich findenden Sammlungen von originalen Antiken oder Abgüssen davon, als vielmehr auf Rechnung der Reisen zu setzen ist, auf welchen fremde Künstler in dem gelobten Lande Italien erst zum vollen Verständnisse der Antike gelangten. Leider ist aber unsere moderne Welt in eine Phase getreten, für welche die Gesetze jener künstlerischen Tradition ihre strenge Gültigkeit mehr und mehr verlieren, daher in der heutigen Zeit, wo selbst Winckelmann, wenn er aus dem Grabe erstünde, das laue Interesse der Künstler für die Antike nicht begeisterter zu machen vermöchte, auch ein Ottfr. Müller für Deutschland ziemlich vergebens sein Sprachrohr, um verstanden zu werden, an die Ohren der Künstler gesetzt hat. Unsere Weltanschauung und unser Gefühl, an romantischen Ideen grossnährt und von der Phantasie über die engere Anschauungsweise und über das edle Mass der Griechen hinweggetragen, hat das Plastische in den Hintergrund gedrängt, das Plastische, das einst den vollendetsten Typus des Schönen abgab. Vom Reize der plastischen Kunstschönheit ergriffen, schufen selbst die alten Dichter so, wie sie die Bildhauer schaffen sahen, daher Antigone und Iphigenia eigentlich nichts als schöne Statuen sind und die Illas ein ungeheurer Fries der herrlichsten Basreliefs ist; eben so malten die Maler, denn die Figuren alter Fresken erscheinen uns wie gemalte Bildsäulen. Wir aber sind durchaus nicht mehr plastischen Sinnes; wir sind malerisch geworden; wir fordern Farben, Farben und abermals Farben, und zu den Farben auch noch Töne, und Töne der Töne; unsere phantastische Weltanschauung, unser romantisches Gefühl fordert von der Kunst das Abbild ihrer eigenen Gedankenkämpfe, möglichst bunt und möglichst schreiend. Wie reicht da das alte plastische Kunstwerk aus mit seiner Ruhe und seiner marmornen Kälte? Man mag zur Ehre der modernen malerischen Kunst und ihrer Jünger nicht annehmen, dass keine Kenntniss von den grossartigen Manifestationen der Schönheit, Anmuth und Grösse vorhanden sei; aber die Annahme ist wohl nicht ungerecht, dass die Antike zu viel ignorirt wird. „Wie können wir (sagt A. v. Sternberg, der neuerdings mit Recht gegen dieses Ignoriren zu Felde gezogen) jemals glauben, der Antike entbehren zu können? Wie kann uns diese Fülle von Schönheit und Anmuth, die uns wie ein Blütenregen aus dem Schoosse der glücklichsten und üppigsten Productivität zugeschüttet wird, jemals entbehrlich scheinen? Kein einziges Zeitalter, auch nicht das barbarischste und prüdeste, hat sich von der Antike lossagen können. Wir sehen die göttlichen Gestalten in das Dunkel der ascetischen Jahrhunderte schleichen und Licht und Schönheit in die schwarze Mönchszelle, wie in die rohe Steinhalle des Häuptlings bringen. Die erbeuteten Marmorköpfe römischer Imperatoren und ihrer Lieblinge, die lächelnden Gesichter der

Aspasien und Agrippinen glänzten in den Schatten der germanischen Haine. Die dunkelsten Zeiten der mittelalterlichen Barbarei konnten sich der Antike nicht entschlagen: sie wandelten sie in Gespenster um, und Venus, die man nun einmal nie und nimmer missen mochte und konnte, wurde unter dem trüben nordischen Himmel ein blasses, heimtückisches Phantom und bewohnte als Frau Venus irgend einen unbefehllichen Berg, in den sie hübsche junge Soldaten und fahrende Schüler hineinlockte. Das 16. Jahrh. brachte die Antike als neuesten Hofgeschmack. An den Höfen der Medicäer und Franz des Ersten gelangten Griechenlands Meistergebilde, reproducirt durch die Kunst eines Benvenuto Cellini, zu besondern Ehren. Selbst die rigorös protestantische Bewegung schloss die Antike nicht aus, und Cranach malte, obwohl eine schlechte, doch immer eine Venus. In Italien, in den Niederlanden und am Rhein entzündete sich die süsseste Schönheitsreife an der Sonne der Antike, und noch immer wärmt und befruchtet das rasch pulsirende Farbenherz eines Correggio, Titian, Rubens unsere kalte Zeit. Im 18. Jahrh. erschien Aphrodite, geführt von der Hand Bernini's, der *Chapeau-bas*, den Stahldegen an der Seite, im tänzelnden Schritt eines Hofcavalliers Ludwigs XV., die Göttin dem erstaunten Europa vorführte. Jetzt füllten sich die Boskets und Taxusgänge mit einem lüsternen Völkchen, aus Marmor gemeisselt und von den übelsten Sitten. Die keusche Antike, in ihrem Ernste anmuthig und in ihrer Anmuth ernst, sank herab zu einer frivolen Gauklerin, immer noch schön, aber von übel berücktigter Schönheit, bis sie zuletzt ein Grecourtsches Gedicht in Stein wurde. Da wandte sich die ernsthaft werdende Zeit von ihr ab und ein frommer Priester sprach den Bann über sie. Die Zeit der Revolution und Napoleons führte sie in voller Glorie zurück. Man sah moderne Aspasien sich auf griechische Sessel lehnen, man sah einen antiken Consul mit einem Antlitz voll altrömischer Schönheit. Canova meisselte wieder Grazien und Heben und David malte Dioskuren und kämpfende Iliashelden. Aber nun brach der Sturm los und wüthete heftig. Die neuchristliche Kunst trat auf und schloss vor allen Dingen ein Dutzend Kleiderschränke auf, um nur recht schnell die vielen Nackenden zu kleiden, und als dies geschehen war, warf sie sie aus dem Tempel hinaus, denn die Figuren waren unverbesserlich; trotz der Umhüllungen blickten immer noch frivole, sündige Augen und Mienen hervor. Man zog aus den verstecktesten Mönchszellen jene Urbilder keuscher Einfalt und Sittenreine hervor, jene Fiesole's und Lippi's, und vor diesen fiel die Kunst auf die Kniee nieder, nachdem sie vorher die Kritik erwürgt hatte. Man malte jetzt mit Andacht, und nur das Bild wurde gelungen genannt, das wieder Andacht erweckte. Es war ein enger Kreis und man trieb sich fortwährend darin herum, mit grossem Behagen und grosser Selbstgenügsamkeit. Niemand sprach von der Antike; sie stand unter polizeilicher Aufsicht und durfte sich nicht rühren. Unsere Zeit, das heisst die Zeit von der Julirevolution an, ist zwar nicht mehr in romantisch-klösterlichen Banden befangen, allein von der Antike will sie auch nichts wissen, und dies aus einem Grunde, der etwas wunderlich klingt, weil die Antike nur der Schönheit, nicht zugleich auch der Idee dient. Es werden in diesem Ausspruch eine Menge Saiten berührt, die in unser sociales Leben, in Poesie und Kunst hinübertönen. Man will die Antike nicht, wie man die naive Poesie nicht mehr will; aber indem man beide wegwirft, hat man den Nerv aller künstlerischen Gestaltung und Anschauung tödtlich getroffen.“

Antike Kunst; s. Griechische und römische Kunst.

Antilochus (gr. M.), Sohn des Nestor, Königs zu Pylus, ward von seiner Mutter (Anaxibia oder Eurydike) auf dem Ida ausgesetzt und von einer Hündin gesäugt. Er war nachmals einer der Freier um Helena. Mit Nestor zog er gen Troja, und da der Vater durch ein Orakel gewarnt wurde, dass er den Sohn vor einem Aethiopen bewahren solle, war Chalkon dem Antilochus als steter Begleiter zugetheilt. Antilochus erscheint bei Homer als einer der tapfersten Achäer, „tüchtig im Lauf und geübt im Schlachtkampf,“ und wird darum wohl zum Liebling des Achilles gemacht, dem er auch die Nachricht vom Tode des Patroklos überbringt, sowie er bei den Leichenspielen ebenfalls in die Schranken tritt. Er fiel vor Troja durch die Hand des Memnon, dieses Sprösslings der glänzenden Eos. Nach Pindar geschah dies, als Antilochus seinem von Paris hart bedrohten Vater zu Hülfe eilte. Seine Asche ward neben dem Grabmal des Achill und Patroklos beigesetzt. In der Unterwelt ist Antilochus der Begleiter Achills. — In einem Gemälde, welches Philostratus beschreibt, standen klagende Krieger um den Körper des Antilochus und beweinten dessen Tod. In der Stellung eines Betrübten, das eine Bein über das andere gestemmt, sieht man Antilochus selbst auf einem Basrelief in dem Palaste Mattel zu Rom (mitgetheilt in den *Museum. Matthaci. t. 8. tab. 34*), wie er Achill die Post vom Tode des Patroklos bringt; ebenso auf einem Cameo, welches sammt dem vorigen Werke Winckelmann in seinen alten Denkmalen (Nr. 129 und 130) bekannt gemacht hat. Auf diesem nur bruchstücklich

vorhandenen Cameo von ganz vorzüglicher Kunst stützt Antilochus die Linke und den Kopf auf einen Stamm und reicht dem Achill die Rechte hin, der in seiner Betrübniß ebenfalls den Kopf auf die Linke stützt. Gleich Achill hat hier Antilochus nur kurzes, abgestutztes Haupthaar; er soll nämlich, nach des Palamedes Erzählung bei Philostratus, wenig Mühe auf sein Haar verwandt haben, wiewohl er übrigens für sehr schön gegolten.

Antimachides, Baumeister, begann mit Antistates, Kalläschros und Porinos unter Pisistratus in Athen den Tempelbau des olympischen Zeus, von welchem Bauwerke des Alterthums noch bedeutende Ruinen vorhanden sind.

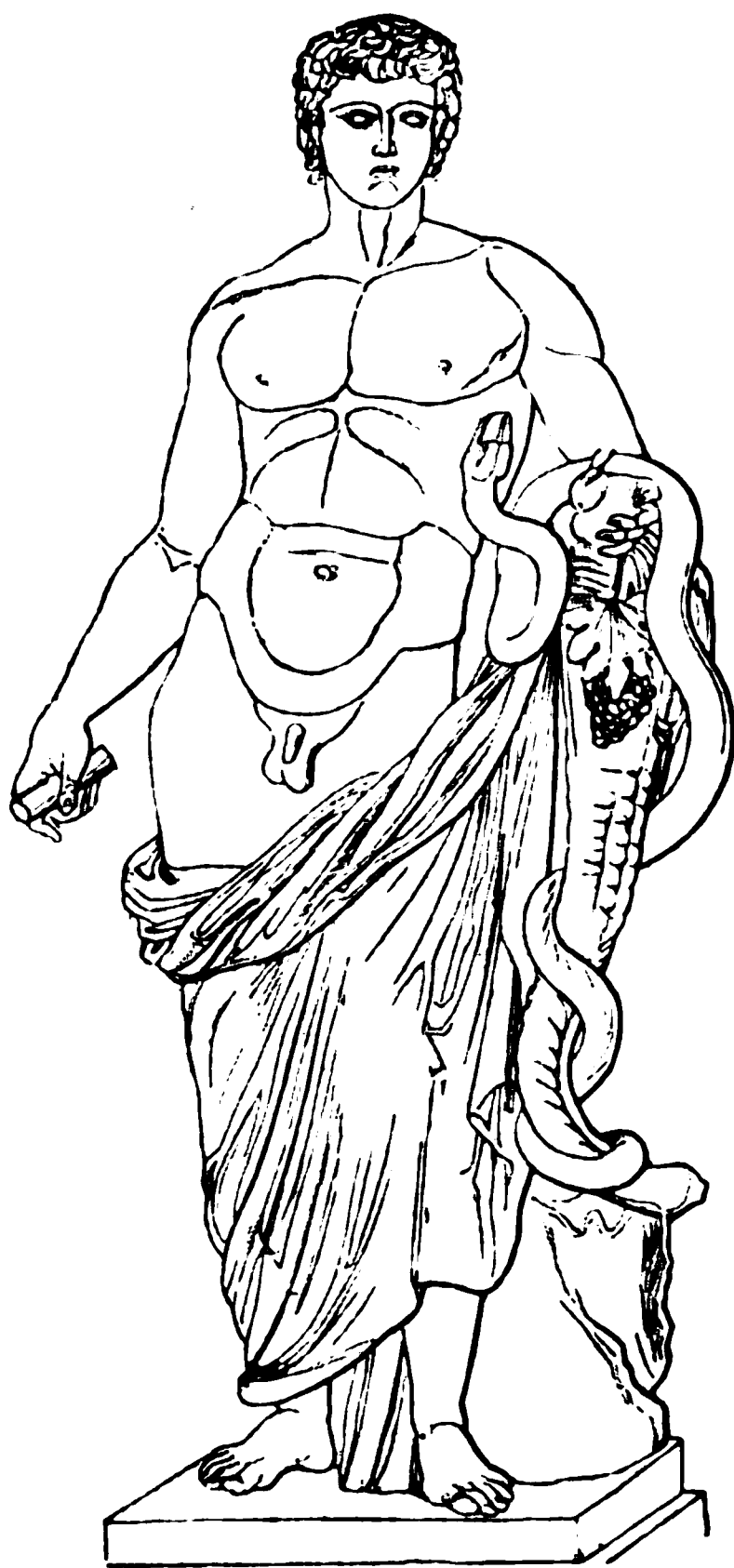
Antimachus, hellenischer Bildgiesser, welcher laut Plinius (XXXIV. 8) neunzehn Standbilder angesehener Frauen schuf.

Antimension; dieser Ausdruck ist in der griechischen Kirche für die geweihten Decken gebräuchlich, die man über ungeweihte Tische und dergl. legt, um dadurch den Altar zu ersetzen.

Antinopolis, auch Antinou und Antinoela geschrieben, einst Hauptstadt des Nomos Antinoites an der Südgrenze von Mittelägypten, ward durch Kaiser Hadrian zu Ehren seines dort im Nil umgekommenen Lieblings Antinous gegründet. Die prachtvollen Ruinen der Stadt heissen bei den Kopten „Enseneh“ und liegen beim heutigen Dorfe Scheikh - Abadeh. Noch steht daselbst eine Ehrensäule des Alexander Severus, sowie die gewölbte Prachtpforte des Hadrian, welche mit der Bogenform mehr, als sonst in der römischen Kunst üblich, eine Anordnung im Style der griechischen Architectur verbindet.

Antinous (Antinoos), ein schöner Jüngling aus Claudiopoli in Bithynien, Liebling des Kaisers Hadrian, den er auf dessen Reisen begleitete. Er stürzte sich (nach einigen aus Schwermuth und Lebensüberdruß, nach Andern aber zufolge eines religiösen Wahns, dem Wohle seines Gebieters sich opfern zu müssen) unweit Besa in Aegypten in den Nilstrom. Hadrian zeigte sich untröstlich über diesen Verlust und feierte den Hingeshiedenen mit schwärmerischer Trauer. Er versetzte das Bild des Antinous unter die Sterne, indem er einem neuentdeckten Gestirne in der Milchstrasse den Namen desselben gab, erbaute ihm zu Ehren bei Besa die Stadt Antinopolis und stiftete überdies ein jährliches Fest: die Antinosen. Ferner errichtete er ihm Statuen und Altäre, und zu Mantinea in Arkadien selbst einen Tempel. Hier und in Bithynien ward nun Antinous förmlich als Gott verehrt; sein Cultus verbreitete sich schnell in der übrigen alten Welt, und noch im 4. Jahrh. nach Chr. war die Verehrung des „geliebten Jünglings“ so allgemein, dass die christlichen Kirchenväter sehr eifrig, aber lange vergebens dagegen predigten. Ueberall sah man Statuen, Reliefs und Münzen, welche, ihn zum Theil als Bacchus idealisirend, seine reizenden Züge verewigten. An den Antinousbildern zeigt die Kunst für jene Zeit einen neuen Aufschwung, und mehrere dieser angeblichen Abbildungen gehören zu den schönsten Antiken, welche uns übrig sind. In allen diesen Bildern hat sein Gesicht etwas Melancholisches, seine Augen sind immer gross mit einem guten Umrisse, sein Profil ist sanft abwärts gehend, und in seinem Munde und Kinne ist Etwas ausgedrückt, das wahrhaft schön ist. Berühmt ist der kolossale Antinouskopf, welcher ehemals in der Villa Mondragone stand und dem Hause Borghese gehörte, jetzt aber eine Zierde des Louvre zu Paris bildet. An dieser Büste sind die Züge zu einer erhabenen Strenge eingearbeitet. Die Augen waren ursprünglich aus edlen Steinen eingesetzt, eben so waren auf dem Scheltel ein Pinienapfel und an der durch die Haare geschlungene Ranke Trauben und Weinlaub aus andern Stoffen angefügt. Eine antike Wiederholung dieses kolossalen Kopfes befand sich in der Sammlung des Cardinals Fürsten von Polignac, aus der sie nach Potsdam und dann ins Berliner Museum kam. Dasselbe Museum besitzt einen schönen Antinous in bacchusähnlichem Costum (s. die Abbild. S. 418), wo er als ägyptischer Agathodämon (Kneph) vorgestellt ist. Als Kneph-Attribute bemerkt man hier die Schlange und das Füllhorn, welches aus dem Rüssel eines Elefanten besteht. Ausser dieser Statue besitzt das Berliner Museum noch einen Antinous als Merkur, 6 Fuss hoch und von griechischem Marmor; dies Bild soll man ausserhalb Roms in der Tiber gefunden haben. Uebrigens findet sich im Vat. Museum auch eine Antinousbüste mit kleinen Flügeln am Haupt; sie rührt aus der Polignaceschen Sammlung. Zu den schönsten Antinousbildungen zählt man eine Statue auf dem Capitol, die in der Villa des Hadrian zu Tivoli gefunden ward, und eine andere im Vatican, die man in den Bädern Hadrians fand. Von letzterer behaupten jedoch die Archäologen, dass sie nur einen Hermes vorstelle, wogegen die erstere ein Hermes - Antinous (ein Antinous als Merkur) sein soll. Der Antinous im Vatican heisst auch der Antinous von Belvedere, und steht (Nr. 56) im Museo Pio-

Clementino. Visconti war es, der diese Statue für einen Mercurius „Enagor (Vorsteher der Palästra) erklärte. In der That passt dieses Bild eines gymnasial ausgebildeten Epheben flüchtiger auf einen Hermes; der Arbeit nach ist es nach Zeiten des Praxiteles entstanden, als die Kunst anfieng, bis zur Uebertreibung in die äusserste Weichlichkeit zu suchen. (Abbild. davon im *Musée Français*.



ant. T. IV. pl. 15, und in Ottfr. lers Denkmälern, B. II. Nr. 30; auch in der folg. Nr. eine entzerrte, aber vollständiger erhalten. Die Statue des Museo Borbonico ist eine Copie, welche die Füsse befreit und die Vermuthung Viscontis, dass der belvederische Antinous schon nicht fussbeflügelt, ein Missverständnis, zu bestätigen scheint.) Die berühmte Antinousstatue in der Villa Casali bei Stefano rotundo zeigt, gesteht man vieles Verdienst zu, aber doch nicht für den schätzbaren Antinous zu erachten, für welchen Winckelmann diese Antike als die des Antinous auf dem Capitol hielt, weil sich in ihm bloß das Verhältniss ankündigt, hinsichtlich des Kopfs dem casalischen den Vortritt zu geben. Die edleren Züge und eines grösseren Schmacks in den Formen überwiegen, zeigt aber in den Gliedern insgesamt mehr Zierlichkeit, Uebereinstimmung; die Gestalt anmuthiger, und die Proportionen werden von vielen Künstlern für musterhaft angesehen. Die gross 12,000 Scudi dem Duca Braschi gekaufte Statue im neuen Museum, die man dort behauptet und verdient, falls vor dem Antinous der Villa Casali den Vorzug. — Als eines der besten Denkmäler der Antinous-Ehrung ist eine Bronzemünze aus Alexandrien bemerkenswerth, welche zeigt auf der einen Seite den Kopf des Jünglings, porträtartig gefasst, mit seinem eigenthümlichen Lockenhaar, aus welchem eine Lorbeerblume hervorragt. Die Inschrift lautet: *ANTINOOT HPΩOZ*. Auf dem Revers sieht man Antinous

mit einem Pferd und zugleich mit den Attributen des Hermes, was sich dadurch erklärt, dass Alexandrien der Mittelpunkt des Welthandels war. Weil der dort verehrte Antinous zugleich Merkursstelle vertreten musste, geschah es auch, dass die anderwärts vorhandenen Antinousbildungen häufig hermesähnlich wurden. Gedachte Münze datirt auf die 19. Regierungsjahre Hadrians, also vom Jahre 135 nach Chr.

Antiochia. — Das Alterthum wies eine Menge Städte dieses Namens an, die wichtigste unter den sechzehn von Seleukus Nikator gegründeten und nach seinem Vater, oder wie Andere angeben, nach seinem Sohne benannten Städten war Antiochia am Orontes, die Hauptstadt Syriens, welche von dem nahen Dorf Haine Daphne den Zunamen „Epidaphnes“ führte. In reizender Gegend und 12 Meilen vom Meere gelegen, bevölkerte sie sich anfangs mit den Einwohnern der Nachbarstadt Antigonía, aber die wachsende Volksmenge erheischte bald die Vergrößerung der Stadt durch eine zweite Anlage, welcher unter Seleukus Kallinikus eine dritte, unter Antiochus Epiphanes eine vierte Anlage folgten, so dass die Stadt eigentlich aus vier Städten bestand (Tetrapolis), deren jede mit einer eignen Mauer umgeben und zugleich in die gemeinsamen Befestigungen Antiochia's eingeschlossen war. Als

lenz der Selenkiden ward die Stadt bald sehr bedeutend, ihre Grösse wuchs aber noch unter den Römern, da sie der Sitz der Statthalter von Syrien wurde und selbst die Kaiser hier gerne verweilten, die ihr sogar (wie die Münzen von Antiochien bezeugen) die Autonomie liessen. Antoninus Pius erhob die Stadt zu einer Colonie mit Italischem Rechte. Auch das Christenthum trug zur Verherrlichung Antiochiens bei, indem der Patriarch der christlichen Kirche von Asien hier residierte und, weil der Name der Christen hier zuerst aufgekommen und der Apostel Petrus sieben Jahre hier Bischof gewesen war, den Vorrang vor den Patriarchen von Rom, Constantinopel, Jerusalem und Alexandria behauptete. Von 252 — 380 nach Chr. wurden hier zehn Kirchenversammlungen gehalten. Kaiser Constantin erbaute zu Antiochien, damals der Hauptstadt des gesamten Orients, eine ganz eigenthümliche Kirche, die er nach Eusebius' Bericht ganz mit einem grossen Peribolos umgab. Im Innern erhob er das Bethaus (Bukterion) zu unerhörter Höhe. Die Kirche bekam die Form eines Octogons. Im Kreise umher viele Kapellen und Exedren, sowie Krypten und Emporen nach allen Seiten hin anbauend, krönte er das ganze Werk durch Schmuck in Gold (Mosaik), sowie mit Erz und andern kostbaren Materialien. (*Eusebii vita Const. lib. III. c. 50.*) Die achteckige Form dieser Kirche scheint für den Orient mit zu bezeugen, dass sie dort nicht ungebräuchlich gewesen, oder die antiochische Hauptkirche gab doch das vorzüglichste und vielleicht erste Beispiel dieser Kirchenform, was im Orient weitere Anwendung fand. Die Anlage der Kirche, wie sie Eusebius beschreibt, entspricht ganz der um 200 Jahre späteren Kirche von San Vitale in Ravenna. — Nachdem die Stadt Antiochien, welche der ganzen an Cilizien grenzenden Landschaft von Syrien ihren Namen verlieh, durch den Perserkönig Chosroës 540 n. Chr. zerstört worden war, stellte sie Justinian unter dem Namen Theoupolis (Gottesstadt) wieder her; doch musste die neue Benennung sehr bald der alten wieder weichen. Der jetzige Name ist Antakia. Die ärmlichen Reste der einst so glänzenden Stadt beschreibt Otto v. Richter in seinen „Wallfahrten im Morgenlande.“ (Berl. 1822.) — Im Museum des Vaticans findet man eine Copie der berühmten Statue der *Τύχη Ἀντιοχείας*, der Stadtgöttin von Antiochien, welche Eutychides von Sikyon gearbeitet hatte. Diese symbolische Figur trägt eine Krone mit Thürmen und sitzt auf einem Felsen, welcher den Berg Salspios darstellt; unter ihren Füßen erhebt sich in Jünglingsgestalt die Halbfigur des Flussgottes Orontes. (*S. Visconti: Museum Pio-Clementinum V. III. tab. 46.*) Zur Zeit der grössten Ausdehnung des Römerreichs führten die Consularpersonen zu Rom sowie die Prätores in den Provinzen einen tragbaren silbernen Amtssessel, an welchem diese Stadtfigur mit den drei andern Statuetten der Hauptstädte des Römerreichs (Alexandrien, Constantinopel und Rom) die äussern Enden der Hebel schmückte. — Mehrere uns erhaltene Münzen, von Antiochien selbst, wie von den Beherrschern Syriens, bringen die obgedachte Statue und andere Hauptkunstwerke der Stadt zur Anschauung. Eine städtische Bronzemünze zeigt auf dem Avers den Kopf der Stadtgöttin, auf dem Revers aber den Widder als das Himmelszeichen, unter welchem Antiochien (gegen den 3. April des Jahres 300 vor Chr.) gegründet worden war; dabei findet man die Angabe des Jahres nach antiochenischer Aera, in welchem die Münze geschlagen, nämlich 194, was dem J. 146 nach Chr. entspricht. Eine andere Bronzemünze der Stadt zeigt auf dem Avers den Kopf des Zeus Olympios und auf der Rückseite die Statue der Stadtgöttin mit einer Palme in der Rechten. Diese Münze ist nach der beigefügten Ziffer im 25. Jahre der antiochenischen Aera, also im J. 24 vor Chr., unter Quinctilius Varus als Präses von Syrien geschlagen. (*Vergl. Museum Sanelementinum, tab. 6. n. 12.*) Eine dritte Bronzemünze, unter Alexander Severus geprägt, zeigt auf dem Revers die Stadtgöttin von einer andern Seite und mit Aehren in der Rechten; darüber sieht man den Widder als das Horoskop von Antiochien. Die Beischrift lautet: *Ἀντιοχέων μητροπόλεως κολωνίας*. (*Vergl. Vaillant: Numismata Imperat. in colonis V. II. p. 161.*) Eine Silbermünze des Tigranes als Beherrschers von Syrien zeigt auf dem Avers den Kopf dieses armenischen Fürsten, auf dem Revers aber die Stadtgöttin mit der Palme. Der Revers einer Bronzemünze, welche Antiochien unter Trajanus Decius schlug, zeigt die Bildsäule der Stadtgöttin in einem vierstülchen Tempelchen von eigenthümlicher Architectur, Tetraklion genannt, aufgestellt. (*Vergl. Vaillant: Num. Imper. in col. V. II. p. 278.*) Der Revers einer bronzenen, unter Alexander Severus geschlagenen Stadtmünze zeigt die Figur der Antiochia, wie sie vom Kaiser, der ihr zur Linken steht, bekränzt wird; zur Rechten steht eine Tyche oder Glücksgöttin mit Füllhorn und Ruder. Die Zahlzeichen *ΑΟΣ* bezeichnen das J. 274 der antiochenischen Aera, d. i. 226 nach Chr. (*Vergl. Vaillant: Num. Imp. in col. V. II. p. 162.*) Eine Silbermünze Königs Demetrius I. von Syrien zeigt auf dem Avers den königlichen Kopf, auf dem Revers die Figur einer Stadt- oder Landgöttin, mit dem Füllhorn und Herrscherstab, auf einem Throne, dem eine Nereide zur Stütze

dient; daneben die Jahrzahl 161 der Seleukiden - Aera, was dem J. 151 spricht. (S. *Visconti: Iconographie Grecque*, pl. 46. n. 26.) Der Reversmünze von Antiochien, die unter Kaiser Philipp dem Aeltern geschlagen wurde, ist eine Nachbildung des im Heiligthume zu Daphne aufgestellten kolossal en *Bryaxis* gearbeitet hatte. Der Gott hält in der Linken die Kithara mit der Rechten Wein aus einer Schale, welchen er als Sieger libirt. Die Münze Königs Antiochus II. von Syrien zeigt auf dem Revers einen *Apollon Omphalos* oder Nabelstein sitzend. Letzterer ist netzartig mit Wollenfäden umwunden. Der Gott stützt dabei seinen Bogen auf und senkt mit der Linken den Pfeil gegen den Boden. Eine solche Apollonfigur befand sich wahrscheinlich auf dem Omphalos-Steine, der die Mitte Antiochiens bezeichnete. Der Reversmünze Antiochus IV. gleicht ein Abbild des kolossal en olympischen Jupiter. Antiochus Epiphanes nach dem phidiasischen Vorbilde für das Heiligthum herstellen liess. (Vergl. *Museum Sanelementinum*, tab. 3. n. 46.) Eine andere Münze von Antiochien, unter demselben Könige geschlagen, zeigt auf dem Revers, wie er einen Kranz darbietet, um die Athleten zur Feier der olympischen Spiele einzuladen, welche der König in Daphne feierte. Dasselbe deutet der Name *Antiochia* an, der unter dem Kranze mit Bezug auf die ausgetheilten Preise zugefügt wird. (Vergl. Pellerin: *Recueil des médailles de peuples V. II. pl. 76.*) Eine Goldmünze des Seleukus Nikator zeigt vorn den Kopf des Königs mit der Krone, hinten aber einen Pferdekopf mit gleichen Hörnern, wahrscheinlich eine Nachbildung des Denkmals, welches Seleukus seinem Rosse gesetzt hatte, das ihn aus der Hand vor Antigonos rettete. (Vergl. Van Damme: *Numi regum*, tab. 20. n. 3.) Man darf noch eine Bronzemünze der Stadt zu erwähnen, worauf die Typen, *Pantheon* und *Eule*, von Athen entlehnt sind, wodurch Antiochien sich als eine Colonie bezeichnen soll. (Vergl. Eckhel: *Numi vet. anecd.*, tab. 15. n. 4.) — Die syrischen Hauptstadt sind unter den vielen gleichnamigen Städten des Alterthums die folgende zwei noch bemerkenswerth. Erstlich *Antiochia* in Pisirien nach dem Frieden mit Antiochus dem Gr. von den Römern für frei erklärt und August zu einer Colonie mit italischem Recht erhobene und seitdem *Caesarea* die Stadt führt den letztern Namen auf allen von ihr bekannten Münzen. Heiligthum des *Men Arkaios* mit vielen Tempeldienern und Ländereien, welche aber die Römer zu säcularisiren für gut fanden. Auf einigen Münzen findet man den Namen eines sonst unbekannten Flusses Anthos, der damals durch Antiochia fliessen mochte. Ihre Ruinen sind erst in neuester Zeit, durch Otto Arundell, beim Orte Jalowatsch (sechs Stunden von Akschehr, östlich von Eghirdir oder Eyerdir) aufgefunden worden. Ferner *Antiochia* in Karien; über den Fluss führte eine schöne Brücke (Medaillons bei *Rei num. I. t. 747 ff.*); die Stadt selbst war von Antiochus I. an der Pythopolis erbaut worden. Sie schlug autonome und Kaiser-Münzen.

Antiochus, athenischer Bildhauer, dessen Name sich auf einer Inschrift in der Bibliothek der Villa Ludovisi findet. — Den Namen eines Steinbildhauers Antiochus liest man auf zwei Steinen bei Bracci (T. I. Taf. 21).

Antiochus. Diesen Namen führten dreizehn syrische Könige aus der Dynastie des Seleukus, dessen Vater Antiochus unter Philipp von Macedonien lebte. Antiochus I., Sohn des Seleukus Nikator und der Perserin Antiochia, erregte durch leidenschaftlicher Liebe zu seiner Stiefmutter Stratonice, eine eifersüchtige metrius Pollorces, in eine schwere Krankheit. Der Arzt Erasistratus entdeckte den Grund davon, worauf Seleukus seinem Sohne nicht nur die Krone überliess, sondern ihm auch die Länder jenseit des Euphrat zur Vererbung mit dem Titel eines Königs von Oberasien gab (293 vor Chr.). Als Seleukus nach Europa begab, um als König von Macedonien seine Tage zu verbringen, überliess er dem Antiochus Asien vom Hellespont bis zum Indus. Antiochus nannte sich Soter, fiel 261 im Kampfe gegen die Gallier. (Ein Gemälde der Gruppe des Antiochus, der Stratonice und des Erasistratus findet man in diesem Bild durch den Stich von Geiger.) — Antiochus II., „Tyrann“ genannt, weil er sie vom Tyrannen Timarchus befreite, wurde durch einen gerischen Herr und musste sich durch Ptolemäus Philadelphus, der die schwächenden Schwächungen des Seleukidenreiches gefallen lassen, zu verheirathen sich mit Berenice, einer Tochter des Ptolemäus, zu verheirathen. Nach Ptolemäus Tode (248 vor Chr.) wurde Laodice von Antiochus zurückgerufen und ihr älterer Sohn Seleukus Kallinikus zum

dagegen zog sich Berenice mit ihrem Kinde nach Antiochia zurück. Laodice aber konnte die ihr zugefügte Schmach nicht verzeihen, und weil sie zugleich eine zweite Verstoßung fürchtete, liess sie ihren Gemahl ermorden (247 v. Chr.), wie auch Berenice und deren Kind ein Opfer ihrer Rache ward. (Eine Silbermünze von Antiochus II. zeigt auf dem Avers den Kopf des Königs mit dem Diadem; auf dem Revers sieht man Herkules auf einem Kessel mit darüber gebreiteter Löwenhaut sitzend und zugleich auf seine Keule gestützt; der Kessel soll hier das Geschirr andeuten, womit der Gott den Stall des Augeias reinigte.) — Antiochus III. oder der Grosse, zweiter Sohn des Seleukus Kallinikus, kam sehr jung zur Regierung. Er folgte 224 vor Chr. seinem Bruder Seleukus Keraunus als König von Syrien, züchtigte den Molo, Statthalter von Medien, war auch anfangs gegen den Aegypterkönig Ptolemäus Philopator glücklich, ward aber nachher (217 v. Chr.) bei Raphia von diesem geschlagen. Nachdem er den Achäus, der in Lydien und Phrygien sich souverän gemacht, beslegt und einen Zug gegen die Parther und Baktrier unternommen hatte, gewann er dem Ptolemäus Epiphanes Cölesyrien, Phönizien und Palästina ab. Als er aber hierauf seine Macht auch nach Europa zu verbreiten strebte und die vom macedonischen Philipp in Thrazien aufgegebenen Besitzungen einnahm, gerieth er darüber mit den Römern in Streit. Demzufolge begann der berühmte „antiochische Krieg“, zu welchem er, in Verbindung mit Hannibal, grosse Zurüstungen machte. Aber der grosse Antiochus begriff die Plane und Rathschläge dieses Feldherrn so wenig, dass er nur nach Griechenland ein Heer absandte, welches nach längerer Unthätigkeit erst bei Thermopylae, dann mehrmals zur See geschlagen ward, wodurch er den Muth so sehr verlor, dass er den Römern nicht einmal den Uebergang nach Kleinasien streitig machte, wo diese nun unter Scipio Asiaticus im J. 190 den Sieg bei Magnesia erfochten und Antiochus zu jenem schimpflichen Frieden nöthigten, wonach er ganz Asien diesseit des Taurus abtreten musste. Als er in der Folge, weil er kaum den Tribut an die Römer aufzutreiben vermochte, aus dem Tempel des Elymäischen Zeus den Schatz entführen wollte, ward er von dem freien Bergvolke 187 vor Chr. sammt seiner Mannschaft erschlagen. (Eine Silbermünze Antiochus des Grossen zeigt auf dem Avers den Kopf des noch jugendlichen Herrschers; auf dem Revers sieht man Apollo auf dem Omphalos, mit der Beischrift: *Βασιλέως Ἀντιόχου*.) — Sein zweiter Sohn Antiochus IV. Epiphanes war von 176—164 vor Chr. König von Syrien. Derselbe war noch Herr über Palästina und wollte hier griechische Cultur und Götterverehrung einführen, wobei er sich auf eine Partei unter den Juden stützte, die dem Hellenismus huldigte, aber leider die schwächere war. Um einen Hauptstreich gegen den starren Judaismus auszuführen, plünderte er die reichen Schätze des Tempels zu Jerusalem; dies hatte aber den Judenaustand unter dem Priester Matathias und unter Judas Makkabäus zur Folge, wodurch Palästina vom syrischen Joche befreit ward. (Auf Münzen — s. Fröhlich's: *Annales rerum et regum Syriae*, Vienn. 1744. tab. 6. 7. — ist dieser Antiochus *Θεὸς ἐπιφανής*, d. h. erlauchter Gott, beigeannt; auf dem Revers ist eine Abbildung des kolossalen Standbildes des olympischen Zeus, welches, dem Werke des Phidias nachgebildet, von Antiochus Epiphanes zu Daphne geweiht wurde.) — Antiochus V., genannt Eupator, das heisst so viel als von einem guten Vater stammend, erhielt schon als zwölfjähriger Knabe den königlichen Titel. Der Kronprätendent Demetrius Soter, sein Vetter, liess ihn 161 vor Chr. ermorden. (Eine Silbermünze des Antiochus Eupator zeigt dessen schönen, ganz knabenhaften Kopf; auf dem Revers sieht man den olympischen Zeus von Daphne, ähnlich wie auf der Münze des Antiochus Epiphanes.) — Antiochus VI., Gegenkönig des Demetrius Nikator, ward 141 vor Chr. ermordet. Eine Silbermünze dieses Königs, der ein Sohn des Alexander Balas war, zeigt auf dem Avers den jugendlichen Kopf mit Diadem und Strahlenkrone; auf dem Revers sieht man die beiden Dioskuren mit den Ei-Hüten und den Sternen darüber, auf ihren Rossen heransprengend. In der Umschrift ist dieser Antiochus „Epiphanes Dionysos“ zubenannt. Die bemerkte Jahrzahl der Seleukiden-Aera: *OP* (170) entspricht dem J. 142 vor Chr., und die Buchstaben *TPT ZTA*, die man noch findet, beziehen sich auf Tryphon, den Vormund des jungen Fürsten, der denselben im folgenden Jahre ermordete, um sich selbst die Krone Syriens aufzusetzen. — Antiochus VII., Sidetes oder Euergetes, auch Soter genannt, war der jüngere Sohn des Demetrius Soter und der Bruder des Demetrius Nikator. Er heisst Sidetes, weil er zu Sida in Pamphlien erzogen wurde. Als sein Bruder von den Parthern gefangen genommen wurde, suchte er den Usurpator Tryphon zu vertreiben; dies gelang ihm, nachdem die Königin Kleopatra, die Gemahlin seines gefangenen Bruders, sich mit ihm vermählt hatte. Unter diesem Könige wurden die Mauern von Jerusalem niedergerissen, und der Judenfürst Johannes, Simons Sohn, musste wieder tributbar und von Syrien abhängig werden. Antiochus Sidetes, ein Liebhaber üppiger

Feste, verlor 130 vor Chr. sein Leben in einer Schlacht mit den Parthern. Silbermünzen von diesem König zeigen auf der Vorderseite seinen Kopf, auf der Rückseite aber eine schlechtgezeichnete Nachahmung der phidiasischen Pallas Parthenos, welche eine Nike (deren Figur man nur mit Mühe erkennt) auf der Hand trägt. Auf der Umschrift wird er Antiochus Euergetes genannt. — Antiochus VIII., Philometor, auch Grypos (Habichtsnase) genannt, war der zweite Sohn des Demetrius Nikator und wurde, nachdem sein Vater und sein älterer Bruder Seleukus durch seine Mutter Kleopatra ermordet worden waren, König in dem kleineren Theile von Syrien, während den grössern Alexander Zabina behauptete. Mit Hülfe des Aegypterkönigs Ptolemäus Physkon vertrieb Antiochus diesen Alexander, und verband sich mit einer Tochter des gedachten Ptolemäus. Bald darauf zwang er seine herrschsüchtige Mutter, das Gift zu trinken, das sie für ihn bereitet hatte. Spätere Kämpfe mit seinem Halbbruder Antiochus von Cizykas endeten damit, dass er im J. 97 vor Chr. ermordet ward. Von diesem Antiochus Grypos kennen wir zwei verschiedene Silbermünzen. Die eine zeigt seinen Kopf, neben dem seiner Mutter Kleopatra, der Tochter des Ptolemäus Philometor; auf dem Revers ist ein Adler, der auf dem Vordertheil eines Schiffes steht, mit der Beischrift: *Βασιλίσσης Κλεοπάτρας Βασιλέως Αντιόχου*, und der Jahrzahl *ΖΙΙΡ* (187 der Selenkiden - Aera), d. i. 125 vor Chr. Aus der Beischrift erhellt, dass die Königin Mutter und ihr königlicher Sohn die Münze gemeinschaftlich geschlagen. Die zweite Münze zeigt uns den Kopf des Königs allein; auf dem Revers ist ein Zeus - Belus mit einem Stern auf der Hand und einem Halbmond auf dem Kopfe; die Beischrift giebt hier dem habichtsnasigen Antiochus die Zubenennung „Epiphanes.“

Antiochus „Hierax“, so zubenannt wegen seiner Herrschgier, war der jüngere Sohn des Syrerkönigs Antiochus II. und der Bruder und Gegenkönig von Seleukus II. (Kallinikus). Er erhielt nach seines Vaters Tode die Länder jenseit des Taurus als Satrapie, erregte aber durch sein Streben, sich souverän zu machen und sein Gebiet zu vergrössern, einen langen Krieg mit seinem Bruder Seleukus Kallinikus. Zuletzt fiel er als Flüchtling durch thrasische Räuber, 228 vor Chr. Man kennt eine Silbermünze von ihm, die seinen Kopf zeigt, auf dem Revers aber einen Apollo enthält, welcher auf dem Omphalos oder Nabelstein, der netzförmig mit Wollenfäden umwunden ist, seinen Sitz hat, sich zugleich auf den Bogen stützt und einen Pfeil gegen den Boden senkt. Hierin und in der einfachen Beischrift: *Βασιλέως Αντιόχου* ist diese Münze ähnlich einer Silbermünze von Antiochus II. (S. *Visconti: Iconogr. Grecque*, pl. 46. n. 9.)

Antionela hiessen zu Alexandria die den Antinousbildern eigenthümlichen Kränze. Man findet an Brustbildern des Antinous einen wie aus lauter Lotosblüthen zusammengesetzten Kranz; an dem grossen Antinouskopfe aber, früher in der Villa Mandragone zu Rom, geht um die Haare, die mit einem Bande gebunden sind, in verschiedenen Krümmungen ein Stengel dieses Lotos herum, dessen Blumen von anderer Materie und eingelöthet waren, wie die durchbohrten Löcher auf beiden Seiten des Stengels noch bezeugen; oben auf dem Kopfe selbst sieht man eine viereckige Vertiefung, drei Finger breit, wo aller Wahrscheinlichkeit nach eine grosse Lotosblume stand.

Antiope (gr. M.), 1) eine Tochter des Nykteus oder auch des Asopus, welche durch Zeus die Mutter von Amphion und Zethus ward. Wegen der von ihren Söhnen an der Dirke (der Gemahlin jenes Lykus, welcher Antiope lange gefangen hielt) vollzogenen grausamen Strafe ward sie von Bacchus in Wahnsinn versetzt, in welchem Zustande sie ganz Griechenland durchirrt haben soll. (Vergl. übrigens den Art. Amphion.) Eine etruskische Spiegelzeichnung, bei Inghirami: *Monum. Etruschi Ser. I. tav. 17*, zeigt den Zeus als die Antiope von Theben umarmend, die mit den eigenthümlichen Ornamenten der etruskischen Kunst und geflügelt vorgestellt ist; ein jugendlicher Satyr mit der Flöte im Hintergrunde deutet die Verwandlung an, in welcher Zeus die Antiope überfiel. — 2) Eine Amazone und Gemahlin des Theseus, Schwester der Hippolyte. Theseus erhielt sie zum Geschenke von Herkules, als dieser die Amazonen besiegt hatte. Als später die Amazonen in Attika einfielen, kämpfte Antiope gegen dieselben mit Theseus, an dessen Seite sie den Heldentod fand. 3) Eine Tochter des Aeolus, mit welcher Neptun den Böotos und Hellen zeugte.

Antipater, berühmter Silberschmied des Alterthums, dessen Basreliefs auf seinen Silbergeschirren von wundernswürdiger Kunst zeugten. Plinius gedenkt seiner als eines „*argenti caelator*“ (XXXIII, 12).

Antipathie, die natürliche Abneigung eines lebenden Wesens gegen ein anderes, will Winckelmann in seinem „Versuch neuer Allegorien“ durch einen Löwen und einen Hasen oder durch einen Elephanten und ein Schwein angedeutet wissen. Indess

erscheinen beide Vorschläge nicht glücklich; mit mehr Recht könnte man Katze und Hund als antipathisirende Geschöpfe hinstellen. Dass man der Thiere, um die Antipathie zu allegorjsiren, entbehren kann, hat unter den neuern Künstlern z. B. Osterwald in seiner vortrefflichen Zeichnung zu Gellerts bekannter Fabel von den zwei Nachtwächtern gezeigt.

Antiphanes. — Diesen Namen führen drei hellenische Künstler. Der Erzgiesser Antiphanes, 380 vor Chr. lebend, schuf mehrere Werke für Delphi, die noch Pausanias sah. Er war Periklytos' Schüler und ward der Meister des Kleon. — Der Bildhauer Antiphanes, aus der Landschaft Attika gebürtig, lieferte ein Zweigespann mit dem Lenker für ein Gebäude auf der Akropolis von Athen. — Ein anderer Bildhauer dieses Namens, von Paros, blühte etwa zur Zeit der ersten römischen Kaiser. Eine Statue von ihm, aus parischem Marmor, ward im J. 1831 auf der Insel Syra gefunden und nach Marseille gebracht, von wo aus nach Rom gesendet dieselbe durch des Legationsrath Bunsen Vermittelung für das Berliner königl. Museum angekauft ward. Kopf und beide Arme mussten ergänzt werden, und da man keine Spuren erklärender Attribute vorfand, so gab man den Ergänzungen einen allgemeinem Heroencharakter, obgleich Stellung und Proportionen der Gestalt einen Merkur erkennen lassen. Friedrich Tieck führt sie demnach in seinem Kataloge der im Berliner Museum aufgestellten antiken Bildwerke als „Heros, oder Merkur“ auf, und giebt ihre Höhe auf 6 F. 3 Z. an. Die Inschrift am Piedestal lautet: *ΑΝΤΙΦΑΝΗΣ ΘΡΑΣΩΝΙΑΟΥ ΠΑΡΙΟΥΣ ΕΠΟΙΕΙ*, d. h. Antiphanes, des Thraso Sohn von Paros, hat's gemacht.

Antiphilos, ebenso berühmt als Maler wie berüchtigt als Verleumder des Apelles, den er bei dessen Verweilen am Hofe des Ptolemäus Lagi mit dem schwärzesten Brodweide verfolgte. Antiphilos war Aegypter von Geburt, doch seinem Geblüt und seiner Abstammung nach Hellene. Ihn hatte Ktesidemos gebildet. Gewandtheit und schöne Lebhaftigkeit rühmte das Alterthum als das Charakteristische seines Pinsels, der vornehmlich in lustigen Stücken und in der kleineren Malerei glänzte. Sein Hauptwerk war der vielgepriesene Satyr mit dem umgethanen Pantherfell, der mit der Hand sich die Augen bedeckt; nicht minder wird sein kleiner Feueranbläser und ein Alexanderporträt (welches letztere, den grossen Eroberer als Knaben vorführend, einst Athens Porticus zierte) von den Autoren rühmend erwähnt. Quintilian rechnet ihn zu den sieben grossen Meistern der Florzeit hellenischer Malerkunst. Antiphilos blühte um 330 v. Chr. und starb in der Sklaverei, zu der ihn Ptolemäus verurtheilte; der Künstler hatte nämlich seinen Kunstgenossen Apelles schadenfroh als Mitverräther der Stadt Tyrus an Antiochus bezeichnet, doch rettete einer der wirklichen Verräther, sich über die Schändlichkeit des Antiphilos empörend, den völlig schuldlosen Apelles, worauf der Aegypterkönig Letztern mit hundert Talenten zu trösten suchte, dem falschen Denuncianten aber die Freiheit nahm. — Ein anderer Antiphilos wird als Baumeister genannt. Dieser baute in Verbindung mit Pothäus und Megakles den The-saurus (das Schatzgebäude) der Karthager in Olympia. (Vergl. Pausanias VI, 19.)

Antiporticus, bei den heidnischen Basiliken die mit Säulen versehene, offene Thürhalle. Name und Sache wiederholte sich bei den Kirchen, welche die Form der profanen Basilika adoptirten. Bei den altchristlichen Tempeln (wie es z. B. bei San Clemente in Rom, dem besterhaltenen Muster von der Anlage der ersten Kirchen, der Fall ist) wird diese äusserste Vorhalle von vier Säulen gebildet; durch den Antiporticus, der also als Vorhof dient, gelangt man in das Atrium, den eigentlichen Hof.

Antiquaria, jetzt Antequera, war eine Municipalstadt in Hispania Baetica. Von ihr sind noch Münzen übrig, auf welchen man *Anticaria* liest.

Antiquitäten; s. Archäologie.

Antiquum oder *incertum opus* war bei den Alten, laut Vitruv, eine rohere Bauart mit Bruchsteinen, welche, wie sie eben passten, ohne Rücksicht auf Schichten, zusammengefügt wurden.

Antiquus, J o h a n n und L a m b e r t, beide zu Gröningen um den Beginn des 18. Jahrh. geboren, studirten die Malerei unter Benhelm und wanderten zusammen nach Italien, wo sie zuerst zu Genua, dann in Florenz arbeiteten. Während Lambert es zu einem achtbaren Landschaftler und Ornamentenmaler brachte, wurde Johann eine Celebrität in der Historienmalerei. Letzterer hatte das Glück, die Augen des Grossherzogs von Toscana auf sich zu lenken, der ihn in Dienst nahm und Wanderungen nach Rom erlaubte, wo er die eifrigsten Studien trieb und dabei selber von Papst Benedict XIII. befördert ward. Nach dem Ableben des Grossherzogs wanderten die Brüder wieder zurück, von welchen Johann 1750 in Breda starb. In dieser Stadt finden sich neben andern Werken Johanns sein Scipio der Africaner, sein Coriolan und ein von den Grazien entwaflneter Mars, Arbeiten, welche Bewunderung verdienen. Als

ein gepriesenes Werk des Johann ist noch der „Gigantensturz“ aufzuführen. Zu Vorzügen dieses berühmtesten der Brüder Antiquus rechnet man seine treffliche Zeichnung, sein herrliches Colorit und die äusserst gewandte Ausführung, die seine von grossen römischen Studien zeugenden Bilder erkennen lassen. (Vergl. J. D. Rillo's Gesch. d. zeichn. K. etc. und Dr. Naglers allg. K. - L.)

Antistates; s. Antimachides.

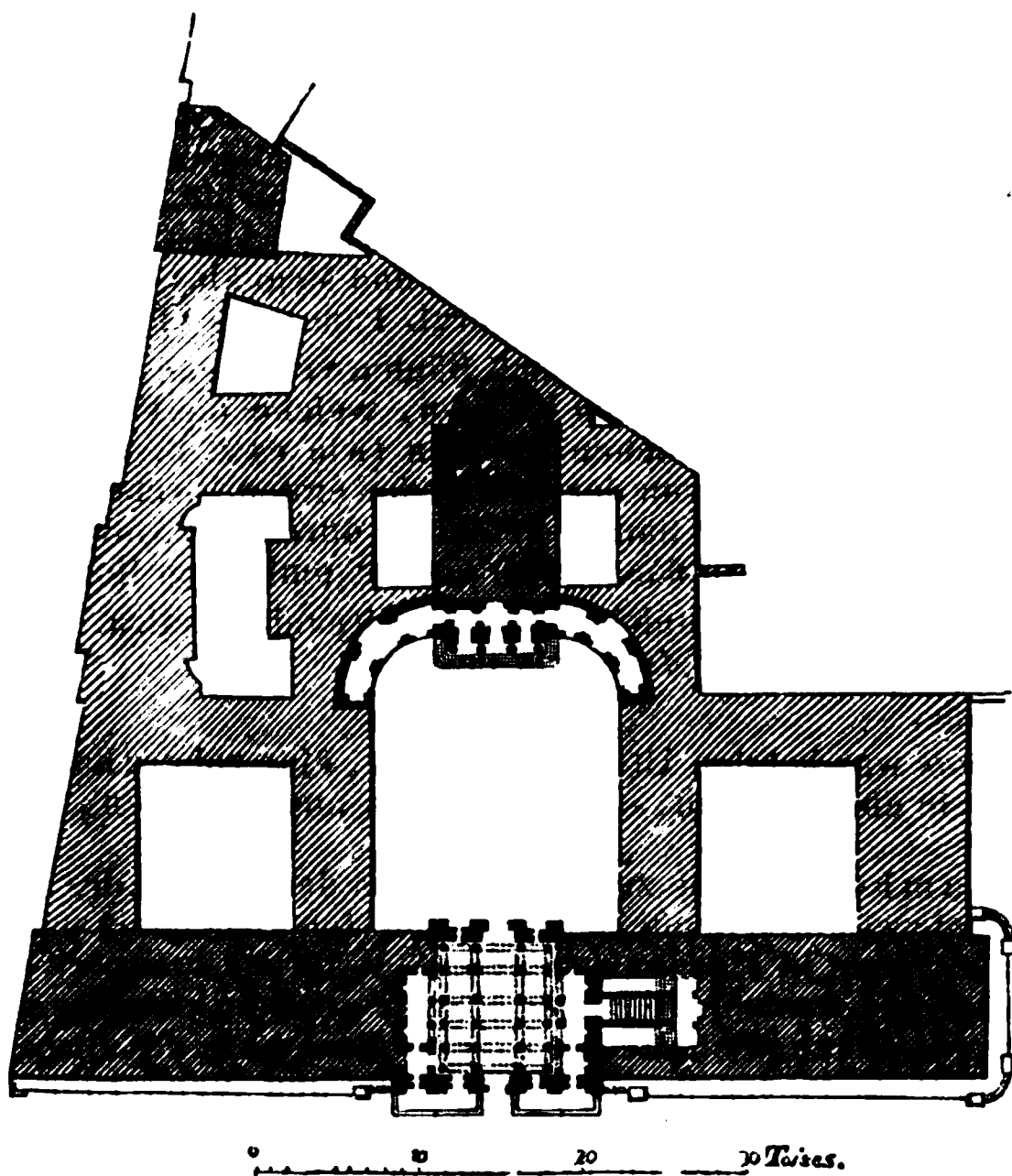
Antisthenes, Stifter der Cyniker, war um 422 vor Chr. zu Athen geboren. hörte anfangs die Vorträge des Sophisten Gorgias, um Rhetor zu werden, ward hernach ein Anhänger des Sokrates und widmete sich nun einzig der Philosophie. sokratischen Lehren wurden von ihm höchst einsellig aufgefasst, indem er die Tugend in die Verachtung aller körperlichen und geistigen Bedürfnisse setzte. Er erklärte, wer diese Tugend besässe, bedürfe nichts weiter, musste aber, als er öffentlich Bettler spielte, gewahr werden, dass solche eitle Tugend doch noch ein Stück Mühe zur Blässe und einen Zehrpennig bedürfe. Der grosse Plato, der dieses tugend Unwesen zur Schau tragen sah, rief dem Antisthenes nur das Wort zu: Ich sehe deine Eitelkeit aus den Löchern des Mantels schimmern! Dennoch fand Antisthenes' Beispiel viel Nachahmung; am ärgsten und originellsten imitierte ihn Diogenes, der Philo in der Tonne. Das Einzige, was aus seiner Lehre merkwürdig geblieben, ist, Cicero meldet, der Satz: dass es zwar viele Volksgötter, aber nur Einen natürlichen Gott gebe. Den Gegensatz zum Vater der Cyniker bildete Aristipp, der Stifter der Cyrenäer, welcher die höchste Weisheit in den grössten Lebensgenuss setzte. Eine den Antisthenes darstellende Antike findet man im Vatican (Museo Pio - Clementino) in der Sala delle Muse unter Nr. 25. Uebrigens findet man einen sitzenden Antisthenes unter den Antiken im Palast Spada zu Rom.

Antistius Labeo, ein berühmter Rechtsgelehrter zu Rom, lebte zu den Zeiten des Augustus und dilettirte mit Glück in der Malerei.

Antium; s. Anzo.

Antius, ein alter Architect, dessen Namen man in den Ruinen zu Pästum (Paestum) eine Inschrift erfahren hat. (Muratori: *Nov. Thes. Inscr.* I. p. 86, 7.)

Antoine, Jacques Denis, 1773 zu Paris geboren, war einer der Architekten, welche dem Ungeschmack, vom 17. Jahrh. her, entgegenarbeiteten und durch



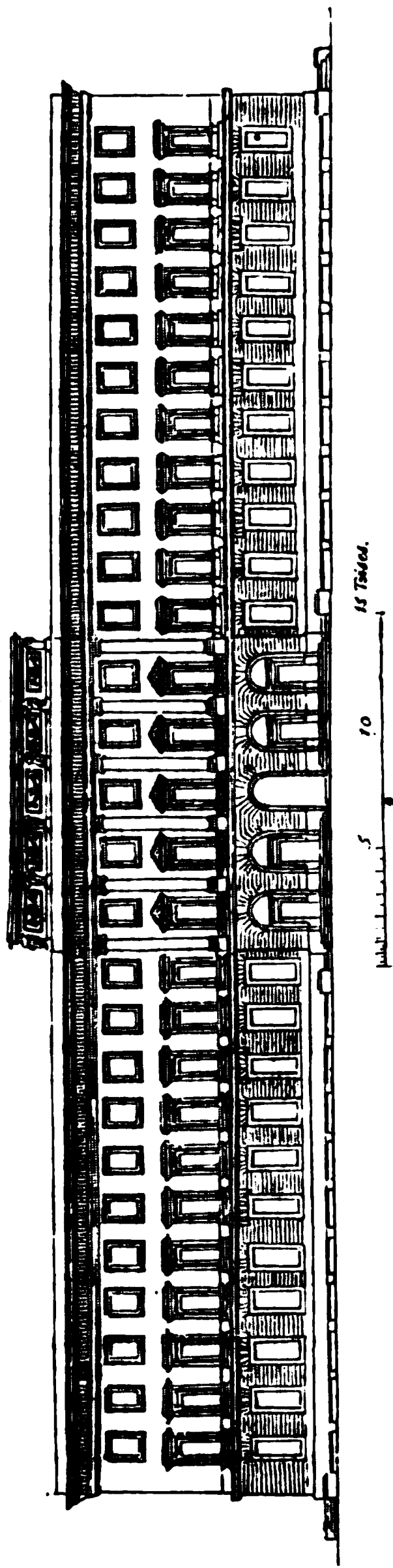
Lehren und ihre Schüler in Frankreich jene guten Maximen des guten Geschmacks und jenen reinen und edlen Styl wiederzuführen trachteten, die uns das Alter überliefert hat. Antoine musste nach dem Willen seines Vaters die untere Stufe des Maurers durchmachen, bekam aber bald die Unterstützung eines Experten und auch den Ruf eines geschickten Constructeurs. Es ist kein Zweifel, dass der Baukunst die Reinheit und Geschicklichkeit in der Construction, die von der Menge in der Natur Sache begründeter abhängt, demjenigen, der sie besitzt, vorzugsweise den Weg zu den feinsten Combinationen, zu den besten Erfindungen der Architectur anzeigt. Antoine ist nicht, diese Wahrheit zu constatiren.

Seine erste grössere Aufgabe war es, den Baumeister Desmaysen in der grossen Unternehmung zu ersetzen, welche Zweck unterlag, die vielen zusammenhangslosen Constructionen, die man eh

den Palast, dann den Palast Marchand und zuletzt den Justizpalast genannt hat, in ein der Bestimmung würdiges Gesamtganzen umzuwandeln. Statt des durch unregelmässige Oeffnungen verunstalteten, mit Buden und Kramladen gepfropften Labyrinth adoptirte Antoine den einfachen viereckigen Plan der mit Stein gewölbten

Galerien, die den grossen Hof umgeben, links sich längs der heil. Kapelle, rechts längs des Saales des *Pas-perdus* und vor der grossen Treppe sowie der Hauptfaçade des Denkmals hinziehen. Gleichzeitig führte Antoine über den Gewölben des (von de Brosse erbauten) Saales des *Pas-perdus* drei Tonnengewölbe auf, welche Gallerien bilden, in denen die grosse Sammlung der Parlamentsregister, die kostbaren und dem vorhergehenden Brande entronnenen Manuscripte, sowie ein Theil des Justizarchivs aufbewahrt wurden. Bei diesem Bauwerke zeigte er sich als der Erste, der ein Verfahren der Alten wieder in Anwendung brachte, die Massen des Mauerwerks zu erleichtern. Er bildete diese Gewölbe mit hohlen Backsteinen, die durch Mörtel verbunden die Vortheile der Solidität und Leichtigkeit gewähren. Bald darauf fand sich Antoine mit der Aufführung eines Portals im innern Hofe des Hospiz der Charité beauftragt und verfiel auf den Gedanken, bei diesem Frontispice einen Versuch mit der griechisch-dorischen Säulenordnung zu machen. Die Skizzen über die Denkmäler Athens, welche David le Roi den Künstlern mittheilte, machten unserm Architecten Muth, und bald sah man einen Porticus von vier Säulen ohne Basis, mit den Hauptcharakteren der antiken Säulenordnung in ihren Details, ihren Canneluren, ihrem Fries und Giebel. Indess modificirte er den Charakter derselben hinsichtlich der Verlängerung ihrer Verhältnisse und der Höhe ihres Giebels. Auch wandte er die dorische Anordnung für die Stufen an, wovon ein Theil, der den Säulen zur Unterlage dient, aussen einen kleinen Untersatz bildet, und der andere rückwärts sich in einem der Wirkung des Ganzen vortheilhaften Halblichte befindet. Dies kleine Denkmal war das erste Bauwerk, welches die Pariser im griechisch-dorischen Style sahen. Um endlich des Werkes zu gedenken, worauf sich Antoine's Ruhm hauptsächlich stützt, nennen wir das Münzgebäude der Stadt Paris. Bestimmt, Gegenstände sehr verschiedener Natur, z. B. eine Schule und ein mineralogisches Kabinet, Säle und Bureaux für eine grosse Verwaltung, grosse Werkstätten, Laboratorien, Giesereien etc. zu enthalten, bot das Hotel des Monnaies dem Architecten sehr viele Schwierigkeiten dar, und es schien nicht leicht, die ihm angemessene Art von Construction und Decoration zu bestimmen. Antoine wusste die zwei Seiten, die der Platz darbot, mit grossem Geschick zu benutzen, um sie mit der Natur der Gegenstände, die das Gebäude enthalten sollte, in Harmonie zu bringen und die innere Eintheilung des Baues mit dem Effect seiner äussern Decoration zu combiniren. Die Zimmer für Sammlungen auf die Qualseite und die Werkstätten an die Strasse Guenegaud verlegend, führte er das Hauptgebäude am Quai auf,

wo er auch den Haupteingang anbrachte (s. nebenst. Abb. und den Grundriss auf vorhergehender Seite). Er schmückte die Façade mit einer Säulenordnung und allegorischen Figuren, die einen sehr reichen Anblick gewähren. Der Ueberrest besteht in einer soliden und strengen Construction, wie man an vielen italischen Palästen kennt.



Das Hauptgebäude auf der Qualseite enthält ein prachtvolles, mit 24 dorischen Säulen geschmücktes Vestibül, eine schöne Treppe, die 16 dorische Säulen zieren, ein grosses mineralogisches Kabinet, mehrere Maschinenkabinette, Verwaltungssäle und sehr grosse Wohnungen. Der Architect traf die Vorsicht, die eigentliche Münzstätte ins Hintergebäude des grossen Hofes zu verlegen. Die Decoration der Hauptfaçade besteht in einem Vorbau von 6 ionischen Säulen auf einem Untersatze von 5 Arkaden, die mit glattgehauenen Werkstücken geziert sind. Ein grosses Gesims mit Kragsteinen und Sparrenköpfen krönt den Bau seiner ganzen Länge nach. Ueberm Vorbau erhebt sich eine Attika, an deren Vorderselte sich 6 Standbilder befinden, die das Gesetz, die Klugheit, die Kraft, den Handel, den Ueberfluss und den Frieden darstellen. Die Hauptseite zählt 27 Fenster, deren Pfeiler im Erdgeschoss in Bossagen bestehen. Die Fenstereinfassungen der ersten Etage sind im Vorbau mit Giebeln geziert, indess die übrigen nur glatte Einfassung haben. Die Oberetage zeigt nur Fenster einer Attika, die mit einem blossen Streifen umgeben beinahe quadratisch sind. Ausser diesem durch seine Pracht, durch den guten Geschmack der Details und den schönen Architecturstyl hervorragenden Werke nennt man auch die Münze zu Bern und das Hotel Berviq in Madrid unter den von Antoline entworfenen Bauten. Der 24. August 1801 war sein Todestag.

Antolinez, Jos., 1639 in Sevilla geboren, war ein Eleve des F. Ricci zu Madrid und hätte vielleicht den Namen eines der grössten Maler Spaniens erworben, hätte ihn nicht der Tod zu früh dem Leben und der Kunst entzogen. Er war ein seltenes Malergenie, warf sich mit gleicher Leichtigkeit auf Porträt, Historie, Landschaft und Genre, zeigte aber ein grenzenlos ärgerliches Gemüth, das sich in Neid gegen Alles aussprach, was fremdes Verdienst hiess. Abgesehen von dieser Menschlichkeit, behauptet Antolinez der Maler einen wenn nicht grossen doch geachteten Namen in der Kunstgeschichte. Er führte einen graziösen Pinsel, machte lebendige geistvolle Conceptionen, und wird besonders als Landschaftler mit seinen reizenden Tinten bewundert.

Antolini, Giovanni, um 1760 geboren, studirte zu Rom die Architectur und ward später durch Napoleon mit dem Auftrage geehrt, den Plan zu dem grossartigen Project eines Forum Bonaparte zu liefern, wovon die Zeichnungen in dreissig Blättern erschienen sind. Er ward in der Folge Professor der Architectur an der Mailänder Akademie. Gestochen wurde nach seiner Zeichnung und unter seiner Direction (1828) der Herkulestempel in Corsi, sowie der Tempel der Minerva in Assisi. Bekannt ist sein Werk über die Ruinen Velleja's, der lange verschütteten alten Römerstadt. Dies für die Geschichte der römischen Baukunst wichtige Zeichnungswerk erschien in den Jahren 1819 — 22 zu Mailand. Man kennt übrigens Antolini als Autor über die Principien der Civilbaukunst. — Ein jüngerer Architect dieses Namens ist jetzt zu Bologna thätig.

Antonello da Messina; s. Messina.

Antonia, die jüngere Tochter des Marcus Antonius und der Octavia (der Schwester Cäsars) war wegen ihrer Schönheit und Tugend eine Berühmtheit ihrer Zeit. Sie vermählte sich mit Drusus, dem Sohne des Tiberius Claudius Nero und der Livia. Diesem gebar sie den Germanicus, die Livia und den Claudius (nachherigen Kaiser). Im Berliner Museum findet man die sitzende Statue einer Muse aus griechischem Marmor, deren Kopf ein Bildniss dieser Antonia ist. — Im neuen Saal des Museo Chiaramonti im Vatican sieht man unter Nr. 77 eine Statue derselben Antonia mit einem Ringe am Goldfinger der linken Hand.

Antonia, die Heilige, bekommt zum Attribut ein Fass neben sich, da sie in einem solchen erstickt wurde.

Antonia (turris) hiess ein Castell zu Jerusalem, welches ursprünglich vom Fürsten Johannes Hyrcanus angelegt und Baris benannt worden war, von Herodes aber neu befestigt und dem Marcus Antonius zu Ehren „Antonia“ benannt ward. Es erhob sich auf einem jähem, fünfzig Ellen hohen Felsen an der nordwestlichen Ecke des Tempels und enthielt wahrscheinlich auch das Prätorium, die Wohnung des römischen Landpflegers.

Antoninsäulen; s. unter den Artikeln: Antoninus Pius und Marcus Aurelius.

Antoninus, Abt zu Sorrento, gest. 830. Dieser Heilige erhält Fahne und Stadtmauer zu Attributen. Er ward in der Mauer beigesetzt, weil sein letzter Wille war, weder in noch ausser der Stadt begraben zu werden.

Antoninus, der Heilige von Toulouse. Als dieser mit den Seinen in der Einöde Fau-cilles in Frankreich grossen Durst litt, sprang plötzlich, während er betete, ein Quell

aus dem Felsen hervor. Daher wird der Heilige belend und daneben die Quelle vorgestellt.

Antoninus Pius, römischer Kaiser von 138—161 nach Chr., war im J. 86 in der lateinischen Stadt Lanuvium geboren und stammte väterlicher Seits aus der Gegend von Nemausus (Nismes) im transalpinischen Gallien. Im J. 120 gelangte er zum Consulate. Er war einer der vier Consularen, unter welche Hadrian die Verwaltung Italiens theilte. Hierauf ging er als Proconsul oder Statthalter nach Asien. Nach seiner Rückkunft lebte er an Hadrians Hofe und stieg so sehr in der Gunst beim Kaiser, dass dieser ihn, nach des ersten Adoptivsohnes Aellus Verus Tode, adoptirte und zum Cäsar bestimmte. Als Antoninus nach Hadrian den Thron bestieg, war sein Erstes, seinem Vorgänger göttliche Ehren erweisen zu lassen. Er erbaute ihm einen Tempel bei Puteoli, setzte Priester ein und sorgte auf alle Weise für die Verherrlichung Hadrians. Die zarte Art, wie er das Andenken dessen, der durch Adoption sein Vater war, ehrte, trug ihm den Beinamen „Plus“ ein. Er war kein grosser, aber vielleicht der beste Regent, ein wahrer Landesvater; die Römer verglichen ihn nur mit Numa Pompilius, und von seiner Regierungszeit wird gesagt, dass unter ihm alle Provinzen blühten. Er hatte übrigens ein so bedeutendes Privatvermögen, dass er der Staatscasse oft nachhelfen konnte. Unter ihm durfte kein Christ verfolgt werden. Er mied es, viel Krieg zu führen; nur in Britannien erweiterte er das Römergebiet und setzte durch Aufführung eines neuen Walles zwischen dem Forth und Clyde den Einfällen der Briganten (räuberischer Stämme der Hochlande) die nöthigen Schranken. Als ein Erdbeben in Kleinasien, von Bithynien bis Lycien, viele Städte zerstört hatte, baute er dieselben wieder auf. Ausserdem unterstützte er viele Städte in den Provinzen, um neue Werke aufzuführen oder alle zu restauriren. Er selber baute in Rom einen Tempel und ein Grabmal des Hadrian, einen Tempel des Agrippa, ein Amphitheater, ferner die subleische Brücke, mehrere Häfen etc. Was sein Privatleben betrifft, so war dies höchst einfach. Sein Haushalt kostete dem Staate gar nichts; nur durch seine eigenen Sklaven, Vogelfänger, Fischer und Jäger wurde sein Tisch besorgt. Die kaiserlichen Lustschlösser verkaufte er, um auf seinen eignen Gütern zu wohnen; eben so veräusserte er das ihm überflüssige Prachtgeräth. Reisen in die Provinzen machte er nie, weil er der Meinung war, dass der Comitatus eines noch so sparsamen Fürsten den Unterthanen beschwerlich falle. Antonin zeigte in Allem, selbst im Geringssten, eine solche Eifrigkeit, dass Spötter ihn einen Kyminoprister (Kümmelspalter) nannten. Dabei beging er nie eine Härte. Kein Senator, wie es vor ihm vorgekommen, ward unter ihm hingerichtet, und Attilius Taurus, der nach dem Throne strebte, nur proscribirt. Er hatte die Bestrafung dem Senat überlassen und war so grossherzig, zu verbieten, dass Mitschuldige erforscht würden. Dieser seltene Fürst hatte eine sehr ruchlose Gemahlin; es war Faustina, des Annius Verus Tochter, deren zügelloses Benehmen er auf alle Weise dem Blicke der Welt zu verbergen suchte; von ihr bekam er vier Kinder, welche ihm wegstarben bis auf Faustina, die sich nachher sein Adoptivsohn und Nachfolger Marc Aurel zur Gattin erkor. Antoninus Pius starb im J. 161 nach Chr., in einem Alter von 70 Jahren und nach 23jähriger Regierung. Seine Asche ward im Grabmale seines vergötterten Hadrian beigesetzt und er selbst vom Senat der „Göttliche“ genannt. Es wurden ihm Tempel, Priester und alle die Ehren zuerkannt, die vor ihm den besten Fürsten zu Theil geworden. Die Säule, die ihm seine Adoptivöhne setzten, ward im J. 1705 unter dem Schutte liegend gefunden und von Pius VI. zur Restauration der Obeliskten verwandt, ihr Fussgestell aber in den Garten des Vatican gebracht. Abbildungen dieser Antoninsäule hat J. B. Piranesi in meisterlichen Stichen gegeben. Die Säule selbst war von Granit; das Piedestal ist von Marmor und enthält im Basrelief die Apotheose des Antonin und der Faustina. Man sieht den durch Weltkugel und Schlange bezeichneten Genius der Ewigkeit, wie er auf seinen Fittigen das vergötterte Kaiserpaar, Antoninus Pius und die Faustina „Impia“ zum Himmel trägt. Jener hält den Scepter des Jupiter; diese ist im Costüm der Juno. Zwei Adler umgeben als Sinnbilder der Consecration die Gruppe. Unterhalb sitzt die Roma, von erbeuteten Waffen umgeben, gestützt auf ihren Schild, auf dem die Wölfin mit Romulus und Remus gebildet ist. Ihr gegenüber ist der Campus Martius, auf welchem die Consecration stattfand, als eine männliche, bequem hingelagerte Figur vorgestellt, welche einen Obeliskten aufgerichtet hält. Dieses Basament ist ausser von Piranesi auch von Franz Aquila auf 4 Blättern in länglichem Folio gezeichnet und gestochen worden. — Den geharnischten Tors einer Statue mit dem Kopfe des Antoninus Pius sah Winckelmann im Palaste Ruspoli; der Sturz war unter dem Rande des Harnisches glatt gearbeitet, denn die aus einem einzigen Marmorstück gemachte Statue hatte der Beschädigung wegen bis auf die Hälfte und bis an den Panzer abgemeisselt werden müssen. Eine in der Villa des Ha-

Hadrian gefundene Büste des Antonin, ihn in männlichen Jahren vorstellend, ist unter Nr. 64 in den *Stanze de' Busti* im Vatican aufgestellt (wo auch ein fast kolossaler Kopf seiner Gemahlin Faustina befindlich), und eine grosse Büste dieses Kaisers, in weissem Marmor, findet sich unter den Antiken im Berliner Museum. — Von den Münzen des Antoninus sind die hervorhebenswerth, welche Roms Urgeschichte zu verherrlichen geprägt wurden. Als Beispiel dieser Classe von Antoninmünzen nennen wir zunächst eine grosse bronzene, welche auf dem Avers das Profil des mildblickenden, lockenbärtigen Kaisers mit der Inschrift „*Antoninus Aug. Pius, P. P. Tr. P. Cos. III.*“ (vom J. 145 nach Chr. an) und auf dem Revers eine mythische Darstellung zeigt, die sich auf Evanders Helmathsgegend bezieht. Herkules kommt nach Arkadien in die Gegend von Tegea, und findet hier den kleinen Telephos, seinen Sohn von der Auge, von einer Hirschkuh gesäugt und von einem Adler (wie es scheint) bewacht. So erklärt Ottfr. Müller das Bild; man vergleiche die von ihm und Karl Oesterley herausgegebenen „*Denkmäler der alten Kunst*“ B. I. Nr. 391. Ein liebliches Motiv ist es, wie hier die Hündin den an ihr säugenden Knaben so zärtlich beleckt, als sei er ihr Junges selbst. Ferner sind zwei Medaillons dieses Kaisers zu erwähnen, wovon das eine den Augur Navius, welcher vor dem Könige Tarquinius Priscus einen Wetzstein zerschneidet, und das andere den Horatius Cocles vorstellt, wie dieser in der Tiber schwimmt. Dergleichen Medaillons oder Schaumünzen von Erz kamen zuerst unter Hadrian auf. — Von den Bauwerken des Antoninus Pius hat sich namentlich der Tempel erhalten, welchen er seiner Gemahlin Faustina am Forum Romanum weihte und der nach seinem Tode auch ihm geweiht wurde. Dieser Tempel ist jetzt zu S. Lorenzo in Miranda umgelaufen und hat eine Vorhalle von 10 Säulen aus Cipollino. Die 21 Stufen, die einst zum Tempel führten, sind nach der Ausgrabung 1810 wieder verschüttet worden. An ihnen vorbei geht die *Via sacra*. — Die Zeit des Antoninus und seiner nächsten Nachfolger stellt sich für die Kunst heraus wie die scheinbare Besserung gefährlicher Kranken kurz vor ihrem Ende, in welchen das Leben bis auf einen dünnen Faden des Hauchs gebracht dem Licht einer Lampe gleicht, welches, bevor es gänzlich erlischt, alle Nahrung sammelt, in eine helle Flamme auffährt und plötzlich verlöscht. Es lebten noch die Künstler, die sich unter Hadrian gebildet hatten, und die grossen Werke, noch mehr aber der übrige gute Geschmack und die Einsicht der Antonine und ihres Hofes, gab ihnen Gelegenheit sich zu zeigen; aber nach ihrer Zeit fiel die Kunst mit Einemmale. Antoninus Pius baute eine prächtige Villa bei seinem Geburtsorte Lanuvium (jetzt Civita Lavigna, 3 Miglien von Genzano), deren Trümmer von ihrer Grösse zeugen. Von der Pracht derselben giebt ein silberner Hahn einen Beweis, aus welchem das Wasser in den Bädern dieser Villa lief. Es wurde derselbe um Beginn des vorigen Jahrhunderts an gedachtem Ort ausgegraben; er hielt 30 — 40 Pfund an Gewicht und hatte die Inschrift: *Faustinae nostrae*. Ferner fand man auf demselben Hügel beim alten Lanuvium, auf welchem die Villa stand und welcher jetzt *Monte cdgnuolo* heisst, die vortreffliche Gruppe von zwei mit einander spielenden Windhunden, die bei den Alten „*spartanische Hunde*“ hiessen. Diese Thiergruppe, wovon eine dort mitaufgefundene Copie in das Museum des Mr. Townley zu London gekommen, befindet sich im Museo Pio-Clementino, als Nr. 6 in der Sala degli Animall. Im J. 1714 entdeckte der Cardinal Alessandro Albani in den Trümmern der antoninischen Villa eine schöne weibliche Statue, doch ohne Kopf. Sie ist bis auf die Schenkel unbekleidet; ihre Linke ruht auf einem Ruder, das auf einem Triton oder Seeungeheuer liegt. Das Basament ist mit einem Schiffsschnabel in erhobener Arbeit geziert. Winckelmann vermuthete in dieser Figur, welche das eine Bein erhebt, eine Thetis. Er sagt von ihr: „Dieselbe muss einer höhern Kunstperiode, als unter den Antoninen war, zugeschrieben werden, da sie eine der allerschönsten Figuren aus dem Alterthum ist. In keiner weiblichen Statue, selbst die mediceische Venus kaum ausgenommen, erscheint so wie hier die jugendliche Blüthe unbefleckter Jahre bis zur Grenze ihrer Reife geführt (was sich in sanften Hügeln der furchtsamen züchtigen Brust ausspricht), noch in einem so edlen schlanken Gewächs eingekleidet, welches über den Schuss des Keims solcher Jahre erhaben ist. Auf diesem der Göttin der Jugend würdigen Körper erhebt sich ein Haupt gleich einer aufbrechenden Knospe der Frühlingsrose, und man glaubt die Thetis aus dem Schoosse des Meeres steigen zu sehen, sowie eine Schönheit am schönsten erscheint, wenn sie sich aus dem Bette erhoben hat. Die ohne Putz auf dem Wirbel zusammengenommenen und um und durch sich gewundenen Haare endigen sich wie in eine Krone verworrener und verschränkter Blumen. Kaum wird Jemand die Göttin völlig entblösst zu sehen wünschen, denn der Künstler hat ein Gewand, welches über den linken Arm geworfen ist, ausgearbeitet, worin die Grazien und die Kunst vereint zu wirken scheinen, diese mit den lindenden Brüchen der fliessenden Falten, und

jene in der Durchsichtigkeit derselben, um das Verdeckte nicht völlig zu verstecken. Dann erblickt man unter diesem Gewand die schönsten weiblichen Schenkel, die je in Marmor gebildet wurden; sie sind so schön, dass es mir zu verzeihen ist, wenn ich glaube, dass es diese Statue gewesen sein könne, von welcher die Dichter die vollkommenste Form dieser Glieder Schenkel der Thetis nannten.“ Ob diese Antike noch in der Villa Albani zu Rom, wohin sie nach ihrer Auffindung in den Ruinen der antoninischen Villa kam, bis heute verblieben ist, haben wir nicht erfahren können. Aus der Villa, welche Antoninus Pius zu Präneste (Palestrina) hatte, stammt die Kolossalstatue des Antinous, welche im Charakter des Osiris gehalten, aus griechischem Marmor und 11 Fuss hoch ist und sich jetzt in dem neuen Museum des Lateran aufgestellt findet, für welches sie vom jetzigen Papst um 12,000 Scudi aus dem Museum Braschi erworben ward.

Antonio di Fuligno; s. Fuligno.

Antonio, Francesco di, der zu den Malern in der Kutte zählt, war zwischen 370—73 unter Ugolino di Prete Ilario im Dome zu Orvieto beschäftigt, und malte um 1400 die Fenster hinter dem Hochaltare dieses Doms, wo er Mariens Leben und Wunderthaten darstellte. Man hat auch eine damalige Wiederherstellung der Mosaik in der Domfaçade auf Rechnung dieses Malermönches gebracht.

Antonio, Marc; s. Marcantonio.

Antonio de Monreal; s. Monreal.

Antonio Paolo di Matteo; s. Matteo.

Antonio und Paolo, ein Maler- und Brüderpaar, aus Maratta's Schule stammend, wanderten aus Rom nach Messina, wo sie unter vielem Zuspruch eine Akademie eröffneten. Sie arbeiteten dort in Kirchen zusammen und waren treffliche Wandmaler, wiewohl in Oelmalerei Antonio seinem Bruder weit überlegen war. Beide starben in dem unseligen Jahre 1743 daselbst.

Antonio, Pedro, geb. 1614 zu Cordova und 1675 daselbst gest., war ein Eleve Anton Castello's und ward durch einige Arbeiten namhaft, die sich durch Zierlichkeit und ein sehr angenehmes Colorit auszeichneten. Sein Hauptgemälde befindet sich in der Paulskirche seiner Vaterstadt, wo er die heil. Rosa von Lima vorgestellt hat.

Antonio Veneziano lebte von 1310 bis 1383, soll als schon fertiger Meister nach Florenz gekommen sein, nach Andern aber sich dort erst gebildet haben. Von ihm ist das Fresco im Campo santo zu Pisa, wo er den Tod des heil. Ranieri vorgestellt hat. Man bemerkt in seinen Werken eine sichere und leichtere Ausführung als in denen seiner Vorgänger, Verschiedenheit und einen gewissen Adel im Ausdruck der Köpfe und der Zusammenfügung der Gewänder. Seine Fresken, welche er niemals trocken retouchirte, haben das seltene Verdienst, vollkommen erhalten zu sein.

Antonissen, H. J., ausgezeichnete holländischer Landschaftler, der von 1737—1794 lebte und der Meister einer tüchtigen Schule wurde. Er selbst hatte sich an Berghem herangebildet. Seine Gemälde sind nie ohne Thierstaffage. Von Antonissen sieht man auch Handzeichnungen; so kennt man eine reiche Landschaft mit Vieh und Hirten (Tusche und aquarellirt). Zu erwähnen ist auch eine Radirung, eine Flussansicht mit Kühen auf einer Erdzunge (*gravé à l'eau forte d'après A. Cuyp par H. J. Antonissen, Peintre d'Anvers. 1767*).

Antoniter. — Als der reiche französische Edelmann Gaston bei den angeblichen Gebelnen des heil. Antonius Eremita zu St. Didier la Mothe für die Herstellung seines Sohnes betete, der von der damaligen Epidemie (die jedes davon befallene Glied dörrte und schwärzte, als sei es verbrannt) befallen war, erschien ihm der Heilige, versprach Erhörung seines Gebets und gab ihm auf, sich und Alle, die sich dem Antoniusdienste weihen wollten, mit einem himmelblauen T zu bezeichnen. Aus Dankbarkeit für die Genesung seines Sohnes (jene Krankheit, gegen die der Heilige geholfen, hiess dann nach ihm das Antoniusfeuer) stiftete Gaston 1095 zur Pflege der Kranken und Beschützung der Pilger die Hospitalbrüderschaft des heil. Anton, deren erster Grossmeister er war. Der Antoniterorden übernahm 1218 die Mönchsgelübde und wurde 1298 durch Bonifaz VIII. zu einer Brüderschaft geregelter Chorherren nach der Regel St. Augustins mit der Bestimmung erklärt, dass der Grossmeister Abt heissen, zu St. Didier residiren und General aller Klöster des Ordens sein solle. Mit dem vor. Jahrh. ging dieser Orden zu Grabe. Die Tracht der Antoniter war schwarz; das T mit einem Glöckchen war das Zeichen des heil. Anton, welcher Buchstabe die Form des ägyptischen Kreuzes bildet. Bei den Canonicis zeichnete sich das Kreuz durch einen Schmelz auf der Brust aus.

Antonius, Marcus, der „Triumvir“, war der Sohn des M. Antonius Creticus und der Julia aus dem Geschlechte Cäsars. Sein Geburtsjahr ist 83 vor Chr. Er zeich-

nete sich schon in der Jugend durch Ausschweifungen und durch Verschwendung an Unkosten Anderer aus. Er lebte mit reichen Wüstlingen, denen er sich hingab, und trat namentlich zu dem jüngern Curio, dessen väterliches Vermögen er ausbeutete in ein Verhältniss, das mit der Ehe verglichen wird. Von seinen Gläubigern gedrängt zog er im Jahr 58 vor Chr. nach Griechenland und von da nach Syrien, wo ihn der Proconsul Gabinius zum Anführer seiner Reiterei machte. Seine ersten Proben von Muth und militärischem Talent legte er beim Feldzuge gegen Aristobulus in Palästina und dann bei der Einsetzung des Königs Ptolemäus Auletes in Aegypten ab. Im J. 55 vor Chr. ging er nach Gallien, um sich dem Cäsar anzuschliessen, durch welchen er zu steigen hoffte und welcher wiederum in ihm ein ganz vortreffliches Werkzeug erkannte. Antonius wurde Quästor, Augur und als solcher auch Volkstribun; er benutzte seinen ganzen Einfluss, um für die Interessen Cäsars und den Pompejanern entgegen zu wirken, daher ihn der Consul Lentulus im J. 49 aus der Curie verwies und es dahin brachte, dass er zu Cäsar floh. Für diesen ward nun Antonius ein gelegener Vorwand zum Kriege. Cäsar ernannte ihn zu seinem Legaten, übertrug ihm während seines Feldzugs in Spanien den Oberbefehl in Italien, und erhob ihn zum Proprätor, in welcher Eigenschaft Antonius dem Cäsar Truppen nach Dyrrhachium zuführte und mit ihm bei Pharsalus focht. Als Cäsar zum zweiten Male Dictator wurde, ward Antonius von ihm zum *Magister equitum* ernannt. Jetzt erwachte bei Antonius, der nun Ruhe und glanzvolle Stellung gewonnen, der alte Hang zur Wolust wieder; er feierte offen seine Orgien, in Rom wie in andern Städten Italiens. Dies führte eine Spannung mit Cäsar herbei, welcher, als er zum dritten Mal Dictator ward, nicht den Antonius, sondern den M. Lepidus zum *Magister equitum* machte. Im J. 44 heirathete Antonius die Fulvia, die Wittve des P. Clodius. Im folgenden Jahre versöhnte er sich mit Cäsar und ward dessen College als Consul. Als solcher wollte er am Feste der Lupercalien dem Cäsar das Diadem aufs Haupt setzen, während dieser, die Stimmung des Volkes erkennend, es wiederholt von sich wies. Als gleichwohl der Todesstreich gegen Cäsar geführt worden, zog sich Antonius, der sich selbst von den Feinden Cäsars fürchtete, in ein Sklavenkleid vermommt zurück und befestigte seine Wohnung. Als er die Thatlosigkeit der Mörder erkannte, benutzte er alle Umstände für seine Zwecke. Noch in derselben Nacht bemächtigte er sich des öffentlichen Schatzes im Tempel der Ops, sowie er auch von Calpurnia der Wittve Cäsars, die sich zu ihm geflüchtet, den Privatschatz ihres Gemahls und den noch wichtigern schriftlichen Nachlass in Empfang nahm. Als der Senat beschloss, dass keine Untersuchung über den Mord stattfinden und alles, was Cäsar gethan und verfügt, gültig bleiben solle, bewirthete Antonius an demselben Abende den Cassius in seinem Hause. Aber diese Versöhnung mit Cäsars Feinden war nur Schein. Antonius veröffentlichte das Testament Cäsars, dessen Freigebigkeit den Hass gegen die Mörder anfachte, und diese Stimmung wusste er durch seine Rede beim Leichenbegängniss Cäsars und durch Vorzeigung eines Wachsbildes von dessen blutigem Körper so sehr zu steigern, dass die Volkswuth offen gegen die Mörder sich kehrte. Antonius stellte seinem Interesse gemäss die Ordnung mit Strenge wieder her und liess Rom eine Zeillang fühlen, dass die Tyrannis den Tyrannen überleben. Nachdem er sich mehrmals mit dem jungen Octavius, oder wie er sich jetzt nannte Octavianus (Cäsars Erben und nachherigem Augustus), der nach der Herrschaft strebte, entzweit und versöhnt hatte, belagerte er Mutina, das Decimus Brutus, der diese Provinz noch nach Cäsars Anordnung verwaltete, tapfer vertheidigte. Unterdeschleuderte Cicero seine blitzenden Reden gegen Antonius, den der Senat nun für einen Feind des Vaterlandes erklärte, demzufolge die beiden Consuln Hirtius und Pansa, begleitet vom Octavian, wider ihn ins Feld rückten. Antonius schlug nun zwischen Pansa in einer mörderischen Schlacht, aber der herbeigeeilte Hirtius schlug den Antonius wieder im Apr. 43 bei Mutina. Als beide Consuln in diesem Kampfe geblieben, trat Octavian an die Spitze des republikanischen Heers. Antonius musste über die Alpen fliehen; in Trauerkleidern betrat er in Gallien das Lager des Lepidus, dessen Heer er so schnell für sich gewann, dass Lepidus mit ihm sich verbinden, ja ihm sogar seine Stelle übergeben musste. Auch stiessen noch zu Antonius' Partei die Feldherren Plancus und Pollio mit ihren Heeren, so dass jetzt Antonius an der Spitze von 17 Legionen und 10,000 Mann Reiterei nach Italien zurückkehren konnte. Octavian, der nur zum Schein bis jetzt sich als Anhänger des Senats und als Verfechter republikanischer Freiheit gezeigt hatte, liess mit Einemmale die Maske fallen, zog dem Antonius und Lepidus entgegen und hielt mit ihnen auf einer Insel des Reno unweit Bologna (nach Drumann vielmehr auf einer Insel des Lavinus im cisalpinischen Gallien) Ende Octobers 43 vor Chr. jenen mehrtägigen Congress, wobei sie das berühmte letzte Triumvirat errichteten. Es bestand dies darin, dass sich die Dre-

zu ausserordentlichen Magistraten mit Consulargewalt auf fünf Jahre machten. Hinsichtlich der Provinzen des Römergebiets kam man überein, dass Antonius Gallien, Lepidus Spanien, Cäsar Octavianus aber Africa, Sardinien und Sicilien erhalten solle. Zugleich wurde die Achtserklärung gegen all' ihre Feinde beschlossen. Dieser Proscription fiel, als sie in Rom einzogen, auch Cicero zum Opfer; überhaupt kamen bei diesen Verfolgungen 300 Senatoren und 2000 Ritter um. Antonius liess Cicero's Haupt und rechte Hand auf derselben Rednerbühne zur Schau stellen, auf welcher dessen Beredsamkeit so oft gesiegt, besonders ihn aber moralisch vernichtet hatte. Nachdem sie sich 200 Mill. Sesterzen (circa 10 Mill. Thaler) Kriegsgelder verschafft hatten, zogen im J. 42 Antonius und Octavian nach Macedonien ab, wo die vereinten Streitkräfte ihrer Gegner Brutus und Cassius ein mächtiges Heer bildeten. Bei Philippi befehligte Antonius gegen Cassius, der sich, als der hartnäckige Kampf zu seinem Unglück ausschlug, von seinem Sklaven den Todesstreich geben liess. Brutus, der ohne Cassius' Wissen gegen Octavian sehr glücklich gekämpft und dessen Lager erstürmt hatte, musste nach einem zweiten, unglücklichen Treffen, wo sich sein Heer in Flucht auflöste, dem Beispiel des Cassius folgen. Beim Anblick der Brutusseiche zeigte sich Antonius tiefbewegt; er breitete seinen Mantel darüber und liess sie mit demselben verbrennen. Durch den Kampf bei Philippi war das Schicksal Roms entschieden; mit Brutus und Cassius fiel die Republik auf immer zusammen. Jetzt ging Antonius, um seinen Soldaten die versprochenen Gelder zu schaffen, nach den Provinzen im Osten; zunächst erschien er in Ephesus, wo er in feierlichem Aufzuge als Bacchus empfangen ward; hier berief er die Gesandtschaften der Griechen und Asiaten, und gab ihnen als ermässigte Forderung auf, den Betrag der Abgaben von 9 Jahren binnen 2 Jahren zu zahlen. Nach Cilicien gekommen, lud er die Königin von Aegypten, Kleopatra, als Schuldige vor sich, da sie den Cassius unterstützt haben sollte. Sie kam; er sah sie — und ihre Reize und Klugheit besiegten ihn. Sie zog ihn mit sich nach Alexandrien, wo er in ununterbrochener Vergnügung nicht eher wieder an die Angelegenheiten der Welt dachte, als bis ihn die Nachricht von den in Italien zwischen seinem Bruder Lucius Antonius, seiner Gemahlin Fulvia und Octavian entstandenen Feindseligkeiten aus seinem Rausche weckte. Der kurze Krieg war schon zu Octavians Gunsten entschieden, als Antonius in Italien ankam. Der Tod der Fulvia, die vormals seine despotische Beherrscherin war, erleichterte die Versöhnung mit Octavian, welche dadurch besiegelt ward, dass Antonius dessen Schwester Octavia zur Gemahlin nahm. Sie machten nun unter sich zu Brundisium (Brindisi) eine neue Theilung des römischen Reichs; ihre Würfel sprachen Octavian den Occident, dem Antonius den Orient zu; nur zum Scheine ward dem Lepidus Africa gegeben, denn schon im J. 36 ward es ihm wieder genommen. Man schloss mit Sextus Pompejus, der das Mittelmeer beherrschte, einen Vertrag. Darauf ging Antonius nach seinen Ostprovinzen; zuerst sprach er in Athen ein, wo er den Winter des J. 39 zubrachte. Die Athener, gegen welche er äusserst freundlich war, feierten ihn als Bacchus; als sie aber dem neuen Bacchus die Minerva zur Gemahlin antrugen, forderte er eine Million Drachmen zur Aussteuer. Er ordnete alles wie ein Gott im Orient, setzte selbst Könige ein, wie in Idumäa und Samaria den Herodes, feierte Kleopatra als „Königin der Könige“ und theilte die Länder Asiens und Libyens, die zu seinen Provinzen zählte, unter diese königliche Concubine und deren Kinder, von denen er einen Knaben, Ptolemäus, für den Sohn des Julius Cäsar ausgab und Caesarion nannte. Nach einem schimpflichen Feldzuge gegen die Parther nahm er im J. 34 den König von Armenien, Artavasdes, dem er Treulosigkeit Schuld gab, durch Verrätherel gefangen und führte ihn im Triumphe nach Alexandrien. Octavian verurtheilte indess in Rom nicht, gegen die starken Verletzungen des röm. Staatsinteresses und offenbaren Ungerechtigkeiten, welche sich Antonius erlaubte, laut sein Missfallen zu äussern und die Stimmung der Römer gegen ihn aufzuregen. Antonius hatte überdies die Octavia, als diese ihn aufzusuchen von Rom nach Griechenland ging, zurückweisen lassen; dies brachte ihn vollends um alle Achtung zu Rom, da hier Octavia's Edelmoth bekannt, dagegen Kleopatra's Hoffärtigkeit äusserst verhasst war. Der Krieg zwischen Octavian und Antonius ward unvermeidlich. Letzterer zog, nachdem er der Octavia den Scheidebrief nachgeschickt, mit Kleopatra nach der Insel Samos, die der Sammelplatz seiner Truppen ward. Statt aber ernstlich den Krieg zu betreiben, brachte er seine Zeit abwechselnd auf Samos und in Athen unter beständigen Festen mit Musikern, Gauklern und Schwelgern zu. Jetzt erklärte man zu Rom der Königin Aegyptens den Krieg und entzog dem Antonius die Gewalt, welche er einem Weibe abgetreten, indem man ihn seines Consulats und seiner Statthalterschaft entsetzte. Im J. 31 segelte Octavian, dessen Heer in 80,000 Mann Fussvolk und 10,000 Reitern bestand, mit 250 streitbaren Schiffen von Brundisium ab. Endlich trafen sich

die beiden Nebenbuhler bei Actium, wo Antonius eine Landmacht von 100,000 M. Fussvolk und 12,000 Reitern (wobei ausser den röm. Legionen auch die Truppen von einer Reihe von Königen aus Asien und Libyen waren) nebst einer Seemacht von 500 Kriegsschiffen von zum Theil kolossalem Bau versammelt hatte. Nach einer Niederlage, die seine Reiterei erlitten und wobei er beinahe selbst in die Hand der Feinde gerathen, entschied sich Antonius auf den Rath der Kleopatra, die selbst an seiner Sache verzweifelte und nur auf ihre Rettung zur See bedacht war, zu einer Seeschlacht, welche den 5. Sept. 31 vor Chr. erfolgte. Es gelang Octavian, die Befehlshaber der beiden feindlichen Flügel zu verleiten, dass sie, während sie zuvor gedrängt standen, nach und nach sich ausbreiteten. Drauf drang Aruntius, der das Centrum von Octavians Flotte befehligte, in die entstandene Oeffnung ein und der Kampf begann. Immer mehrere von den leichten und beweglichen Schiffen des Octavian vereinigten sich zum Kampfe gegen eines der schwerfälligen feindlichen, doch blieb der Kampf längere Zeit unentschieden. Plötzlich aber erblickte man die Kleopatra, wie sie mit ihren 60 Schiffen durch die Kämpfenden hin auf die hohe See fuhr. Antonius, nur von dem einen Gedanken erfüllt, dass er seine Herzenskönigin nicht verliere, eilte ihr nach und bestieg ihr Schiff. Die verfolgenden Feinde erreichten ihn, begnügten sich jedoch mit der Beute. Die Flotte, von ihrem leitenden Haupte im Stich gelassen, gab den Kampf nicht auf; am Ende liess Agrippa Feuerbrände auf die feindlichen Schiffe werfen und erlangte dadurch für Octavian Augustus den Sieg. Das Feuer wurde durch den Wind noch vermehrt, so dass eine Menge von Schiffen und Tausende von Menschen zu Grunde gingen. Umsonst harrten auf Antonius die Landtruppen; sie mussten nach sieben Tagen die Waffen strecken, als sie selbst von Canidius, ihrem Führer, verlassen wurden. Antonius war frisch nach Libyen gesegelt, wo ein nicht unbedeutendes Reserveheer sein einziger Hoffnungsanker blieb. Aber schon hatte dieses Heer die Partei Octavians ergriffen; in tiefstem Schmerze darüber ging er nach Alexandria und zog sich in eine abgeschiedene Wohnung am Meere zurück, die er Timonium nannte. Doch war seine Timon-Rolle von kurzer Dauer; er kehrte wieder in die Residenz seiner Kleopatra und lebte in Festem und Freuden. Indess schickte Kleopatra dem Octavian die Königsinsignien und erhielt die Zusicherung seiner Gnade, wenn sie den Antonius umbrächte oder auslieferte. Jetzt erhob sich Antonius mit der Energie der Verzweiflung; er machte, als sein Nebenbuhler sich Alexandrien näherte, einen kühnen glücklichen Ausfall aus dessen Reiterei und entschloss sich sofort zu einer Land- und Seeschlacht. Aber Flotte und Reiterei wurden ihm untreu, und sein Fussvolk ward geschlagen. So war Antonius, der schon bei Actium die Mitherrschaft über die Welt verloren, durch diesen letzten Schlag vernichtet. Als er nach Alexandrien zurückkehrte, hatte Kleopatra sich in eine zum Voraus für sich und ihre Schätze erbaute Gruft zurückgezogen und die Nachricht ausgesprengt, dass sie sich selber getödtet. In grenzenlosem Schmerz darüber stürzte er sich in sein eigenes Schwert. Da die Wunde nicht sogleich tödtlich war und er noch hörte, dass Kleopatra lebe, ward er auf seine Bitte zu ihr gebracht. Sie selber mit ihren Sklavinnen zog ihn an Seilen in den oberen Theil des Mausoleums in das sie sich eingeschlossen. Hier hauchte er im J. 30 vor Chr. seinen Geist in den Armen der Falschen aus, die ihm bald nachfolgen musste. — Seinen Kopf zeigt eine Seite einer alexandrinischen Silbermünze, deren andere den Kopf Kleopatra aufweist. Die Beischriften beider Seiten lauten: *Ἀντώνιος, αὐτοκράτωρ τρίτον, τριῶν ἀνδρῶν* und *βασιλίσσα Κλεοπάτρα θεὰ νεωτέρα*. (Vergl. Visconti: *Iconogr. Grecq.* p. 54. n. 22.) Antonius' Profil zeugt von keinem Antinous. Er hatte sehr strenge Züge, eine Nase wie die der Kleopatra; dabei trug er struppiges Haar, das ihm wie ein Wollsack im Nacken hing; an Stirn und Schläfen war es kurz. Eine mächtige Stirnrunzel ballte sich, dick und niedergezogen, hart vor der Nase. Sein Auge schaute eben so kalt, aber nicht so klug als das freier und wie lauschend blickende seiner Kleopatra, mit der er sonst in der untern Gesichtshälfte einige Zugähnlichkeit hatte. Er hatte nämlich den eingezogenen Mund und das vorgeschobene Kinn mit ihr gemein, in welcher Gesichtspartie sich das Schwelgerische und Genusssüchtige aussprach. Dabei hatte Antonius einen fabelhaft starken Hals. Uebrigens trug er keinerlei Bart. — Lucius Antonius, jüngerer Bruder des Triumvir, war Volkstribun im J. 44 vor Chr. und ein Anhänger Cäsars. Nach des Letztern Ermordung liess sein Bruder Marcus Antonius, um Volk und Veteranen zu gewinnen, durch ihn ein Ackergesetz beantragen, welches mit Gewalt durchgesetzt und dem entsprechend vollzogen wurde. Da Lucius, als einer der Septemviren, hierbei hauptsächlich mitgewirkt hatte, wurden ihm verschiedene Huldigungen zu Theil; man errichtete ihm Statuen, theils als Patron der 35 Tribus, theils als Patron der Ritter. Auch gegen ihn richtete Cicero seine Reden und gab ihm die Titel eines Gladiators und Räubers.

Antonius der Eremit war zu Roman, einem Dorfe in Oberägypten, geboren. Laut der Legende verlor er im 19. Jahre seine Aeltern und kam dadurch in den Besitz bedeutender Güter; doch diese vertheilte er unter seine Nachbarn und unter die Armen, wählte sich dafür die Einsamkeit und zog später in die entlegensten Höhlen, wo er sich ganz den göttlichen Dingen weihte. Die heilige Sage erzählt viel von den Verfolgungen, die er von bösen Geistern in Thiergestalten und von einer schönen Teufelin, die ihm nackt erschien, zu erdulden hatte. Als er in seiner Abgeschiedenheit von den Bedrückungen gegen die Christen zu Anfang des 4. Jahrh. besonders zu Alexandrien hörte, ging er dahin, sie zu trösten, und wünschte sich sogar den Märtyrertod. Als die Verfolgungen nachliessen, kehrte er in seine Höhlen zurück. Er starb, über 100 Jahre alt, im J. 356. Die Kunst giebt ihm gewöhnlich als Einsiedler den Pilgerstab und die Bettlerglocke, und als Patron der Schweine auch das Schwein zum Attribut, welches letztere aber zuweilen fehlt. Die Glocke führt er entweder in der Hand, oder sie hängt am Stabe oder dem Schwein um den Hals. Als Abt von Thebaïs, wo er den ersten Mönchsorden (eigentlich nur einen Eremitenverein) stiftete, wird er auch Antonius Abbas genannt. Alte Bilder zeigen ihn von zwei Teufeln und von zwei knieenden Männern mit feurigen Fingern umgeben. Die Versuchung des hl. Anton kommt sehr häufig als Motiv in Malereien und Sculpturen vor, besonders finden sich in dieser Darstellung die Byzantiner und nachmals die Niederländer. Eine bemerkenswerthe griechische Malerei in Wasserfarben auf Holz, in der Sammlung des Cardinals Zelada, zeigt den Abt Anton eine Rolle mit Inschrift in der Hand haltend, worin der heilige Mann uns versichert, dass er sehr wohl den Versteck des Teufels kenne und dass er Waffen besitze, ihn zu bekämpfen. Von Italienern ist es namentlich Tintoretto, der die Versuchung St. Antons in einem geistreichen Bilde anschaulich hat; dies Gemälde ward von Bartoli gestochen. Auf einem Temperamälde auf Holz, vom J. 1371, das sich zu Neapel in der Kirche S. Antonio del borgo findet, sieht man den Abt Anton von Engeln und Cherubim umgeben. Dies in allen Umrissen sehr charakteristische Bild zeigt den Heiligen sitzend, ein aufgeschlagenes Buch mit der Rechten aufs Knie stemmend und eine doctrinäre Fingerbewegung in der Linken machend. Es rührt von Col Antonio del Fiore her, der seine Temperabilder stets mit einem dicken Firniss überzog, so dass sie den Anschein von Oelbildern haben. Von alten Sculpturen, die den Abt Anton vorstellen, nennen wir nur das Hauptrelief des Thomas Pisano am Hauptaltar der Franciskuskirche zu Pisa, wo der Heilige mit langem Barte, in der Kutte und mit Buch in der Hand erscheint.

Antonius, Erzbischof von Florenz, gest. 1459. Auf Abbildern erscheint dieser Heilige als Dominicaner und mit bischöflicher Inful.

Antonius von Padua, geb. am 15. Aug. 1195 zu Lissabon, väterlicher Seits mit Gonsried von Bouillon verwandt, war erst Augustiner, dann Schüler des heil. Franz von Assisi und thätiger Verbreiter des Franciskanerordens. Auf einer Bekehrungstour nach Africa an die Küsten Italiens verschlagen, predigte er später zu Montpellier, Toulouse, Bologna und Padua mit so ausserordentlichem Beifall, dass die Sage entstand, selbst die Fische hätten seiner Predigt gelauscht und wären gerührt worden. Das Grabmal dieses in Portugal und Italien vorzüglich verehrten Heiligen befindet sich zu Padua, wo er am 13. Juni 1231 starb. Es steht in der ihm geweihten Kirche und gilt für ein Meisterstück der Sculptur. — St. Anton von Padua hat zum Hauptattribut einen Lilienstengel in der Hand; so stellte ihn z. B. van Dyck vor. Er erhält das Franciskanerkleid, dunkelbraune oder schwärzliche Kutte; so ohne weiteres Attribut erscheint er fast immer auf den alten italienischen Bildern. Nicht selten hat er auf spätern Darstellungen einen knieenden Esel vor sich, dem er eine Hostie vorlegt; letzteres Wunder hatte ein Häretiker verlangt, der mit dem Heiligen über das Sacrament des Altars disputirte. Dies Motiv hat ausser Cigoli, der es in einer Kirche zu Cortona malte, Giuseppe Sabatelli (gest. 1843) in Florenz angewandt, wo man den wunderlichen Gegenstand in der dem heil. Anton von Padua geweihten Kapelle von Sta. Croce sehen kann. Der vor dem Allerheiligsten niederfallende Esel wird bisweilen mit einem knieenden Pferde vertauscht, wohinter Heiden stehen; daher hat man St. Anton auch zu einem Patron der Pferde erklärt. Ferner attribuiert man dem Heiligen das Christkind; entweder trägt er es oder er kniet davor; auch steht es wohl auf einem Buche vor ihm. Die Legende sagt nämlich, dass ein Wirth, bei dem der Heilige über Nacht blieb, diesen mit einem Jesuskinde kosen sah, welches anfangs auf einem Buche stand, dann aber von dem Pater in den Arm genommen wurde. Was die Fischpredigt betrifft, welche wohl die originellste Vorstellung von dem Heiligen ist, so beruht sie auf folgender Sage. Als St. Anton zu Rimini den Fischen predigen, aber Keiner erscheinen wollte, ging er zum Meeresstrand und wandte sich an die Fische. Und siehe! alle Creatur des Wassers steckte die Köpfe

heraus und schnappte nach dem süßen Köder der Worte, die aus Antonius' Munde fielen. — Das berühmteste Gemälde mit der Vorstellung des paduanischen Heiligen ist das von Murillo im Dom zu Sevilla.

Antoniuskreuz oder das ägyptische Kreuz hat die Form des Buchstabens T. Vergl. den Art. Kreuz.

Antorides, ein hellenischer Maler von unbekanntem Verdienst; man nennt ihn neben Euphranor als Schüler des Aristo.

Antragen heisst überhaupt das Anfertigen des Abputzes der Gebäude, besonders aber das Ebenmachen des unebenen Abputzes, indem man an tiefern Stellen die Stärke des Putzes vermehrt, d. h. mehr Mörtel anträgt.

Antritt (Bauk.), diejenige Linie im Grundrisse, wo eine Treppe anfängt.

Antunacum, einst Stadt der Ubier am linken Rheinufer. Der Name klingt noch im heutigen „Andernach“ wieder.

Antwerpen (Anvers) an der Schelde, früher die Hauptstadt einer niederländischen Provinz, seit 1830 von Holland getrennt und nun Hauptstadt der gleichnamigen Provinz Belgiens, zählt jetzt 75,000 Bewohner, besitzt ein Marine-Arsenal, eine Akademie der Wissenschaften, eine Maler- und Bildhauerakademie, und ist der Sitz eines Bischofs. Die Stadt kommt zuerst im 8. Jahrh. vor und stand schon im 11. und 12. Jahrh. in ansehnlicher Blüthe. Bevor die Spanier die Niederlande heimsuchten, war Antwerpen als Handelsstadt noch bedeutsamer als selbst Amsterdam. Die Segel aller Nationen bedeckten damals die Schelde und es sollen einmal 2500 Schiffe gleichzeitig im Antwerpner Hafen gelegen haben. Um Mitte des 16. Jahrh. hatte die Stadt eine Bewohnerzahl von 200,000 erreicht. Die ersten Festungswerke erhielt sie 1540 durch den Italiener Paciotti, und durch den deutschen Baumeister Franz liess Kaiser Karl V. die so vielfach berühmte Citadelle im J. 1567 anlegen. Schon 1577 musste sich die Citadelle den Bürgern ergeben, welche die gegen ihre Stadt gerichteten Forts zerstörten und das in Antwerpen ihnen zum Hohn hingestellte Standbild des Herzogs und Bluthundes Alba zerschlugen. Durch die dreizehnmonatliche Belagerung vom Prinzen von Parma (Statthalter der Niederlande), welche die Stadt 1584 — 85 erdulden und wobei die Citadelle endlich capituliren musste, erhielt die Blüthe Antwerpens ihren ersten Stoss und ward gänzlich vernichtet, als in Folge des westphälischen Friedens die Mündungen der Schelde an Holland fielen. Im J. 1746 ward die Citadelle durch die Franzosen unter dem Marschall von Sachsen, 1792 durch ein Heer der französischen Republik, im folgenden Jahre durch die Oesterreicher und im nächstfolgenden wieder durch den Republikanergeneral Pichegru erobert. Antwerpen hob sich von Neuem, als die vom Nationalconvent zu Paris decretirte Freiheit der Schelde durch den Haager Tractat 1795 von der Republik der Niederlande anerkannt worden war. Vom J. 1815 an, wo Belgien und Holland vereinigt wurden, errang die Stadt wieder einen Theil ihrer alten Blüthe. Die Revolution von 1830, welche die Trennung Belgiens von Holland bewirkte, fesselte die Stadt an Belgiens Schicksal; die jedoch von holländischen General Chassé noch vertheidigte Citadelle ergab sich erst am Schlusse des Jahres 1832, nachdem die Franzosen auf die Weigerung des halsstarrigen Königs Wilhelm, die ihm von Frankreich und England dictirten Tractatsartikel zu erfüllen und die Citadelle an Belgien zu übergeben, dieselbe fast zur Ruine zusammengeschossen hatten. — Unter den vielen, zum Theil prachtvollen Gebäuden finden sich noch manche im gothischen Style vor, wie das bedeutende Rathhaus (mit Schlachtenmalden aus der spanisch-niederländischen Periode geschmückt) und der grossartige Liebfrauentempel mit zwei Thürmen, wovon nur der eine, 444 Fuss hoch, vollendet ist. Der Antwerpner Dom kann das vorzüglichste Monument genannt werden, das in den Niederlanden im germanischen Styl existirt. Er hat fünf Schiffe und ist durch die grossartige Schönheit der Verhältnisse des Innern, wie durch die brillante, wenn minder harmonisch gebildete Façade mit ihrem mächtigen Thurmbau ausgezeichnet (s. Abb. auf nebenstehender Seite). Diese Kathedrale ward 1422 durch Job van Amelius in gutem und reichem gothischen Style begonnen, aber unter andern Baumeistern erst 1518 in den nothwendigsten Theilen beendigt. Ihre Länge beträgt 500, ihre Breite 240 und die Höhe, bis wo die Thürme frei werden, 360 Fuss; ihr Gewölbe ruht auf 125 Säulen. Die zierliche Gliederung der Säulenpfeiler hat ein Gepräge, das, wenn auch anmuthig ausgebildet, doch schon auf eine Lösung des dem germanischen Bausystem eigenen Organismus hinzielt, indem zwischen den Gurträgern und den Gurten und Bögen des Gewölbes keine bestimmte Scheidung stattfindet, vielmehr die erstern in den Profilen der letztern gebildet sind, welche Einrichtung die Endzeit des germanischen Systems verkündet und natürlich auch anderwärts, besonders in Deutschland, nicht selten bei Monumenten dieser Spätperiode der Gothik ge-

Anden wird. Die Kathedrale besitzt schön gemalte Fenster; die Kanzel und das Grabmal des Bischofs Ambrosius Capello sind Kunstwerke von Verbruggen; auch sind hier die bedeutendsten Werke des grossen Rubens, wie die Kreuzabnahme und Kreuzerhöhung, ferner die Helmsuchung, Reinigung und Himmelfahrt Mariens. Ausserdem enthält der Dom die herrliche Statue der Marie mit dem Kinde von Franz de Quesnoy (Flamingo), Gemälde von Franz Franck, dem Vater und Sohn (von



aus unter den Schriftgelehrten, wo Huss, Luther, Calvin und Erasmus von letztem die Darstellungen aus der Apostelgeschichte), und von Erreyns, dessen Jünger zu Emaus die Sacramentskapelle zieren. Die Kanzel mit der von Engeln umgebenen Jungfrau ausgemalt. — Die Statue des jüngsten Gerichts von Bernard van Orley und gute Sculptur befindet sich auch das Grabmal Rubens' mit den von ihm gemalten

men die
Endzeit des germanischen Systems verkündet
ders in Deutschland, nicht selten bei Monumenten dieser Spätperiode der G

haben wird. Die Kathedrale besitzt schön gemalte Fenster; die Kanzel und das Grabmal des Bischofs Ambrosius Capello sind Kunstwerke von Verbruggen; auch sind hier die bedeutendsten Werke des grossen Rubens, wie die Kreuzabnahme und Kreuzerhöhung, ferner die Helmsuchung, Reinigung und Himmelfahrt Mariens. Ausserdem enthält der Dom die herrliche Statue der Marie mit dem Kinde von Franz de Quesnoy (Flemingo), Gemälde von Franz Franck, dem Vater und Sohn (von



Antwerpen den Jesus unter den Schriftgelehrten, wo Huss, Luther, Calvin und Erasmus predigten sind; von letztem die Darstellungen aus der Apostelgeschichte), und von Wilhelm Herreys, dessen Jünger zu Emaus die Sacramentskapelle zieren. Die Kapelle hat Schulz mit der von Engeln umgebenen Jungfrau ausgemalt. — Die St. Jakobskirche besitzt das jüngste Gericht von Bernard van Orley und gute Sculpturen. In ihr befindet sich auch das Grabmal Rubens' mit den von ihm gemalten

drei Frauen, Kindern und Aeltern. Die St. Paulskirche weist schöne Bilder Teniers, van Dyck und Rubens auf; von letztern beiden besitzt gute St auch die Augustinerkirche, welche übrigens vorzügliche Bildhauerarbeiten an Kanzel und dem Hauptaltare von H. Verbruggen aufweist. — Das Museum Antwerpen enthält auserlesene Gemälde der Flamänder Schule, worunter sich V von Rubens und van Dyck befindet. Es besitzt auch das berühmte Altarblatt zwei Flügeln von Quintin Messis, das beste Werk dieses „Leonardo da Vinc Niederländer.“ Das Mittelbild stellt den vom Kreuz abgenommenen Christus vor, er von Frauen und Freunden beweint wird; der rechte Flügel zeigt das Haupt Jo nls des Täufers auf Herodes Tische, während der linke das Martyrium des Eva llisten Johannes zeigt, wie dieser in Oel gesotten wird. Sonst besitzt das Museum Bilder von Michel Coxcie, von Floris, Fonk, Jordäus, Franz Pour Schutt, Seghers, van Veen und de Vos; auch Gypsabgüsse nach vorzügli Antiken. Der zum Museum gehörige Garten weist viele Denkmale alter Künstler Berühmt ist die Kunstsammlung des 1840 verst. Florent van Ertborn, w derselbe dem Museum von Antwerpen, seiner Vaterstadt, vermacht hat. Unter dem Werthvollen schätzt man darin ein Madonnenbildchen von Jan van E vom J. 1439, und den Christus am Kreuz und die sieben Sacramente von Roger Brügge. Diese Sammlung altniederländischer Bilder enthält überhaupt von Gebrüdern Eyck und deren Schülern eine schöne Anzahl schätzbarer, durch auth sche Unterschriften völlig beglaubigter Bilder. Ein interessantes Kabinet mit V aus Griechenland besitzt Hr. Herry. — Als merkwürdige Bauwerke ausser obenerwähnten dürfen nicht unerwähnt bleiben: das Haus der Oosterlinge (die malige Niederlage der Hanse) und die Antwerpner Börse, welche auf 43 Marmolen ruht und die erste und älteste in Europa heisst. — Neuerdings ist endlich zu werpen das Andenken des grossen Rubens durch öffentliche Aufstellung eines erz Standbildes würdig geehrt worden.

Antwerpen, Hugo von, italienisch „*Ugo d'Anversa*“ heissend, blühte in Jahrhundert. Er arbeitete in Italien und wird von Dr. Nagler einer der ersten M in Oel genannt. Derselbe Autor vermuthet in diesem Antwerpner den Hugo van Goes, sagt indess irrig, dass Lanzi den Hugo von Antwerpen einen Schüler Joh. E nenne.

Antwerpen, Livin von; ein Schüler Hans Memlings, der diesem an den sterlichen Miniaturen eines grossen Gebetbuchs mithalf, welches auf der St. Ma bibliothek in Venedig befindlich ist. Nebst Livin arbeitete auch Gerhard von daran, der ebenfalls Memlings Schüler war. Kugler vermuthet in Livin dieselbe son mit dem Maler Livin de Witte, dem man eine Anbetung der Könige in Münchner Pinakothek mit Wahrscheinlichkeit zuschreibt.

Anubis, ein ägyptischer Gott, der in Gestalt eines Hundes verehrt wurde. In ältesten Zeit galt er in der That für den göttlichen Repräsentanten des Hund schlechts, wie denn der einfache Thiercultus überhaupt die ursprüngliche der ägyptischen Religion war, an welchen sich später religiöse Systeme, namer astronomische, durch symbolische Auffassung desselben, anlehnten. Der Hund ward vornehmlich in Kynopolis (der Hundstadt) in Mittelägypten verehrt, wo Hundedienst zuerst ein auf den Ort beschränkter Fetischismus war. Als aber der tus der beiden Nationalgottheiten, des Osiris und der Isis, sich verbreitete, Anubis in Beziehung zu diesen Hauptgöttern gesetzt, worauf sein Dienst in ganz gypten gebräuchlich ward. Die höhere Stellung, die nun Anubis im Götterkreise nahm, erhielt ihre Motivirung durch mehrere Sagen. Man erzählte: er sei der des Königs Osiris, habe seinen Vater auf dessen Heereszuge begleitet und dabei Fell eines Hundes über sich geworfen. Genauer berichtet eine andere Sage, wo die Schwester und Gattin des Typhon ihren andern und edleren Bruder Osiris l und es mit List dahin brachte, dass er ihr beischlief, ohne sie zu erkennen. Aus ser Umarmung entspross Anubis, welchen seine Mutter Nephthys aussetzte. Der K von Lotosblumen, welchen Osiris trug, war ihm, als er von der Schwester L aufstand, entfallen; an diesem erkannte Isis, wer des neugeborenen Kindes V sei, und sie war edel genug, nach Osiris Tode das unächte Kind ihres Gemahls findig zu machen, um es zu erziehen. Sie suchte und fand dasselbe mittels abge teter Hunde, hatte später an ihm einen Wächter und Begleiter und legte ihm Namen Anubis bei, weil er die Götter ebenso bewachte wie der Hund die Mensch Er war der Tröster der nach Osiris' Ermordung so untröstlichen Göttin und hal durch Hunde die verstreuten Glieder des von Typhon zerstückelten Körpers ihres mahls auffinden. Zu bemerken ist hierbei, dass die Aegypter den Nil für einen Aus des Osiris und das Land für den Leib der Isis hielten, sofern dieses vom Nile befr

let und geschwängert ward. Aus dieser Verbindung ging ihnen der Horus hervor, der die Alles erhaltende und ernährende Witterung und Mischung der Luft bezeichnete. Unter Nefthys verstanden sie die äussersten Punkte des Landes an der vom Meer berührten Grenze. Wenn nun der Nil schwoll und sich auch bis in die entfernten Gegenden verstieg, so hiess dies die Vermischung des Osiris mit der Nefthys. Daher genoss Isis den Horus (Arori) als einen ächten Sohn, Nefthys aber einen Bastard, den Anubis (Anbo). Letzterer wurde zum Wächter der Isis und des Osiris, sowie auch der andern Götter gemacht, daher sein Bild vor den Altären einer andern Gottheit stand. Ihm war der Vorplatz jedes Tempels geheiligt. Noch in der Zeit vor Christus war der Isis - und der damit verbundene Anubisdienst auch in Rom gangbar geworden, und man erzählt, dass bei den Proscriptionen des zweiten Triumvirats ein Aedil, Volusius, nur dadurch sich rettete, dass er von einem Freunde, welcher Isispriester war und die Orgien feiern musste, den Talar anzog, die Hundskopfmäsk aufsetzte und in diesem Aufzuge als ein die Orgien Feiernder zu Pompejus entkam. Kaiser Commodus war ein eifriger Isisdiener, schon als solcher das Haupt und trug den Anubis, d. h. den Hundskopf. Anubis selbst ward bald in Menschengestalt mit goldenem Hundekopf, bald ganz als Hund vorgestellt. (Beiläufig sei hier bemerkt, dass, wenn die griechischen Christen des Mittelalters den heiligen Christoph mit einem Hundekopf abbildeten, es nur geschah, um anzudeuten, dass dieser Heilige aus dem Lande Kynokephale war.) Man dachte sich den Anubis zugleich als Führer ins Totenreich und als Wächter der Pforte der Ober- und Unterwelt. Er erhielt die Function eines Hermes Psychopompos erst zur Zeit der griechischen Dynastie in Aegypten, wo das griechische Götterwesen vielfach mit dem ägyptischen vermengt wurde und daher auch ein Hermanubis sich ausbildete. So spielte Anubis seine Rolle selbst bei der Einbalsamirung und bei den Consecrationen der Mumie; übrigens hielten Arori oder Horus und Anubis zusammen das Todtengericht und die Seelenwägung, indem sie die guten Handlungen wogen. — Es sind noch eine Reihe Denkmale übrig, welche uns den Anubis zur Vorstellung bringen. Die Anubisstatue von weissem Marmor, welche im Tor de' Ventü im Vatican unter den ägyptischen Alterthümern steht, ist kein Werk ägyptischer Kunst, sondern zur Zeit des Kaisers Hadrian gemacht. Ebendasselbst sieht man einen kleinen sitzenden Anubis aus grünlichem Basalt. Erstere Statue ist in natürlicher Grösse; sie hält, wie dies bei römischen Anubisbildern gewöhnlich, den Caduceus in der Hand. Funfzehn geschnittene Steine mit dem Bilde dieses Gottes besass der Baron Stosch, dessen Sammlung unter Friedrich dem Grossen nach Berlin wanderte. Darunter sind bemerkenswerth: ein Magnetstein mit geflügeltem Anubis, welcher stehend in jeder Hand einen Stab hält, dessen Knopf der Kopf eines Wiedehopfs ist; ein Granat mit stehendem Anubis, der mit der Linken ein heiliges Gefäss hält und neben welchem zu Füssen ein Hahn eine Henne deckt; ein Carneol, wo Anubis in der Linken den Schlangestab, in der Rechten einen Palmzweig hält; ein selber Jaspis mit stehendem Anubis, dessen Haupt eine Schlange umwindet, die einen Palmzweig im Rachen hält; ein Carneol mit stehendem Anubis, welcher Krokodilspoten statt der Hände und zu seinen Füssen einen Stern hat; ein grüner Jaspis mit Anubis und einer Mumie, wozwischen ein Halbmond und ein Stern; ein Carneol mit Anubis und Isis, welche stehend mit ihren gewöhnlichen Attributen gebildet sind; ein Sagaradprasma mit sitzendem Anubis, der mit der Rechten das Glied hält; ein Heliotrop mit drei Anubis und ein Chalcedon mit stehendem Anubis, der in der Rechten den Blitz, in der Linken ein Scepter hält. Der Blitz ist auf griechische Art gebildet und ein Abzeichen, das diesem Gott erst von den Römern gegeben wurde. Endlich sind zwei antike Pasten derselben Sammlung noch anzumerken; die eine zeigt den Anubis stehend, wie er mit der Rechten eine Palme, mit der Linken ein Tempelgefäss hält; die andere stellt ihn vor, wie er den sitzenden Horus auf seiner rechten Hand hält, während er in seiner Linken wieder das heilige Gefäss hat.

Anularische Kreide, Ringsteinweiss, stand bei den Alten in Werth, weil sie zur Mischung der Glaspasten diente. Sie ist theils Thon, theils Brianzonerkreide, wovon die Ringsteine des gemeinen Volkes gemacht wurden. Plinius (XXXV. 30) sagt: *Anulare quod vocant, candidum est, quo muliebres picturae illuminantur. Fit et ipsum creta, admixtis vitreis gemmis ex vulgi anulis, unde et anulare dicitur.*

Anurajapura, auf der Insel Ceylon, die alte Königsstadt des Landes, besitzt noch manche alterthümliche Bauten der indischen Kunst, unter ihnen Grottentempel, grosse in Terrassen emporsteigende Gebäude und buddhistische Heiligthümer. „Bo Malloa,“ ein grossartiger Terrassenbau, der auf seinem obersten Plateau die dem Buddha geheiligten Feigenbäume trägt, und eine Anlage, die tausend Pfeiler genannt, zeichnen sich vorzüglich aus.

Anurogrammum hies die Residenz des Fürsten von Taprobane (Ceylon), in nordwestlichen Theile der Insel. Ihre Ruinen sollen noch unter dem Namen *Anarodgurro* bekannt sein.

Anwalzen heisst, schwere Baustücke mittels Walzen herbeischaffen. So werden z. B. die Sandsteine bis zum oder bis unter das Gerüst, auf dem sie in die Höhe gehoben werden sollen, *angewalzt*.

Anwurf heisst der gegen die Mauer geworfene Mörtel, bevor derselbe gehörig abgerieben und ein wirklicher Abputz wird. Abgerieben darf dieser Anwurf nicht eher werden, als bis das Trocknen soweit vorgeschritten, dass sich in demselben kleine Risse zeigen.

Anxur, nach der Aeneide ein Verbündeter des Turnus, welchem Aeneas die Hand sammt dem Schwerte und einem Theile des Schildes herunterhieb.

Anxur; s. Terracina.

Anzano, Sanct, wird in der Kleidung des 15. Jahrh. und „Herz und Leber tragend“ gebildet.

Anziehen sagt man vom Mörtel, wenn sein Wasser in die Steine einzieht, oder wenn dasselbe aus ihm verdunstet, nachdem er beim Mauern zwischen die Steine gebracht oder beim Abputz gegen dieselben geworfen wurde. Beim Abputzen muss dieses Einsaugen und Verdunsten des Mörtels stets geschehen sein, ehe man zu seiner weiteren Bearbeitung übergeht. Je besser die Steine des Gemäuers, um so schneller geschieht auch dies Anziehen, sowohl beim Mauern wie beim Abputz. Hingegen ziehen schon gebrauchte, zumal aber feucht gewordene Steine nicht gut an.

Anzo, das *Antium* der Römer, jetzt kleiner Hafenplatz, 35 Miglien von Rom westlich von der Via Appia gelegen, war einst die Hauptstadt der Volsker und der Sage nach von einem Sohne des Ulysses und der Circe gegründet. Berühmt war das Orakel der Fortuna und das Heiligthum des Aeskulap daselbst. Kaiser Nero, aus Antium gebürtig, erweiterte und verschönte seine Vaterstadt ansehnlich und hielt hier seine Villeggiatur. Die Sarazenen zerstörten die Stadt, und Papst Alexander VI. liess 1496 den im Alterthum so berühmten Hafen verschütten, nur um ihn den Türken nicht zu gönnen. Zahlreich sind die Trümmer von der einst bedeutsamen und prächtigen Stadt. Hier hat man auch viele der schönsten Antiken gefunden, z. B. den belvederischen Apoll und den borghesischen Fechter, erstern in den Ruinen des Neropalastes. Die freie, meerumspülte Höhe, auf der die alte Stadt sich befand, trug eine Anzahl der herrlichsten Paläste von verschiedenen römischen Kaisern und reichen Staatsmännern, so dass hier für Ausgrabungen ein wohl noch lange nicht erschöpftes Feld anzunehmen ist. Etwas östlich von der Stadt befand sich der Neptuntempel, von dem das dortliegende Städtchen *Nettuno* ($\frac{1}{2}$ Stunde von Anzo) den Namen hat. Die Tempelruinen ragen jetzt aus dem Meer. War Antium durch seine Piraterie und seinen Hafen berühmt, so ist es jetzt Anzo durch die schöne, fast orientalische Frauentracht.

Aosta (die *Augusta praetoria* der Römer), Stadt in Piemont am Fusse des grossen Bernhard, besitzt einen Siegesbogen des Augustus, der jedoch ohne grosse architektonische Bedeutung ist, und weist ausserdem die Reste eines Amphitheaters und einer marmornen Brücke aus Römerzeiten auf. Der Dom von Aosta, im germanischen Style enthält das Grabmal eines alten Savoyerfürsten. Die Franciskanerkirche enthält das Grabmal des Marschalls Challant von Savoyen. In Aosta's Umgegend befindet sich eine römische Brücke zwischen zwei Bergen.

Apamea am Mäander, einst Stadt in Grossphrygien und nächst Ephesus die zweite Handelsstadt in Asien, hies zuerst Kibotos (Cibotus), welches „Kasten“ bedeutet. Daher ist das Bild auf Münzen dieser Stadt ein Kasten, in welchem Mann und Frau sitzen, und es schwimmt derselbe auf dem Wasser, weil die Umgegend von drei Flüssen beströmt war, dem Marsyas, Obrima und Orga, welche in den Mäander fliessen. Auf andern Münzen der Stadt sieht man die Figur des Flusses Marsyas, zwei Flöten spielend, ähnlich wie dieselbe phrygische Flussfigur auf einer Münze Gordians des Jüngern, doch nur mit einer Flöte in der Rechten, erscheint.

Apaturia, 1) Name des Betrugsfestes, welches, allen ionischen Völkern gemein, im Monat Pyanepsion drei volle Tage gefeiert ward. Die Sage erklärt es durch folgenden Vorfall. Es sollte ein Krieg zwischen Böotlern und Athenern durch Zweikampf entschieden werden; der König Xanthos focht mit dem für den Athenerkönig eingetretenen Melanthos. Der Letztere erblickte hinter seinem Gegner einen Mann in Ziegenfell gekleidet, und warf nun dem König vor, dass er sich fremder Hülfe bediene; Xanthos aber sah sich verwundert um, und in diesem Augenblick fiel er auch

von der Hand des Melanthos. Dem Bacchus zu Ehren, den man in der Gestalt hinter dem Xanthos erkannt haben wollte, ward nun ein Tempel und dieses Fest gestiftet. — 2) Beiname der Aphrodite, den sie von der List erhielt, womit sie zum Morde mehrerer Giganten beitrug, indem sie sich in eine Höhle begab, in welcher Herkules verborgen war; dahin lockte ihre offen gezeigte Schönheit viele der riesigen Kämpfer, die dann einzeln von Herkules leicht überwältigt und erschlagen wurden. — 3) Beiname der Pallas Athene, welche als Athene Apaturia von den Trözenern verehrt ward. Pallas hatte nämlich die List gebraucht, die Aethra durch einen Traum nach der Insel Sphäria einzuladen und sie so dem Neptun in die Hand zu liefern. Nicht unzufrieden mit der List, wodurch ihre Sprödigkeit gegen den Gott besiegt worden, erbaute Aethra der Athene ein Heiligthum, das Apaturon. Die Jungfrauen von Trözene, in dessen Nähe der Tempel von Sphäria lag, weihten der Apaturia ihre jungfräulichen Gürtel vor der Vermählung.

Apaturius, ein Szenenmaler des Alterthums, war aus Alabanda gebürtig. Vitruv gedenkt seiner, indem er (*L. VII*, 5) die Art beschreibt, wie Apaturius das Ekklesiasterion (ein also genanntes kleines Theater) zu Tralles in Lydien ausmalte.

Apauloteria. — Zu den Hochzeitgebräuchen der griechischen Völkerschaften gehörte die Rückkehr der Braut in das väterliche Haus am Tage Apaula (dem zweiten oder dritten Tage nach der Vermählung, an welchen den Göttern geweihten Tagen sich die Vermählten nicht ehelich berühren durften). An diesem Tage mussten die Apauloteria, nämlich vom Bräutigam gebotene Geschenke, durch junge und festlich geschmückte Mädchen in das Haus der Braut getragen werden; dem Zuge ging eine liebliche Korbträgerin (Kanephore) und ein in Weiss gekleideter Jüngling voran.

Apellas, der Namensendung nach vielleicht ein spartanischer oder doch dorischer Künstler, blühte vermuthlich um die 93. Olympiade, etwa 50 Jahre vor Apelles, und war nach Plinius ein Erzgiesser, welcher *adorantes feminas*, belende Frauenfiguren, darstellte. Nach Pausanias schuf er das Siegsdenkmal der lakedämonischen Prinzessin Kyniska, welche des Sparterkönigs Archidamos Tochter und die jüngere Schwester des berühmten Königs Agesilaos war.

Apelles, der grösste Maler des Alterthums, der in der ersten Hälfte des 4. Jahrh. vor Chr. blühte, war nach Strabo zu Ephesus, nach Suidas zu Kolophon, nach Ovid und Plinius aber auf der Insel Kos geboren. Er nahm seinen ersten Unterricht bei Ephoros in Ephesus, ging aber später — und zwar schon in einem Alter, wo er bereits bewunderte Bilder geschaffen — nach Sikyon zu Pamphilos, bei welchem letztern er nach Plinius' Berichten ein gewünztes Talent Lehrgeld zahlte und ein volles Jahrzehend arbeitete. Apelles fand bekanntlich in Alexander dem Grossen seinen mächtigsten Kunstförderer. Alexander wollte sich nur von Apelles gemalt sehn, und der Maler verstand dem Eroberer Weihrauch zu streuen, wie jenes im Artemistempel zu Ephesus aufgehängte Bild bewies, wo er Alexandern mit zeusischen Ehren, nämlich mit Donnerkeil, darstellte. Indem er dafür aber auch einen Sack Goldes bekam, sollte er die Rüge des grossen Lysipp, dem die „donnernde“ Schmelchelei sehr missfiel, verschmerzen. Der Macedonier pflegte zu sagen: die Welt besitze nur zwei Alexander, der eine sei des grossen Philipp Sohn und der Nimmerbesiegte, der andere des Apelles Sohn und der Nimmerzuübertreffende. Nach dem Hintritt Alexanders des Grossen musste Apelles den König Antigonos malen und kam auch an den Hof des ägyptischen Königs Ptolemäus Lagi, wurde hier aber durch seinen neidischen Nebenbuhler Antiphilos als am Verrath der Stadt Tyrus an Antiochos theilhaftig denunciirt, was, ob es gleich lügnerisch war und der Lügner den Lohn empfing, doch zur Folge hatte, dass Apelles wieder nach Griechenland wanderte. Hier war seine erste Arbeit nach der Rückkunft, das berühmt gewordene Bild von der Verleumdung zu malen. — Von der grossen Thätigkeit und Fruchtbarkeit des Apelles kann sich einen Begriff machen, wer das reiche Verzeichniss seiner Werke bei Plinius (*XXXV*. 10) liest. Ihre grosse Anzahl wird nur durch die Leichtigkeit begreiflich, womit er den Pinsel führte. Es ist bekannt, wie Apelles den Protogenes tadelte, weil dieser sich nie genügte und seinen Fleiss bis auf das Minutiöseste ausdehnte. Ueber Eifersucht seiner Kunstgenossen war Apelles im sichern Bewusstsein seiner Meisterschaft erhaben, ja er bemühte sich, dem Protogenes auf Rhodus, dessen Verdienste von seinen Landsleuten nicht gehörig gewürdigt wurden, dadurch Anerkennung zu verschaffen, dass er dessen Gemälde zu hohen Preisen ankauft, um sie als eigne Arbeiten zu verkaufen; dies hatte die Wirkung, dass nun die Rhodier reissends sehr hohe Preise für die Arbeiten ihres Landsmannes bezahlten. Eine merkwürdige Sage erzählt von einer Linie, mit welcher Apelles einmal dem Protogenes seinen Besuch ankündigte. Als er den Protogenes nicht zu Hause fand, zog er über eine grosse Tafel, die zum Bemalen

berellstand, eine Linie; Protogenes rief beim Anblick derselben sogleich aus: diese Linie kann nur von Apelles gezogen sein! — und zog nun mit dem Pinsel eine noch feinere Linie in dieser Linie, worauf er hinwegging; der wiedergekehrte Apelles aber theilte mit einer dritten Farbe die Linien so, dass grössere Feinheit weiter nicht möglich war. Man müsste diesen Wettstreit für ein Märchen halten, wenn nicht Plinius (XXXV. 36) beifügte, dass die Tafel mit den drei Linien als ein Wunderwerk auf die Nachwelt gekommen und im Kaiserpalaste auf dem Palatin verbrannt sei. — Apelles, der nach obiger Erzählung als der feinste Zeichner siegte, hiess gross in der Beleuchtung und äusserst kunstfertig als Colorist. Berühmt war sein den Siegeswagen bestiegender Alexander, der unter August, nach Rom gebracht, das neue Forum schmückte, aber vom Kaiser Claudius des Kopfes beraubt ward, wofür man den des Augustus anklebte. Ferner hatte er den Antigonos als gerüsteten Reiter, den Archelaus mit Weib und Kind, einen Neoptolemus zu Ross und zwei Herkulesse gemalt, wovon der eine noch später zu Rom im Antonintempel bewundert ward. Zu Samos besass man seinen Abron, zu Alexandria seinen Tragöden Gorgosthenes, zu Rhodus seinen Menander. Er erfuhr übrigens die poetische Nachrede, er sei der Maler des nicht zu Malenden gewesen, denn er habe in Farben donnern und blitzen können. Dies beweist wohl, dass der Meister in Licht und Farbe auch gross in Naturscenen gewesen, in welchen es sich wahrscheinlich zugleich um mythologische Personificationen handelte. Ungemein wird die Lebhaftigkeit und die sprechende Natürlichkeit in seinen Bildern gepriesen. Wenn Zeuxis so täuschende Beeren malte, dass die Vögel sein Bild umflogen, so machte Apelles so lebendig scheinende Thiere, dass z. B. Pferde, die an seiner Malerbude vorbeikamen, seine gemalten anwieherten. Seine Farbenscala kann sich durchaus nicht auf jene vier Farben beschränkt haben, von welchen ein lange nachgebetetes Märchen spricht. Das reizende, blühende, glänzende Colorit von kräftig sinnlicher Wirkung, wovon alte Autoren, die mehrere Jahrhunderte nach Apelles dessen Tafelgemälde noch sahen, mit Bewunderung reden, konnte unmöglich das Ergebniss so weniger Farbmittel sein. Es wird übrigens gesagt, dass er seine Tafelbilder, ohne ihre Farbenharmonie zu stören, mit einem feinen Firniss (*atramentum*) überzogen habe, um ihren Glanz zu steigern und sie vor Nässe und Staub zu schützen. Anmuth, welche nie weichlich ward und wo sich Weichheit und Strenge verschmolzen, war der allgemeine Charakter und die Seele seiner Gemälde; er selbst setzte seinen Vorzug in die Charis seiner Schöpfungen. Als der Grösste unter den ältesten Malern lässt sich Apelles darin mit den genialisch Grössten aller Folgezeiten vergleichen, dass er, gleich diesen, sein Höchstes im Bildniss erreichte. Grossartige Auffassung trugen seine Porträts von König Philipp, von Alexander und dessen Feldherren. In seinen Zeitgenossinnen Pankaste, Lais und Phryne sah er die fleischgewordene Schönheit, deren Natur er fleissig für seine Farbenschöpfungen studirte. So diente ihm eine davon zu der Grazie (Charis), die er den Smyrnern malte und worin er alle in der Malerei erreichbare Anmuth vereinigte. Doch den höchsten Triumph feierte er in seiner Venus Anadyomene, wozu ihm Phryne von Korinth das schönste Modell bei ausserordentlicher Gelegenheit liess. Zu Eleusis nämlich, an einem Neptunfeste, badete sich diese völlig entkleidet vor den Augen der versammelten griechischen Völker — im Meere, entstieg dann, wie eine Aphrodite, den Fluthen, und trocknete sich auf dem Strande mit ihren Händen das vom Wasser nur noch mehr erglänzende Haar ab. Dies benutzte nun Apelles zu seinem Gemälde der Anadyomene, welches in den Aeskulaptempel zu Kos kam und für ein Wunder der Welt galt. Augustus versetzte das Bild nach Rom in das Heiligthum des vergötterten Cäsar, wo die Venus als Stammutter des Julischen Geschlechts verehrt ward, und erliess dafür den Koern 100 Talente an rückständigem Tribut. Doch verdarb diese Venus schon unter Nero. Sie wurde in zahlreichen Gedichten besungen, woraus man weiss, dass Apelles das Meer azurblau gemalt und die Göttin nackt und ihre triefenden Haare sich mit der Hand ausdrückend dargestellt hatte; ein Motiv, das wir in einer bei Ponceilliers im J. 1802 gefundenen Bronzestatue der Venus wiedererkennen. (*Müller: Monum. Ant. ined. T. II. fol. 28.*) Von Alexander dem Grossen erzählt man, er habe ein so herrliches Bild seiner Kampaspe von Apelles empfangen, dass er im Entzücken über das Bild dem Künstler die Geliebte selbst als Geschenk überlassen habe. Apelles verstarb zu Kos, als er noch mit Ausführung einer zweiten meerentsteigenden Göttin beschäftigt war. Sie wurde noch mehr als seine vollendete Anadyomene bewundert, und es muss für ein ehrendes Zeugniß seiner Meisterschaft gelten, dass sich kein Künstler fand, der das Gemälde, an welchem Kopf und Brust schon gemalt waren, zu vollenden gewagt hätte. — Nach Allem, was wir bei den Alten über ihn und sein Verhältniss zur Kunst der Farbendarstellung lesen, ist anzunehmen, dass die Malerei bei den Hellenen erst durch ihn zur gänzlichen Vollendung gelangte. Mit ihm kam

die Technik der Farben zu einer Ausbildung, wie solche ohne chemische Kenntniss je zu erreichen stand. Auch die Wissenschaft war soweit geendigt, dass selbst von jenen berühmten Studien nach einzelnen schönen Theilen lebender Menschen nun nicht mehr die Rede war. Vielmehr stand Apelles auf gleicher Stufe mit Praxiteles; ihn begeisterte die Schönheit der Naturgestalten, und er nahm die schönsten seiner Zeit zu Vorbildern seiner Schöpfungen; das Hohe und Edle derselben, die Anmuth, jene Charis, die ihm die Götter zum Eigenthum gegeben, war begründet in dem Adel seiner Ideen; aber dies alles hätte nicht gedeihen können durch Zusammenfügung einzelner Schönheiten. Er nahm die lebendige Gestalt ganz, und sah sie vollkommen. Wie Phidias in der Plastik, so war Apelles in der Malerei der Glückliche, der alle vereinzelte Bemühungen seiner Vorgänger zusammenfassen konnte. Unter der Weichheit und Verschmelzung des Umrisses war ihm die Feinheit und Genauigkeit der Linearzeichnung nicht verloren gegangen, wie sich aus dem oben berührten Wettstreit mit Protogenes ergibt. Die Bewunderung, womit Plinius von diesem Kunststück spricht, ist ein Beweis, nicht seiner Unerfahrenheit, sondern der Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, womit die Alten ihre Technik ausbildeten und handhabten. Es war eins der grossen Verdienste des Meisters Pamphilus, dass dieser in der von ihm gegründeten sikyonischen Schule die Kunst der Zeichnung zu solchem Ansehn erhoben hatte, dass das Zeichnen von nun an als nothwendiges Erforderniss zur guten Erziehung jedes freien Knaben betrachtet wurde. Kein Wunder, dass des Pamphilus bester Schüler, Apelles, hierin fast das Unmögliche leistete; denn unter allen Erklärungen seines vielbesprochenen Wettstreits wird wohl die stets die richtige bleiben, dass beide Meister ihre Linien wirklich in einander gezeichnet, und nichts anderes als die Sicherheit ihrer Hand und die Feinheit ihres Pinsels haben erproben wollen. — Von Salv. Rosa existirt ein rad. Blatt, welches Apelles in der Werkstätte, umgeben von Alexander, Kriegern und Knaben, vorstellt.

Aper, Eber, Kapros bei den Griechen. Das Wildschwein war ein Leibgericht der Römer. Die Sitte, ganz e Eber in ungeheuren Schüsseln als *caput* oder *pompa coena* auf die Tafel zu setzen, brachte P. Servilius Rullus auf. Den Namen Aper findet man auf dem Grabsteine eines alten Feldmessers (auf dem Capitoile zu Rom).

Aperrae, bei Plinius: Apyrae, einst Küstenstadt in Lycien und etwa an der jetzigen Bai von Kakawa gelegen, hat uns Münzen hinterlassen, die aus der Regierungszeit des Gordian stammen und die Aufschrift *ΑΠΕΡΡΑΙΤΩΝ* tragen.

Apfel, ein Attribut der „siegreichen Aphrodite“ (Venus victrix). So bildete der grosse Kanachos zu Sikyon eine Aphrodite aus Elfenbein und Gold, und zwar als sitzende Figur, auf dem Haupt einen Polos (wie die Pallas des Endös zu Erythrae hatte), in der einen Hand Mohn, in der andern einen Apfel. Der letztere ist ihr Siegeszeichen; statt dessen hält sie, als Besiegerin des nur von ihr besiegbaren Ares (Mars), oft auch in der Rechten einen Helm, auf den sie niederschaut. Die in römischen Zeiten verehrte Mutter-Aphrodite, Venus genitrix, trägt gleichfalls oft den Apfel. Zur Erklärung dieses Attributs dient die Sage, wonach Venus dem Hippomenes drei Aepfel schenkte, durch die er sich den Besitz der Atalante sicherte. Ursprünglich meinte man mit dem Attribut den Granatapfel der von ihrem Cultus auf Cypern und Sypris genannten Aphrodite, weil sie auf der Insel den ersten, solche Frucht tragenden Baum gepflanzt hatte. — Der Granatapfel, bei Griechen und Orientalen noch heute als Symbol der Liebe geltend, wird auch der Juno attribulrt, welche als Braut solchen von Zeus bekam. Bekannt ist der Granatapfel als Emblem der Proserpina oder Persephone, der Gemahlin des Pluto, die in den Mysterien „Kore“ hiess. Den Goldapfel trägt die Zwietracht säende Eris. Uebrigens spielt der Apfel selbst eine wichtige Rolle in der nordischen Mythe. Laut den Sagen der Scandinavier hatte Iduna, die Göttin der Jugend, köstliche Aepfel in ihrem Gewahrsam, von welchen die Asen essen mussten, weil sie sonst alterten. Dies Moment ist dem in der griechischen und indischen Mythe ähnlich, wo die Götter Ambrosia (bei den Indern „Amrita“) essen müssen, um jung und unsterblich zu bleiben. Die Erhaltung der Aepfel war den Asen so wichtig, dass sie, als einst Iduna mit ihrer kostbaren Speise vomiesen Thiassa entführt worden war, Loke mit den härtesten Strafen bedrohten, wenn er sie nicht wieder herbeischaffte. — In der christlichen Symbolik bedeutet der Apfel den Sündenfall, die Erbsünde.

Aphakitis (*Aphacites*), Beiname der Aphrodite von der Stadt Aphaka in Cölesyrien, woselbst sie einen berühmten Tempel nebst Orakel hatte, welchen Constantin der Grosse zerstören liess. Unweit des Heiligthums befand sich ein kleiner See mit einem geheimen Abzugsgraben; in diesen See mussten die Pilger, die das Orakel befragten, ein Geschenk werfen; sank es unter, so war es der Venus genehm, während das auf der Oberfläche verbleibende als *donum ingratum* galt.

Aphareus (gr. M.), Sohn des messenischen Königs Perieres und der Gorgophone (des Perseus Tochter), zeugte mit Arene den Lynkeus und Idas, die unter dem Namen der Apharetiden bekannt und durch ihren Kampf mit den Dioskuren berühmt sind, welchen ausführlich Pindar (*Nem. X.*) beschreibt. — Sonst ist Aphareus auch ein Centaur genannt, dem auf der Hochzeit des Pirithous von Theseus die Arme zerschmettert wurden.

Aphlaston; s. Aplustre.

Aphrodite, Name der Venus bei den Griechen. Ueber den Mythos von dieser Göttin und die verschiedenen Darstellungsarten, in welchen sie von den Alten wie von Neuern gebildet worden, siehe den umfassenden Artikel „Venus“.

Aphrodisia hiess ein der Venus (Aphrodite) zu Ehren an mehreren griechischen Orten, namentlich auf der Insel Kypern, dem Sitz der Göttin, gefeiertes Fest. Zu Paphos auf Kypros hatte die Göttin ihren ältesten Tempel, von Kinyras erbaut, in dessen Familie daher auch das Priesterthum erblich war. Mit ihrem Feste waren daselbst Mysterien verbunden; wer in diese eingeweiht wurde, brachte der Göttin (die von der Insel die „Kypris“, von Paphos aber die „Paphia“ hiess) eine Münze dar und erhielt dafür etwas Salz und einen Phallus. Man verehrte die Kypris unter der Gestalt eines spitzigen rundlichen Kegels oder als eine weisse steinerne Pyramide, wie man sie ähnlich auf einer pergamenischen Münze (Spanheim: *Num. antiqu. VIII. 6.*) abgebildet sieht, wo sie als ein spitzer Kegel, oben mit einem Knopfe, und zwischen zwei Pyramiden stehend mit der Unterschrift: Paphla erscheint. Allein die paphische Göttin selbst erkannte des Praxiteles knidische Aphrodite als ihr wahres Ebenbild an. Die Opfer, die man ihr brachte, mussten unblutig sein und bestanden aus der reinen Opferflamme, aus Blumen und Weihrauch. Nächst Paphos war der berühmteste Aphroditentempel in Amathunt (Amathus), wo sie zugleich mit Adonis verehrt ward und man das Halsband der Harmonia aufbewahrte. In einem Tempel zu Amathus war Aphrodite als Mann abgebildet und hiess daher Aphroditos, welches die sogenannte „Venus mit dem Barte“ auf Kypros war. In dieser Statue war sie der Gestalt nach zwar Mann, hatte aber Weibskleider an; dabei führte sie einen Stab in der Hand. Ein anderer Hauptsitz des Aphroditencultus war zu Kythera, woher sie Kythere (Cythere) benannt ward. Hier, wo die Göttin bewaffnet abgebildet war, hatte sie als Urania ihren ältesten (von Phöniziern erbauten) Tempel in Griechenland. Im Tempel der Aphrodite Urania zu Ellis stand eine von Phidias gearbeitete Bildsäule. In allen diesen Städten wurden die Aphrodisien gefeiert, sowie zu Ephesus und in Athen, in ersterer Stadt aber nur von den dort so zahlreichen Hetären, und in letzterer besonders auch mit Schmausereien der freien Dirnen.

Aphrodisias, eine früher Ninoe, dann Megalopolis genannte Stadt an der Grenze von Phrygien und Karlen, wurde nach den Bürgerkriegen zwischen Cäsar und Pompejus und zwischen Octavian und Antonius sehr begünstigt, weil sie es mit der siegenden Partei gehalten; sie ward für frei erklärt und ihr das Asylrecht bewilligt. Von da ab schlug sie Münzen bis auf Gallienus' Zeit. — Eine Insel an der Küste von Marmarica hiess ebenfalls Aphrodisias; auf ihr stand ein Tempel der Aphrodite, daher sie die Aphroditeninsel, sonst auch Laea, hiess.

Aphrodisium hiess ein Venustempel in Latium, der zu Lavinium gehörte, aber schon zu Plinius' Zeit nicht mehr zu sehen war. Aphrodisium ist auch der Name mehrerer Städte des Alterthums.

Aphrodisius von Tralles, Bildhauer, arbeitete im 1. Jahrh. nach Chr. für den Kaiserpalast in Rom. Verschieden von ihm ist der Künstler Aphrodisius, welcher Bildsäulen enkaustisch bemalte.

Aphroditopolis, auch kurzweg Aphrodito genannt, war die Hauptstadt des Nomos Aphroditopolites in Heptanomis, am östlichen Nilufer. Diese „Venusstadt“, von welcher Münzen unter Trajan und Hadrian vorkommen, erhielt sich unter ihrem Namen bis in die späteste Kaiserzeit, wo sie Bischofssitz war. Nach Prokesch liegen ihre Reste eine Stunde stromaufwärts von Gamazeh. Uebrigens führten noch ein Paar andere Städte Aegyptens den Namen Aphroditopol.

Apis (ägypt. M.), der zu Memphis als Gott verehrte Stier, galt für einen Repräsentanten der Sonne und des Mondes, sowie des wachsenden Nils, und wurde zuletzt zu einer Incarnation des befruchtenden Osiris. Die Sage lässt den Apis von einer Kuh entstammen, die durch einen Sonnenstrahl oder auch durch Mondenstrahlen befruchtet worden war. Er war schwarz, hatte ein weisses Viereck auf der Stirn, die Figur eines Adlers auf dem Rücken und verschiedene andere, die Sonne, den Mond und den wachsenden Nil vorstellende Flecken auf andern Theilen des Körpers. Dabei hatten

er zweierlei Haare am Schwefse und einen Knoten in Form eines Käfers unter der Zunge. Alles wurde an ihm zum Symbol gemacht; in ihm stellte sich die ganze Astronomie und Physik der Aegypter in Ochsgestalt dar. Kostbar ward der heil. Stier in seinem Tempel zu Memphis gepflegt; er hatte zwei Gemächer zur Wohnung, umgeben von Promenaden und Tummelplätzen für ihn, sowie von Ställen mit den erlesensten Kühen, die sein Harem ausmachten. Auch hatte er einen heil. Brunnen, ward täglich gewaschen, gesalbt und beräuchert. Durch seine Gänge, seinen Appetit, sowie durch Knaben, die um ihn spielten, gab er Orakel. Das Fest seiner Aufindung (die Theophanie) ward alle Jahre beim Steigen des Nil sieben Tage lang durch Tänze und Processionen gefeiert; noch festlicher ward sein Geburtstag begangen. Bloss ganz reine Stiere nahm er als Opfer an. Doch dauerte die Herrlichkeit seines Lebens nur 25 Jahre, welche Zahl den Aegyptern heilig war und eine combinirte Sonnen- und Mondperiode bezeichnete. Mit Ablauf dieses Jahrescyklus ward er gewidmet und in die Tiefe des heil. Brunnens gestürzt, welcher den Laien geheim blieb, wahrscheinlich weil die Priester besorgt waren, auf ihrer Lüge, dass der Apis sich selber hineinstürze, ertappt zu werden. Starb der Stier vor der Zeit, so ward er öffentlich und feierlichst beerdigt. Man setzte ihn im Tempel des Serapis bei, woher die Benennung Sarapis oder Soroapis, d. h. „Grab des Apis“ kommt. Bei seinem Tode herrschte in ganz Aegypten unsägliche Trauer und die Männer trugen geschornes Haupt, bis der neue Apis, ein ähnliches Stierexemplar, gefunden war. fand man (es ward aber, nach Plutarchs naiver Bemerkung, nicht lange gesucht) einen rechten wieder, so ward er in ein gegen Sonnenaufgang gelegenes Haus gebracht, daselbst vier Monate lang mit Milch genährt, dann im Festzuge zur Zeit des Neumonds nach Nilopolis (Nilstadt) geführt, wo er 40 Tage blieb, während welcher Zeit allein die Weiber, aber nur unter der Bedingung ihres nackten Erscheinens, ihn zu sehen bekamen. Zuletzt wurde der neue Apis unter sehr kostspieligen Feierlichkeiten auf einem prachtvollen Floss nach Memphis gebracht. — Den Persern, als diese in Aegypten herrschten, war der Apis ein Gräuel; Kambyzes z. B. erstach mit eigener Hand den Apis, und Ochus liess ihn ehrlich schlachten. Griechen und Römer aber befreundeten sich, halb aus Politik, halb aus Neigung zu so sinnlichem Dienste, mit dem Apiscultus. Selbst römische Kaiser erniedrigten sich, dem Apis ihren Besuch und ihre Reverenz zu machen.

Apium (bei den Griechen: Selinon), der Eppich von verschiedener Art, mit dessen Blättern die Sieger von Nemea und auf dem Isthmus bekränzt wurden. Mit Eppich bekränzte man auch die Gräber. Bei Leichenmahlen schmückten sich die Gäste damit; dasselbe that man übrigens bei heitern Gelagen und in lustigem Zustande.

Aplustro (bei den Griechen: Aphlaston) war das hölzerne Ornament, in welches das Hintertheil des Schiffs auslief, gewöhnlich in Gestalt eines geschweiften Fischschwanzes, eines Hahnenkammes etc. Auf demselben war ein Stab mit bunten Bändern befestigt, die im Winde flatterten, um dessen Richtung anzugeben.

Apobates, Anabates oder Paräbates, hiessen im frühesten Alterthume die von einem Wagen herabkämpfenden Streiter. Meist fochten nur die Anführer auf diese Art. Ihre Waffen bestanden in Helm, Brustharnisch, Schild, Lanze, Wurfspiess und Schwert. Zuweilen sprangen sie vom Wagen herab und griffen ihren Gegner zu Fuss an. Erst nach dem trojanischen Kriege scheint das Kämpfen zu Pferd Sitte geworden zu sein.

Apobathra, auch Anabathra oder Epibathra, hiess bei den Alten die Leiter, besonders aber die bewegliche Schiffstreppe, die auf- und abgezogen werden konnte.

Apodesmos, der Busengürtel der griechischen Frauen.

Apodyterium, das erste (Auskleide-) Zimmer in den Bädern der Alten.

Apokalypse, die Offenbarung St. Johannis. Durch die altdeutsche Holzschnittkunst ist dieses letzte, dunkelste und wunderlichste Stück der Bibel, welches recht eigentlich das Traumbuch unter den heiligen Schriften heissen kann, vielfach illustriert worden. Wir nennen zunächst die *Apocalypsis cum figuris*, welche für ein holzschnittliches Hauptwerk Albrecht Dürers gilt; ferner die Apokalypse Hans Sebald Beham's (*Typi in Apocalypsi Joannis depicti ut clarius vaticinia Joannis intelligi possint*) mit 27 Formschnitten; Hans Burgkmair's Apokalypse mit 21 Holzschnitten, nebst Initialen von demselben Meister (in dem „*neu Testament mit Santz nutzlichen vorreden etc.*“ Augsburg, durch Silvanum Ottmar, 1523); endlich Holbeins Apokalypse, deren Bilder in vergrösserter Nachahmung auch in Originalformschnitten von Lukas Kranach existiren, in verkleinerten Copien aber in die Hans Brosamersche Bibel übergangen. Von einem unbekannten altdeutschen Meister aus den Jahren 1420 bis 1440 hat man eine mit Holztafeln gedruckte Apoka-

lypse, welche als xylographisches Werk deutscher Formschnelder und Briefdrucker vor Erfindung der Buchdruckerkunst besondere Wichtigkeit hat. (Vergl. Rud. Wiegels Kunstkatalog, 6. Abtheil.) — Von alten Handschriften der Apokalypse, welche illuminirt, d. h. mit Miniaturen versehen sind, führen wir nur den Codex mit angebundenem Evangelistarium auf der Bamberger Bibliothek an, welcher aus der Bibliothek des Collegiatstifts von St. Stephan stammt und von der Kaiserin Kunigunde dahin geschenkt worden war. Es ist ein Folloband von 106 in einer Columnne geschriebenen Blättern, mit 61 Bildern, welche theils die ganze, theils zwei, theils ein Drittel der Seiten einnehmen. Als eins der ältesten Beispiele von künstlerischer Behandlung der Apokalypse in Deutschland ist diese Bilderhandschrift höchst merkwürdig. In den Drachen ist die Erfindung sehr phantastisch, ausserdem erscheint sie meist lahm. Christus ist hier wie in andern Miniaturen jener Zeit (Anf. des 11. Jahrh.) nach dem jugendlichen Typus gebildet und erscheint auch am Kreuze frei von byzantinischem Einfluss, aufrecht mit dem Fussbrett und mit vier Nägeln befestigt. In einigen Bildern ist zwar byzantinischer Einfluss wahrnehmbar, doch ist die Ausführung durchgängig ungleich kunstloser, indem die sehr geringe Angabe von Schatten alles fast wie einen blossen farbigen Anstrich erscheinen lässt. Die Fleischtheile sind von bleichem oder bräunlichem Ton, die andern Farben gebrochen, hell, mit weisslichen Lichtern und von matter Oberfläche, welches Alles, gleich den grünen und blauen Füllungen der Initialen, für die deutschen Miniaturen vom 10.—12. Jahrh. charakteristisch erscheint.

Apolaustus, Beiname eines berühmten Pantomimen aus Memphis in Aegypten, welchen Lucius Verus nach Rom brachte und der als weisser Aegypter eine bewunderte Ausnahme von seinen braunfarbigen Landsleuten machte.

Apollinare in Classe, der letzte Ueberrest der einst glänzenden, vom Longobardenkönig Luitprand im J. 728 zerstörten Hafenstadt Classe, eine Stunde von Ravenna. Diese im J. 549 zur Vollendung gebrachte Kirche verdankt ihr Entstehen einem Nichtkleriker, dem grossen Bautenbeförderer Julianus Argentarius von Ravenna. Die im Allgemeinen guterhaltene Kirche erscheint als die bedeutsamste der altitalischen Basiliken. Sie thut sich durch ihre ziemlich grossen Masse, durch ihre zum Theil noch conservirte Pracht und manche an andern Basiliken nicht mehr so leicht ersichtlichen Eigenthümlichkeiten der Construction hervor. Zwölf Säulen von graugestreiftem griechischen Marmor scheiden das etwa 50 Fuss breite Hauptschiff von den Seitenschiffen. Niedrige vierseitige Stylobate, durch anaglyphische Rhomben geziert, erhöhen die an sich sehr gedrückten Säulenbasen über dem Marmorfussboden. Die Kapitäle gleichen ganz denen der Halle am Markt zu Ravenna, welche letztere man für Reste der vom Gothenkönig Theodorich erbauten Herkules-Basilika hält. Diese Kapitälform, die auch am Aeussern von St. Markus in Venedig wiederholt erscheint, ist zwar im Allgemeinen der römisch zusammengesetzten Ordnung angehörend, doch weicht jenes Kapitäl von der Art dieser Ordnung (wie sie oft in Ravenna, so bei der obern Gallerie von San Vitale angewandt ist) sehr merklich ab. Die oben übereck vorgekragten ionischen Voluten erscheinen unbedeutend im Verhältniss zum Ganzen, indem sie nur wenig über den gleich darunter befindlichen und mit dem Eierstabe gezierten Echinus vortreten. Geschieden davon liegen um den untern Theil des Kapitäls zwei Blattreihen herum, wovon jede nur aus vier nach oben zu sehr breitgezogenen und scharf umgekniffen Blättern besteht, deren Ränder in sehr manierirter Art scharf ausgezackt sind. Auch hier geben würfelartige Aufsätze den Uebergang zum Bogen ab. Die hohen Pilasterkapitäle sind wieder mit mehreren Blattreihen über einander geschmückt, doch tritt hier anstatt der ionischen Krönung ein reiches oberes Profil ein, und die Blätter, wesentlich von jenen abweichend, liegen einzeln flach an und erscheinen in einfach scharf modellirter Formenbildung. Ihr Deckgesims ist reich profilirt, und eine Art von Eleganz zeichnet diese Profilierung vor andern jener Zeit, besonders vor denen der kubischen Aufsätze aus. Interessant macht sich der starke Hervortritt der Blattnerven im Säulen- und Pilasterkapitäl, wo sie in jedem das hervortretende Band bilden, was dort durch runde Vertiefungen verziert ist, während es hier in der Weise des frühen deutschen Mittelalters wie aus kleinen vierseitigen Diamanten componirt erscheint. Es mag das älteste Muster jener später so häufigen Verzierung sein. Oberhalb der die Säulen und Pilaster verknüpfenden Rundbogen läuft jetzt ein herrlich angeordneter, mit grossen Medaillons gezielter Fries hin, worin die Bildnisse aller Bischöfe von St. Apollinar an befindlich sind. Die jetzige Vorstellung datirt jedoch erst nach der Zeit, wo Sigismund Malatesta (1450) der Kirche ihre köstlichen Marmortäfelungen raubte, mit welchen er die von ihm unter Leo Batt. Alberti's Leitung errichtete Francescokirche zu Rimini zieren wollte. Der Schmuck von S. Apollinare in Classe überhaupt datirt nicht aus der Stiftungszeit der Basilika,

sondern 100 Jahre später. Im Aeussern zeichnet sich die Basilika vorerst durch den Vorbau aus, der vor der ganzen untern Façade in ziemlicher Ausdehnung vorspringt und an Breite die ganze Kirche mit ihren Seitenschiffen noch übertrifft. Diese Vorhalle, wo die vielen Bischöfe ihre letzte Ruhestatt fanden, entstand wahrscheinlich zugleich mit der Basilika, wie die ganz gleiche Construction des Mauerwerks und der wenigen Bögen darin offenbart. In der Vorhalle (Ardica genannt und eine etwas plumpe Mauermaße vorstellend) befindet sich der Hauptthür der Kirche gegenüber eine sehr einfache rundbogige Portalöffnung. Ueber das Dach der Ardica hinweg sieht man in der Front der Kirche drei neben einander gestellte rundbogige Fenster. Die beiden Giebelmauern der Basilika treten strebepfeilerartig vor die Seitenwände vor. Bemerkenswerth ist die wohlerhaltene Decoration der Seitenwände, des obern Mittelschiffs sowohl wie der Seitenschiffe. Oben wie unten theilt sich jede Seite in 13 Arkaden, die durch einfache, nur einen halben Stein vortretende Ziegelpfeiler gebildet sind. Die obern haben keinen unbedeutenden, nur durch eine vortretende Ziegelschicht gebildeten Kämpfer, indess bei den untern die Bögen ohne Unterbrechung mit den Pfeilern zusammenhängen. Innerhalb dieser Arkaden liegen nun, jedesmal um einen Stein nach jeder Richtung verengt, die sehr weiten Fensteröffnungen, die in der obern Abtheilung gleich den Pfeilern bis in die Dächer der Seitenschiffe hinabreichen, so dass man keine Basis entdeckt. Etwas kleiner dagegen sind die Fenster in der Mauer der Seitenschiffe, deren Pilaster viel länger sind und in den jetzt jedenfalls höher liegenden Boden hinabreichen. Hier reichen die Fenster nur bis gegen die halbe Wandfläche hinab. Unter dreien dieser Fenster sind noch an jeder Seite besondere Thüren, die fast den ganzen Raum zwischen je 2 Pfeilern einnehmen, daher sie noch viel breiter als die Fenster erscheinen. Alle Bögen haben Halbkreisform und sind mit länglichen Ziegeln eingewölbt, die mit der jeweiligen Wandfläche bündig sind, so dass nie eine vor die Wandfläche vortretende Profilierung gesehen wird. Die Absis ist im Aeussern polygon und mit Fenstern wie jene von S. Vitale in Ravenna; im Innern erscheint sie rund. Als spätere Zusätze erscheinen zwei kleinere an den Seitenschiffenden erbaute Tribünen und wohl auch der runde, mit dickeren Ziegeln gebaute Glockenthurm. (Nach v. Quast's Beschreibung in dessen Werke über die ravennatischen Kirchen.) Noch müssen wir mit einigen Worten des Ciboriums vom heil. Elenkadius in St. Apollinare gedenken. Der von einem Baldachin überdeckte Altar des Heiligen, oben im nördlichen Seitenschiff, ward unter Erzbischof Valerius (etwa 794 — 809) durch den Presbyter Petrus errichtet. Dieser Altar ist noch vorhanden; seine vier Säulen von griechischem Marmor sind auf zwei Drittel der obern Hälfte schräg cannelirt, das untere Drittel hingegen senkrecht mit eingelegten Stäben. Die Kapitäle sind sich nicht gleich und haben, obschon mit Kreuzen und Blätterwerk geziert, doch bei weitem nicht mehr die altbyzantinische Strenge; sie zeigen sogar in Anordnung und Ausbildung eine Art Magerkeit.

Apollinaris, der Heilige. Nach der Legende war er im 1. Jahrh. nach Chr. Heidenbekehrer und Bischof zu Ravenna, heilte Blinde und Stumme, und ward um seines Glaubens willen verfolgt und erschlagen, daher die Keule auf seinen Bildern das Zeichen seines Martyriums ist. Seine Gebeine sollen mit denen der heil. drei Könige an den Rhein gebracht und auf dem nach ihm benannten Apollinarisberge aufbewahrt worden sein. Die 12 Nachfolger dieses ersten Apostels Ravenna's, Schülers des heil. Petrus, sollen durch den heil. Geist selbst, durch die Erscheinung einer Taube, gewählt worden sein. Mit dem Letzten derselben, dem heil. Sever, brach erst eigentlich das siegreiche Frühlicht des Christenthums über Ravenna herein, so dass in Ravenna das Heidenthum bis auf die Spur verschwand und darum die christlichen Kaiser viel lieber hier residirten denn zu Rom, wo damals das Heidnische, und zwar noch längere Zeit, mit dem Christlichen im argen Conflict blieb. — Alte Bilder zeigen St. Apollinar in einem Garten vor Schafen predigend.

Apollinarisberg, ein Schloss zwischen Coblenz und Bonn, das gleich den Schlössern Rheineck, Rheinstein und Stolzenfels zu den schönsten Zierden des Rheines gehört. Der Apollinarisberg ist Besitzthum des Reichsfreiherrn von Fürstenberg, unter welchem nun alle Schlossgebäude nach den Plänen und der oberen Leitung des jetzigen Kölner Dombaumeisters Zwirner neue Gestaltung erhalten. Die alte Schlosskirche ist einer neuen im altdeutschen Style gewichen, welche, wenn sie völlig vollendet steht, eins der zierlichsten und deutschthümlichsten Bauwerke am Rhein sein wird. Der Aufriss ist von der prächtigsten Wirkung. Schon vor Anfertigung des Plans bestimmte der Bauberr die innern Räume, die er mit Fresken schmücken wollte. Zwirner wählte daher statt der hohen spitzbogigen Fenster die runde Form, so dass die grossen Flächen für die Raum brauchenden Fresken weder ver-

loren gingen noch unterbrochen wurden. Diese Radfenster (Rosen) enthalten altdeutscher Weise zierliche Gliederungen, hübsche Motive, und nehmen der Kirche durchaus nichts von ihrem Charakter; ja sie beweisen zugleich, dass Zwirner den gegebenen Styl originell und mit reinem Kunstsinne selbst unter grossen Localschwierigkeiten zu entwickeln versteht. Die Thürme entsprechen, den Zwirnerschen Zeichnungen nach, dem Typus der Thürmchen am Chore des Kölner Doms. Sie machen einen wesentlichen Schmuck des Gebäudes, die eigentliche Feinheit desselben und streben in scharfen Profilierungen dem Kölner Domstyle nach. Diese Kirche ist daher eine der interessantesten, zugleich aber die einzige unter den neuen Kirchen nicht nur am Rhein, sondern in ganz Deutschland, bei welcher das altdeutsche Styl vollständig durchgeführt und der Kostenpunkt nicht gescheut worden, der bei der Reichthume dieses Bausystems erwächst. Die Fresken für das Innere, Darstellungen aus dem Leben Jesu und des heil. Apollinaris, sind den Düsseldorfer Künstlern Eger, Andreas und Carl Müller, und Ittenbach übertragen worden. Dieselben machten die Studien dazu in Rom; die Ausführung nach den meisterhaften Skizzen wird 1850 nicht beendigt werden. Die Conceptionen von Andreas Müller beziehen sich auf die legendarische Geschichte des heil. Apollinaris; die einzelnen Handlungen des heiligen sind in logische Beziehung zum Allgemeinen gesetzt, und die erscheinenden Charaktere spiegeln den Geist ihrer Zeit wieder; dabei ist die äussere Anordnung lebendig und anziehend. Unter den das Leben Jesu behandelnden Farbenskizzen, welche Deger gemacht, zeichnen sich besonders die Geburt und die Auferstehung durch eine geistvolle neue Auffassung aus.

Apollinariskirche zu Ravenna. — Die jetzt S. Apollinare nuovo genannte, früher den Namen S. Martini *in coelo aureo* tragende Basilika ist die bedeutendste der gothisch-arianischen Kirchen Ravenna's. Ihr früherer Name war ganz bezeichnend für ihre Pracht. Bei ihr war ein Episcopium und selbst ein Taufbrunnen; letzterer, wie es scheint, in keinem eigenen Gebäude, sondern im Innern der Kirche oder des Episcopiums angebracht. Diese Basilika lag unmittelbar neben dem kaiserlichen Palaste und war vermuthlich auch Hofkirche, so dass sich die ganz vorzügliche Pracht ihrer Ausschmückung dadurch erklärt. Die Vorhalle oder *Ardica* ist nur noch von einer neueren Umgestaltung vorhanden. Der alte runde Thurm zur Seite scheint (wie bei den meisten andern derartigen und nur Ravenna eigenthümlichen Thürme) nicht das Eigenthum der Kirche selbst zu besitzen. Man darf die letztere, wenn sie auch von Grund auf durch König Theodorich neu gegründet ward, als ein Muster byzantinischer Basiliken hinstellen, weil sie, abgesehen von dem Reichthum ihres Schmuckes, sich weit schöner als jede andere erhalten hat. In ganz ursprünglichem Zustande ist noch das Aeusserliche des obern Mittelschiffs; man sieht hier noch ziemlich deutlich die ältere Anordnung der von Ziegeln gebildeten Rundbogenfenster, die innerhalb der eben so einfachen Ziegelarkaden um ein Weniges vertieft liegen, so dass dadurch die ganze Wandfläche eine wohlgegliederte Anordnung offenbart. Das Obergesims ward sehr einfach durch übereck gestellte Ziegel gebildet. Im Innern der Kirche stehen je 12 hellgelbe Marmorsäulen an jeder Seite des Mittelschiffs. Fünf Säulenweiten sind der Breite des letztern gleich. Völlig byzantinisch erscheinen die korinthisirenden Kapitäle mit ihren viereckigen Aufsätzen. Letztere sind an der Front mit einem einfachen Kreuze verziert. Die von unten cassetirten Bögen haben zierliche Einfassungen; zwischen den Bögen und dem darüber befindlichen abschliessenden Gesimse sieht man Medaillons, welche zu späterer Zeit Malereien kamen, wenn nicht die ganze letztere Anordnung überhaupt von später datirt. Nach oben zu macht sich der reiche Mosaikschmuck der Wände bemerklich, der erst unter der Felderdecke aufhört, die selbst wieder durch ihre prächtige Ausschmückung sich auszeichnet und darum einst der Kirche den Beinamen *in coelo aureo* verschaffte. Bischof Agnellus (553—66), der die Arianerkirche katholisirte, ordnete jene Mosaiken an und liess auch unweit der Hauptthür das Bild des Kaisers Justinian in Mosaik aussetzen. Jene berühmten Friese stellen Triumphzüge heiliger Männer und Frauen dar. Die Männer, Märtyrer und Bekehrten vornehmlich der ravennatischen Kirche und durch beigeschriebene Namen bezeichnet, alle weiss gekleidet und durch Palmbäume getrennt, stehen auf der Südseite; bildlichen Andeutungen nach von Ravenna kommend, nahen sie sich dem engelumgebenen, oben zunächst der Tribune thronenden Heiland, um ihre Kronen ihm darzubringen. Die Nordseite zeigt die Vorstadt Classis, einen von Thürmen umgebenen Haus aus welchem die Schar heiliger Jungfrauen in Prachtgewändern, mit Kronen in der Hand, hervorgeht, um sich dem Zuge der heil. drei Könige anzuschliessen, die demüthig dem auf dem Schoosse Mariens thronenden Christkinde nahen, um die ihnen geschenkten Geschenke zu bringen. Ueber dem Fries öffneten sich einst hohe und breite Rundbogenfenster, wovon die meisten nun vermauert sind, so dass statt des Lichte

Arianer katholisches Dunkel die Kirche füllt. Die übrigen Theile der Kirche, besonders die Tribune, sind erneuert. In diese Kirche schaffte der Erzbischof Johannes (850 — 75) den Leichnam des heil. Apollinaris von Classe, weil er diesen in Ravenna vor den Sarazenen sicherer hielt. Ein Tabernakel von prächtigen Marmorsäulen, wo der Sarg mit einem durchbrochenen Steingitter umgeben ruht, ward am obern Ende des nördlichen Seitenschiffs errichtet. (S. Quast: „die altchristl. Bauwerke von Ravenna.“)

Apollino (Italien.), eine das Jugendlich-Zarte andeuten sollende Namensform für Apoll, den die Italiener Apollino schreiben. Ein sogenannter Apollino, vom Bogenkampfe ausruhend, findet sich im Museum zu Florenz. (Abb. s. in Morghens *Principi del disegno*, tav. 12 — 17.) Näheres über diese Statue im Art. Apollo.

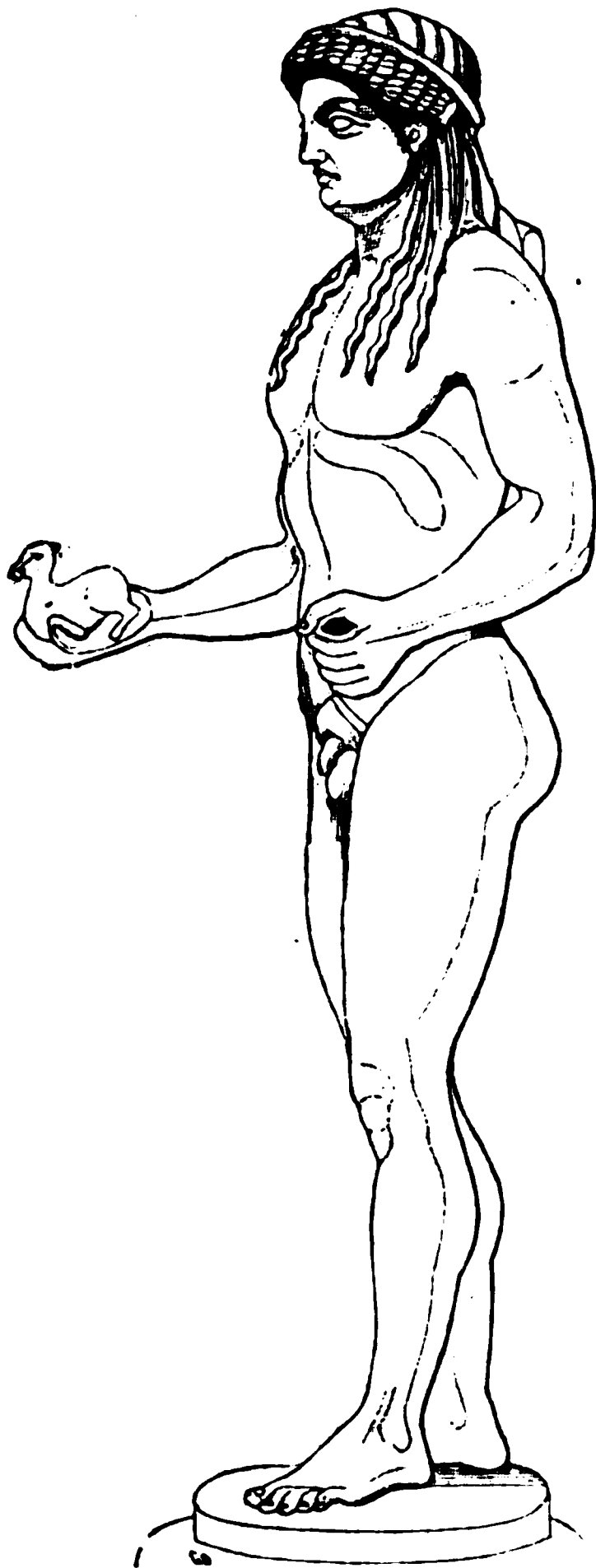
Apollinopolis magna, die „grosse Stadt des Apollo“, jetzt Edfu in Aegypten. Von der alten Stadt zeugen noch höchst interessante Baumonumente, ein grosser Tempel und ein Typhonium, welche, wie schon der Stadtname errathen lässt, der Ptolemäer-Zeit angehören. Gross-Apollinopol war die Hauptstadt des Nomos Apollinopolites oder (wie auf Münzen steht) Apollonopolites in Thebais. Die Einwohner galten für Feinde der Krokodile. Zu Zeiten des sinkenden Römerreichs war die Stadt Bischofssitz und Standort der Legio II. Trajana. Ueber die prachtvollen Tempelruinen vergl. den Briefw. zwischen Schneller und Prokesch S. 220 — 23. — Den Namen Klein-Apollinopol (*Apollinopolis parva*) führten zwei ägyptische Städte. Die eine davon (jetzt Kus) hiess in spätrömischer Zeit Maximianopolis und lag 22 röm. Meilen von Theben entfernt; die andere (jetzt Abutig) lag zwischen Lykopolis und Hypsela. Von beiden sind die Reste nicht bedeutend.

Apollo, eine griechische Gottheit, die zu den wichtigsten des griechischen Göttermythus gehört, theils wegen der allgemeinen Verbreitung ihres Cultus, theils wegen des umfassenden Einflusses, welchen dieser Cultus auf die Entwicklung der ganzen griechischen Bildung gehabt hat, so dass in der Person Apolls das griechische Leben in seiner eigenthümlichsten Gestalt sich spiegelt und er als eigentlicher Repräsentant der Hellenen gelten kann. Die Sage giebt ihn für einen Sohn des Zeus und der Leto (Latona) aus, und es heisst, dass er auf der Insel Delos, nachdem Leto lange von der eifersüchtigen Juno durch Länder und Meere verfolgt worden war, ohne geboren zu können, nach neuntägigen Wehen seiner Mutter unter einem Palmaume geboren ward. Vor dem Eintritte des Gottes auf die Erde war Delos ein unstetes, schwimmendes Eiland, und wurde erst mit seiner Geburt an die Wurzeln der Erde festgebunden. Die weitere Sage macht ihn zum Zwillingsbruder der Artemis (Diana), welche vor ihm aus dem Mutterleibe gekommen sogleich auch der kreisenden Mutter beistand und die Geburtshelferin machte. Nach Strabo wurden Apollo und Artemis zunächst für heilende Gottheiten und weiterhin für Sonne und Mond genommen, daher sich erklärt, wie Apollo als Vater des Aeskulap gelten konnte. Zu Plutarchs Zeit war Apollo allgemein bei den Griechen als „strahlender“ Gott verehrt, als welcher er Phoebus hiess und die Stelle des Helios oder Sol vertrat. Ausser einer Menge von Tempeln waren ihm sein Geburtsland, die Insel Delos, ferner Tempe (sein ältester Cultussitz), die Stadt Delphi (sein Hauptorakelort), die Berge Helikon, Leukas und Parnassus heilig. Er gehört mit Mars, Merkur und Bacchus zu den ewig jungen, unbärtigen Göttern, in welchen sich die Urbilder blühendster Mannheit darstellen. Sehr wahrscheinlich ist, dass die Entstehung und Ausbildung seines Cultus einen historischen Grund hat. Die ältesten Griechen kamen aus Asien und brachten ihre Götter von dorthier mit in das Land, das sie zu ihren Niederlassungen erwählt hatten. Aus Mittelasien gelangte nun Apollo als Nomlos oder Hirtengott nach Kleinasien, wo sein Cultus die höchste Ausbreitung fand. Dass die Hirtenvölker ihn als Beschützer wählten, ist sehr begreiflich; des Nomaden beste Waffe gegen Raubthiere ist Bogen und Pfeil, diese gab man dem Hüter der Herden, daher sich Apollo der Schutz erklärt. Die umherschweifenden Völker kamen durch die Natur ihrer Umgebungen, durch den steten Aufenthalt in weiten Ebenen, auf Witterungsbeobachtungen, woraus sie Vorzeichen gewannen, daher Apollo als Wahrsager erscheint. Der wahrsagende Hirt aber war auch kräuterkundig, er versuchte die Kräfte seiner Kräuter an Kranken, daher Apollo der Arzt sich erklärt. Die glücklichen, leicht zufriedenen Naturmenschen beschäftigten sich gern mit Spiel und Gesang, und es konnte nicht fehlen, dass ihr Hauptgott selbst Gott der Musik und aller erfreuenden Kunst ward. Er, der für Ruhe, Wohl und Glück der Menschen sorgte, baute später auch ihren Städten die festen schützenden Mauern, ward Städtegründer, welche Eigenschaft mit seiner weissagenden, orakelgebenden Thätigkeit aufs Engste zusammenhängt, indem Wanderungen der Stämme und Gründungen neuer Niederlassungen zufolge seines Ausspruches geschahen. Alle diese Eigenschaf-

ten umgaben ihn mit so hohem Glanz, dass er bald mit dem glänzendsten der Götter, dem Sonnengotte selber, verschmolzen ward. Nach alledem darf die Menge der Apollo-Attribute (Bogen und Köcher, Kithar und Plektron, Hirtenstab, Schlange und Hahn, Greif und Schwan, auf welchem letztern er bisweilen reitet, Lorbeer, Dreifuss, Rabe, auch Habicht, Wolf, Oelbaum, Tamariskenstrauch, Cikade u. s. w.), sowie das scheinbar Widersprechende einiger dieser Embleme in Betracht der übrigen, keineswegs in Verwunderung setzen. Bogen und Pfeil deuten bei Apoll dessen rächende und strafende Gewalt an; mit solchem Attribut stellt er sich uns als eine kämpfende und erlegende Gottheit dar, gleich seiner Schwester Artemis, welche letztere indess in der gewöhnlichen Auffassung immer mehr nur als harmlosere, wenn auch amazonenhaft muthige Verfolgerin des schädlichen Wildes, denn als Kämpferin in höhern Interessen genommen wurde. Von Apollo's Kämpfen ist am bekanntesten sein Beistand, den er dem Zeus im Titanenkriege leistete, sowie seine Erlegung des Drachen Python, welche Heldenthat mit dem Pfeil er schon am vierten Tage nach seiner Geburt beging. Beispiele von seiner rächenden Natur sind die barbarische Bestrafung des Marsyas und die grausame Rache an der unglücklichen Niobe; zwei Thaten, die freilich den sonstigen Gott der sanften Musen nicht zieren. Seinen von den Achäern geschmähten Priester Kalchas rächte er, indem er neun Tage lang seine verderblichen Pfeile auf die Griechen entsandte. Lyra und Plektron theilt man ihm zu, weil er (nach Illade I, 602) die Götter während ihres Schmauses mit seinem Saitenspiel unterhielt, weil er Sänger unterrichtete und selbst ein Instrument erfand, welche Erfindung er aber mit Merkurlus theilen muss. Als Gott des Gesanges und Saitenspiels hatte er zu Dienerinnen die Musen, welche seine steten Begleiterinnen auf dem Pindus, Parnass und Helikon, an den Quellen Aganippe, Hippokrene und Kastalia waren und die er fast sämmtlich mit Liebe und Kindern beglückte. So gebar ihm Klio (die freilich noch nicht den Griffel führte, um Weltgeschichte zu schreiben) den gesangkundigen Pleros, welcher der Vater neuer Musen (der Pieriden) ward, und den schönen Hyakinthos, des Gottes Liebling. Den Dreifuss (darauf sitzend oder ihn tragend) erhält er als Gott der Weissagung, die er vorzüglich in seinem Orakel zu Delphi übte und die er Andern als Gabe zu ertheilen vermochte. Vorher ertheilte hier Themis das Orakel, und die Schlange Pytho war Wächterin der Zauberkluft, an die sie den Apollo nicht herannahen lassen wollte, bis er durch ihre Tödtung sich den Zutritt erzwang und nun selbst das Orakel übernahm. Auf dem delphischen Dreifuss standen zwei halbkugelförmige Becken, wovon eins die Kortine hiess; diese Becken wurden eins auf das andere gestellt, so dass das obere (die Kortine) das untere, den Krater, bedeckte; die Höhlung, welche diese Kugel bildete, hiess Gaster, der Bauch; im Krater befand sich ein Loch, der sogenannte Nabel, wodurch Apollo sein Orakel erschallen liess, wenn seine Priesterin Pythia nackt und mit gespreizten Beinen auf dem Dreifuss sass, der über der Oeffnung der heiligen Höhle stand; nichts stand dann der Inspiration im Wege, der Geist des Gottes drang in die Eingeweide der Priesterin, und alsbald ertönte das Erz zwischen dem Krater und der Kortine. Als Theos Nomios (Herdengott) erscheint Apollo mit Hirtenstab, oder mit dem Bogen in der Rechten, wozu man in allerspätester Zeit das nicht sehr classische Wolf-Attribut gesellte. Stiere und Ziegen sind es, welche er laut den Poeten weidet; mit Wohlgefallen wandte er, wie Kallimachos singt, den Zicklein der Herden auf dem Gefilde den Blick zu. Er zog sich übrigens, laut der Illade, vortreffliche Stuten und musste in Jupiters Auftrag die Herde Laomedons am Idagebirge hüten. An diese Eigenschaft des Gottes knüpft sich auch die Sage von seiner Dienstbarkeit beim König Admet. Hält er eine Schlange in seiner Hand, so bezeichnet ihn diese als hellenden Gott, aber auch als Pythonbesieger und orakelgebenden Gott. Ein Lorbeerzweig in der Hand deutet auf den Sühnung bringenden Gott, wie denn einen Haupttheil der Verehrung Apolls zu Athen und Milet die Sühnfeste bildeten und überhaupt bei allen Ioniern die Thargelien gefeiert wurden. In Athen wurden dabei zwei Männer mit Blumen geschmückt, wie Opferthiere vor die Thore geführt, unter Verwünschungen vom Felsen gestürzt, unten aber wahrscheinlich aufgefangen und über die Grenze gebracht. Dieses Sühnfest war von tiefreligiöser Bedeutung; dem schmerzlich zerrissenen Gemüthe, welches sich durch Einen Act von allem Schuldbewusstsein reinigen wollte, konnten die frommen Darbringungen, selbst Thieropfer nicht mehr genügen. Hinsichtlich der Verehrung Apolls bleibt übrigens zu bemerken, dass in vielen seiner Haupttempel unblutige Opfer ihm für besonders heilig galten; zu Delphi brachte man z. B. Kuchen und Weisrauch in heiligen Körben, zu Patara in Cilicien (wo er ebenfalls ein berühmtes Orakel hatte) Kuchen in Form von Bogen, Pfeil und Leier dar. In Mysien hielt ihm der Cultus weisse Mäuse, wie Aelian berichtet; daher ist auch die Maus eines seiner Attribute,

wie er denn davon den Beinamen *Smithēus* trägt. Andere seiner Beinamen sind: *Alexikakos* (Uebelabwender), *Epikurios* (unter welcher dasselbe besagenden Benennung er jenen Prachttempel zu Phigalla erhielt), *Dromaios* (der Läufer, unter welchem Titel man ihn als hurtigen Gott und als Vorstand der Läufer auf Kreta und zu Sparta verehrte), *Pythios* (sogenannt als Erleger des Drachen Python), *Sau-
roktōnos* (Eidechsentödter), *Daphnephoros* (der Lorbeertragende), *Musagetes* (der Musenführer), *Païdon* (Heiland), ferner *Didymaios* (vom Orakeltempel zu Didyma im Gebiet von Milet, wo die Apollostatue vom Sikyonier Kanachos stand), *Amyklaios* (vom Heiligthum zu Amyklae in Lakonien), *Aktaios* (vom Tempel zu Aktium), *Ismenios* (vom Heiligthum Ismenion zu Thebae in Böotien), *Klarios* (vom Tempel zu Klaros in Kleinasien) u. s. w. Als einen Apollon *Daphnephoros* feierten die Thebaner ihren Apollon *Ismenios* alle neun Jahre, bei welchem Fest ein von einem schönen Knaben getragener, mit Lorbeer und Blumenkränzen umwundener Olivenstock mit einer Kugel auf der Spitze, an welcher kleinere Kugeln herabhingen, die Sonne, den Mond, die Planeten und den Sonnenlauf sinnbildlich darstellte. Demnach ward hier Apollo als *Phöbus* gedacht, und hieraus ist auch die eigentliche Erklärung des Kranzes zu nehmen, welcher, so oft von Oliven als von Lorbeer, das Haupt des Gottes — eben als des *Phöbus* Apollo — schmückt, während der Oliven- oder Lorbeerzweig in der Hand den „Frieden und Entsündigung bringenden, Ruhe und Ordnung schaffenden Gott“ bezeichnet. Aehnliche Apollofeste, wie das zu Theben, wurden zu Delphi und auf Kreta gefeiert, und zwar immer nach 99 Monden-Monaten, wenn der Frühaufgang der Plejaden, der einen Hauptpunkt in apollinischer Festfeier bildet, mit derselben Mondsphase zusammenfiel. — Frühzeitig fand der Apollo-Cultus in Rom Eingang; schon 430 vor Chr., als die Stadt von einer Pest heimgesucht war, wurde ihm als rettendem Gott (Seuchenabwender) ein Tempel errichtet und um 212 vor Chr. wurden die apollinarischen Spiele eingeführt. Bei weitem aber gefeierter wurde der Gott unter den Kaisern, und als Augustus durch den Seesieg bei Aktium sich zum Alleinherrscher von Rom emporgeschwungen, weihte er dem Apoll nicht nur einen Theil der Beute, sondern baute ihm auch einen Tempel sowohl bei Aktium als auf dem palatinischen Berge, und ordnete die Aktischen Spiele an. Uebrigens wurden dem Apoll, nachdem er einer der ersten Schutzgötter Roms geworden, und seiner Schwester Diana zu Ehren alle 100 Jahre die *Ludi seculares* gefeiert, bei welchen am dritten Tage ein eignes Carmen seculare abgesungen wurde, worin man ihn zugleich als Sonnengott anrief, welche Identificirung sich denn auch auf den Münzen der spätern Kaiserzeit kundgibt. — Zur Zeit der Ptolemäerherrschaft in Aegypten vermengte sich das griechische mit dem dortigen Götterwesen in mehrfacher Beziehung, so dass, wie z. B. sich Hermes mit dem Anubis verschmolz, ähnlich Apollo die Function des ägyptischen Horus erhielt. — Dem Grundgedanken seines Wesens nach war der griechische Apollo (bei den Etruskern *Aplu*) ein Gott des Heils und der Ordnung, der im Gegensatz mit einer feindlichen Natur und Welt gefasst wurde. In Beziehung auf die Natur ist er der den Winter verscheuchende Gott der heitern Jahreszeit, während er für das menschliche Leben sich als eine Gottheit darstellt, welche den Uebermüthigen vernichtet und den Guten beschützt; er wurde durch Sühnopfer reinigend, durch Musik das Gemüth beruhigend, durch Weissagungen auf eine höhere Ordnung der Dinge hinweisend gedacht. Treffend ist die Bezeichnung Ottfr. Müllers, wenn er die Apollo-Idee als eine dualistische angiebt, sofern sich allerdings in dem Gotte zwei entgegengesetzte Seiten begegnen, die sich durchaus als die zwei Naturseiten herausstellen, nämlich eine erhaltende und zerstörende; aber freilich erhielt der Gott durch die bildende Kraft des griechischen Geistes eine solche Umwandlung, dass er, mit Abstreifung der blossen Naturseite, als ein wahrhaft ideales Wesen, als die schönste Göttergestalt Griechenlands erscheint, an deren Bedeutung sich Ordnung und Gesetz, Kunst und Wissenschaft anschliesst. Die ersten Apollo-Bildner waren „Pfeilgeschoss übende Kreter“, welche laut Pindar eine Holzstatue aus Einem Stamme arbeiteten und auf dem Parnassus aufstellten. Vorher hatte ein konischer Pfeiler, auf den Weg gestellt und Apollon *Agyieus* betitelt, gestanden, um an die schützende und heilbringende Macht des Gottes zu erinnern. Eine solche Symbolik, welche besonders auf dem Gegensatze der Waffen und der die Hellenen an eine friedliche Seelenstimmung erinnernden Kithar, sowie hinsichtlich der Waffen wieder auf dem besondern Gegensatze des gespannten und schlaffen Bogens, des offenen und geschlossenen Köchers beruhte, machte es schon der im Werden begriffenen Kunst möglich, die verschiedenen Seiten der Vorstellung des Apollo auszudrücken. Rüstete man ein alterthümliches Pfeilerbild mit Waffen aus, wie es etwa beim amykläischen Apollo geschah, so überwog die Vorstellung des furchtbaren, strafenden, rächenden Gottes, welches in mehreren alten Idolen der Fall war.

Bei den Lakedämoniern erschien er vierarmig; auf Tenedos sah man ihn mit Doppelbell, wie dies auch die Münzen aus Kleinasien häufig zeigen. Gewiss v auch frühzeitig die Kithar, als Sinnbild des beruhigten und beruhigenden Gottes; alte Holzbilder angehängt; aber selbst bis in die Zeit, als man schon tüchtig in mor und Erz arbeitete, überwog bei den Apollbildern das Attribut der sinnlichen noch die Darstellung geistiger Schönheit, wie denn erst in den Zeiten der Sk und Praxiteles jener Apoll entstand, welcher mit Recht der „Zwillingsbruder, Dianens, sondern der Venus“ hat genannt werden können. Der delische Apoll koloss von Angellion und Tektalos, Künstlern der kretischen Schule des Dipoino Skylis, drückte, abgesehen von der herben Strenge der ersten Marmorbehand

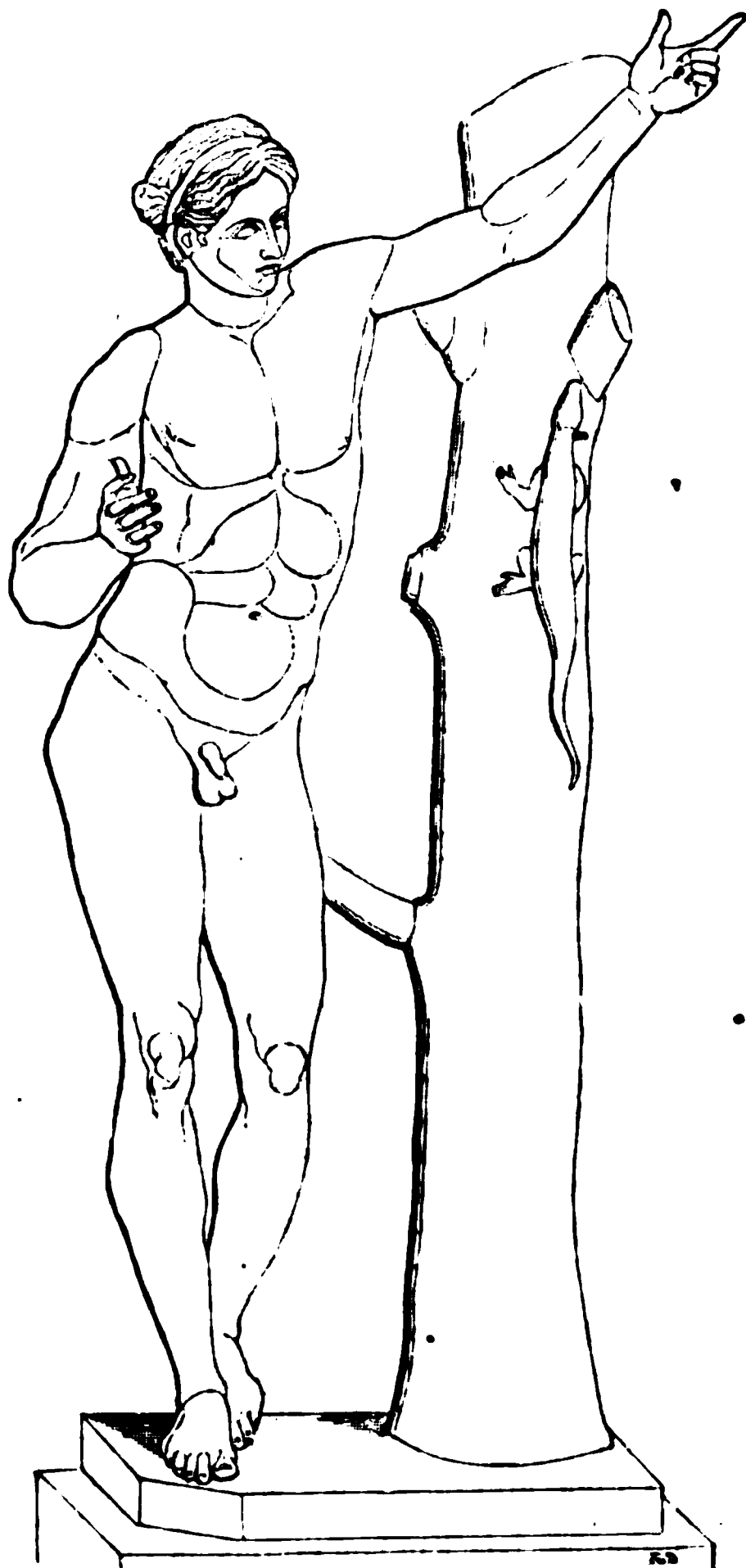


nur einen Gott von gewaltiger derkraft aus, dessen Miene starrem Sinn und unbewegli Ernste zeugten. Aber in der Figur die drei Grazien mit schen Instrumenten (Lyra, Syrinx) auf der Hand trug, doch zugleich auch die sch Seite der Apolloidee in ausd liche Andeutung gekommen. Gott war schon Lieblingsg stand aller grossen Künste worden, welche vor Phidias sen; dies bezeugen die Werk Kanachos, Onatas, Kalamis u Der Erzkoloss des Apollon Ph als Tempelbild im Didyn aufgestellt (so sieht man ih Münzen), von Kanachos der Plünderung und Anzün des Hieron und vor dem 2. 75. Olympiade (wo ihn Xerxes führte) gearbeitet, zeigte der in steifer Stellung, sehr mus und vierschrötig, auf der a streckten Rechten ein Hirsch in der gesenkteren Linken Bogen haltend. Die Gesicht offenbarten die ganze Strenge archaischen Styls, die l waren gescheitelt, mit Drahl chen über der Stirn. Seleuk kator gab das Bild den Didyn zurück, und nun erschien es auf den Münzen der Mile in deren Gebiete Didyma lag diesen, sowie aus manchen morbildern, die unter der B nung *Bonus Eventus* laufen aus der berühmten Bronzefig Apollo und einem Marmor desselben im Brittischen Mu lässt sich für unsern Begr Koloss von dem Sikyonier l

chos noch zusammensetzen. Wir theilen hier die Apollobronze als die den d m ä i s c h e n Apoll seinem plastischen Charakter nach am sichersten wiederge Nachbildung mit, und zwar nach den „*Specimens of antient sculpture, selected different collections in Great-Britain, by the Soc. of Dilettanti*,“ vol. I. 1. Unter den vorphidiasischen Künstlern war es zuerst der Aeginet Onatas, cher den Gott als einen zum Jüngling reifenden Knaben von grossartiger Schö darstellte. Ausser dem kolossalen Apollon Bupais, in welchem des Zeus u Leto Schönheit sich verjüngt zeigte, schuf Onatas einen Apollon Kalliteknos f Pergamener, die unter solchem Namen den Gott verehrten. Von Kalamis ein Apollon Alexikakos zu Athen, ferner ein Apollokoloss zu Apollon

Pontus, welcher (30 Cubitus hoch) für 500 Talente gearbeitet war und nachher durch M. Lucullus auf das Capitol nach Rom wanderte; ein anderer Apoll von Kalamis war in die servilianischen Gärten zu Rom gekommen. Im Ganzen wurde Apollo noch um Phidias' Zeit reifer und männlicher gebildet, als später; die Glieder erscheinen stärker, breiter, das Gesicht runder, kürzer; der Ausdruck ist mehr ernst und streng als lieblich und reizend; dabei blieb der Gott meist unbekleidet, wenn er nicht als der „Pythische Kitharod“ gefasst wurde. So zeigen ihn zahlreiche Statuen, die Reliefs des Dreifussraubes, viele Vasengemälde, auch Münzen. Solche archaische Apollbilder sind oft willkürlich *Bonus Eventus* benannt worden. Dieser Classe schliesst sich auch der etruskische Apoll an, welcher, abgesehen von der etruskischen Halskette und Beschuhung, ganz in altgriechischer Bildung erscheint. Eine alterthümliche Kolossalstatue des Apollo, der als reinigender Gott Lorbeerzweige schwingt, stellen die Münzen von Kaulonia dar (vergl. Mionnet's *Description de Médailles antiques Grecques et Romaines*, pl. 59, 2); er trägt auf dem linken Arm eine kleine Figur, etwa den in dieser Gegend entsühnten Orest, oder nach Raoul Rochette den personifizierten Katharmos. Man findet auf Münzen die ältere Form des Apollokopfes oft sehr anmuthig ausgebildet, aber im Ganzen als dieselbe, bis auf die Zeiten des macedonischen Philipp herab. Der Lorbeerkrantz und das gescheitelte, längs der Stirn zur Seite gestrichne, gewöhnlich im Nacken herabwallende, bisweilen indess auch aufgenommene und zusammengesteckte Haar (*ἀκροσκόμης*) dienen hier zur besondern Bezeichnung des Gottes. Sehr alterthümlich erscheint der Kopf auf Münzen der Leontiner, mit seinen über den Nacken aufgebundenen Haarflechten. Mit herabwallendem Haar und mit Lorbeerkrantz, in einer sich sehr gleichbleibenden Form, erscheint der Kopf auf Münzen von Chalkis, Kales, Nola, Suessa, Pella, Leukas, Megara, Mitylene, Kroton und Syrakus. Dem ähnliche Gemmenköpfe s. in Leperts Daktyllotheke I, 49. Mit aufgebundenem Haar sieht man ihn auf Münzen von Kalana. Die Münzen von Phocis, aus der letzten Zeit vor Zerstörung der Stadt, zeigen schon mehr die später gewöhnlichen Formen, wie auch die meisten Gemmen. Der von vorn sichtbare Kopf mit dem wallenden Haar auf Münzen von Amphipolis hat einen zürnenden Ausdruck; ein ähnlicher Kopf findet sich auf Münzen von Kalana, auch kommt hier Apollo mit Eichenlaub bekränzt vor, auf einer schönen Münze im k. k. Kabinet zu Wien. Von Phidias' Apollbildungen sind uns leider keine Nachbilder bekannt; es scheint fast, dass sein Genie nur an Zeus und der Pallas so wunderbar gross sich zeigte. In der Zeit nach Phidias erhielt Apollo den schlankeren Wuchs, das länglichere Oval des Kopfes und den belebteren Ausdruck; alles dies muss auf Rechnung der jüngern attischen Schule gesetzt werden, von welcher er ausserordentlich häufig behandelt wurde. Skopas hielt sich zwar bei seinem kitharspielenden und langbekleideten Apollo noch mehr an die ältern Formen, vermittelte aber doch schon den Uebergang zu der hernach herrschenden Darstellungsart. Nächste Skopas sind für diese Periode auch Praxiteles, Timarchides und Leochares als Apollbildner bedeutsam. Praxiteles, dessen Leben mit Hellenen seine Richtung auf das männlich Reizende erklärlich macht, die sich in seinen Götterbildungen aussprach, bildete den Apollo in einem seiner schönsten und geistreichsten Werke nicht nur jugendlich, sondern brachte ihn auch in Stellung und Figur den edlern Satyrgestalten näher, als dies ein früherer Künstler gethan haben würde. Es ist dieses Werk der Apollon Sauroktonos (Eidechsentödter), wie wir von Plinius an einer Stelle erfahren, wo derselbe von Praxiteles bemerkt: „*fecit et puberem (Apollinem) subrepenti lacertae cominus sagitta insidiantem, quem Sauroctonon vocant.*“ Es war eins der ersten Werke des sonst mehr als Marmorbildner thätigen Meisters. Eine Copie davon hat sich uns in einer, früher die Villa Borghese, jetzt den Louvre zehrenden Statue erhalten, von welcher wir (nach *Musée Royal*, T. I. pl. 16) beifolgende Abbild. auf 8. 452) geben. Der Gott ist in der Stellung, eine Eidechse zu belauern, die an einem Baume hinaufkriecht, an dessen Stamm er sich mit dem linken Arme stützt; aller Wahrscheinlichkeit nach beruht diese Auffassung auf der Idee eines arkadischen Naturgottes, was Apollo uranfänglich gewesen und von welcher Seite ihn auch noch die Sage von seiner Dienstbarkeit bei König Admet vorführte, wonach er seinen Herde am Flusse Amphrysus weidete. Ausser dieser Antike existiren eine Menge Nachbildungen des praxitelesschen Werks, alle mehr oder minder von naiver Anmuth und Lieblichkeit und dem Satyr des Praxiteles auch in der Stellung der Füße sehr ähnlich; wir nennen nur den Apollon Sauroktonos in der Sala della Biga im Vatikan (gefunden in der Villa Spada, in der sogenannten Wohnung Augusts), und die kleine Erzstatue von 5 Palmen Höhe, welche eins der kostbarsten Kleinode der Villa Albani zu Rom ist; der Stamm bei letzterer, wo eine nach der Natur gebildete Eidechse von Silber hinanläuft, ist neue Anfügung. Dieselbe Vorstellung erscheint auch

auf Gemmen. (Millin: *Pierr. grav. pl. 5.*) So eigentümlich und poetisch ind praxitelesche Auffassung des Apoll war, und so sehr sie auch Nachahmung

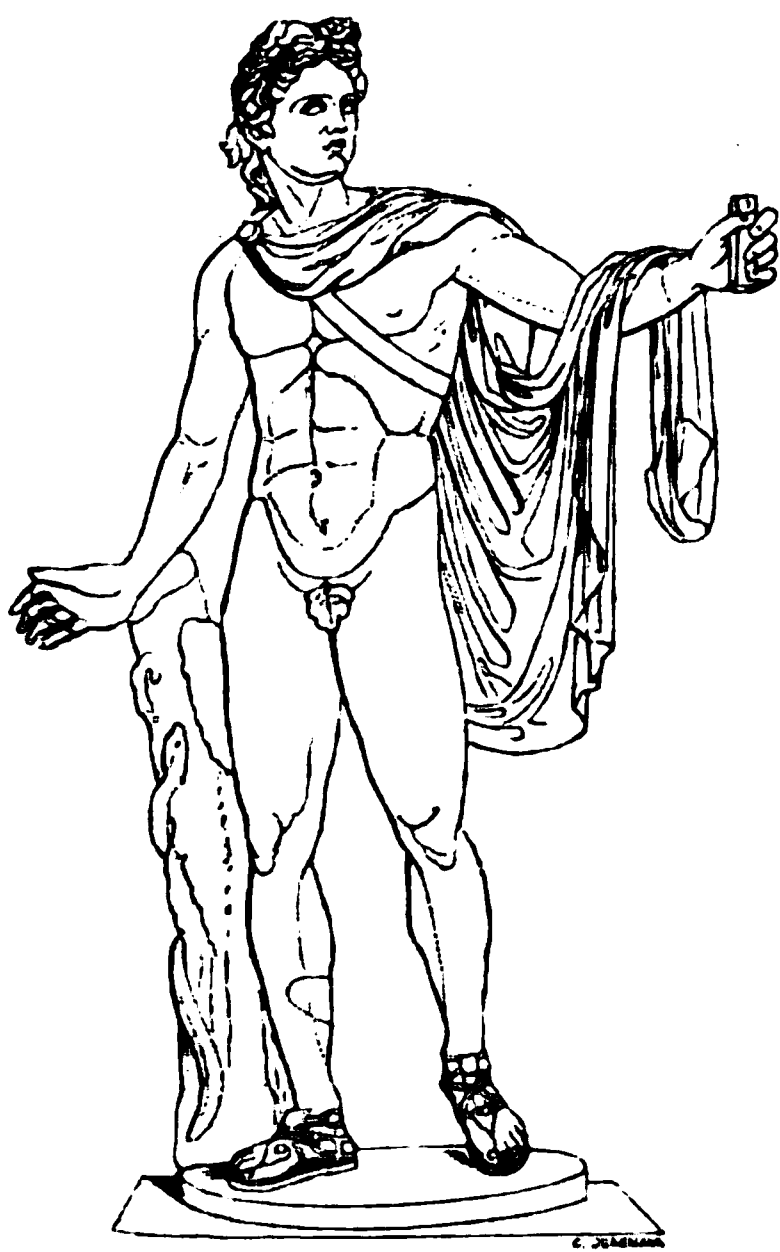


hatte sie doch bei weitem den Einfluss auf das Apollon welches sich in Folge der gebenden Statue des Skopas Paros herausstellte, denn von dem datirt die für alle Folge herrschend gebliebene sch reichere musische Auffassung Gottes, als des pythischen, sterten Kitharöden. Man fasse Gott von jetzt an durchaus auf, ohne Zeichen männ Reife, als einen noch nicht Manne ausgebildeten Jüngling dessen Formen indess die Zeichen der Jugend wunderbar mit gediegenen Kraft verschmolzen scheint. Das länglich oval Gesicht, welches der Krobylos altionische Haarputz, eine der Stirn aufgesteckte Haarhaube, welche, bei den ältern nern allgemein üblich, auch männlichen Statuen beliebt und sich dann besonders bei Jugend erhielt) häufig noch v gert und der ganzen höchsten Figur zum Gipfel dient, hat bei eine sanfte Fülle und gediegene Festigkeit; in allen Zügen zeigt sich ein erhabener, stolzer klarer Sinn aus, wie immer die Modificationen sein mögen. Körperformen sind schlank Hüften hoch, die Schenkel leicht; die Muskeln, ohne hervorzutreten, vielmehr in dergegossen, sind doch sehr gezeichnet, dass das Rasche, tige der Gestalt, das Kräftige Bewegung einleuchtet. Es schwankt die Bildung hier mehr zu der gymnastischen Tätigkeit des Hermes (Merkur).

zu der weichen Fülle des Dionysos (Bacchus). Ganz dem ursprünglichen Wesen Apollo gemäss zerfallen auch die Kunstdarstellungen des Gottes, welche eine eigentümliche Bedeutung in der Kunst haben, in Vorstellungen des kämpfenden und solche des besänftigten und ruhenden Gottes. Zuerst kommt der Apollo Nikios in Betracht, welcher mit noch nicht ganz besänftigtem Kampfsorne und Siegerstolze von dem überwundenen Gegner (Python, Tityos oder sonst wem) hinwegschreitet. Dieser Classe gehört der berühmte Apollo von Belvedere an, von der Bezeichnung er vom Cortile di Belvedere im Vatican hat, wo er sub Nr. 96 der griechischen Antiken aufgestellt ist (s. Abbild. auf folg. Seite). Gefunden wurde diese Statue im Jahr 1500 zu Nettuno in den Ruinen des alten Antium, des Lustortes der römischen Cäsaren, wohin sie, mit einer Menge anderer Kunstwerke aus dem Tempel von Veji entführt, unter Nero gekommen war. Nach Visconti ist dieser Apoll eine Nachbildung des Apollo Alexikakos von Kalamis in Athen; nach A. Feuerbach („Der griechische Apollo.“ Nürnberg 1833) ist es ein die Erinnyen hinwegtreibender Apollo. Engelmann nahm ihn für den Apollo Pythios, den Erleger des Python. Soviel ist fest, dass der belvederische Apoll von einer Siegsthat hinwegschreitet und Kampfsorn eben in selbige Heiterkeit übergeht. Wahrscheinlich ist er das Nachwerk eines Gusswerks von Lysipp, denn die Chlamys, welche zurückschlägt, ist

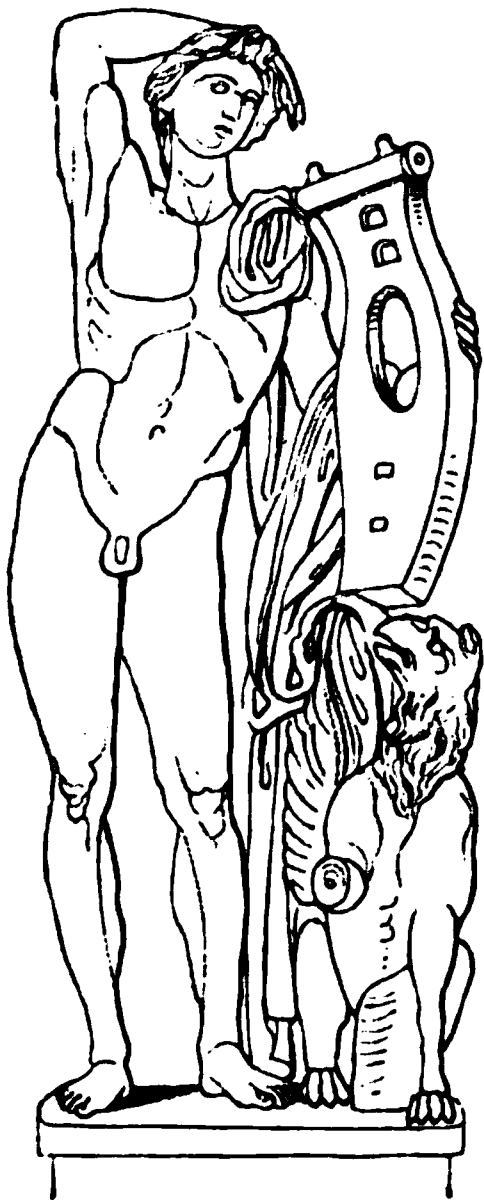
schieden für ein Erzbild angelegt. Diese Antike (vorzüglich im Stich wiedergegeben von Agostino Veneto nach der Zeichnung des Marcantonio) gilt uns für das eigentliche Apollo-Ideal, trotz der jetzigen schlechten Ergänzung von Montorsoli, der den linken Arm fast bis zum Ellenbogen und die Finger der Rechten anfügte. (Anderes war gebrochen, weshalb auch einige Stellen an den Beinen ungeschickt erscheinen.) Was das Material des belvederischen Apoll betrifft, so sahen ein Paar Kunstkenner gleich, dass es Marmor von — Luna sei. Zu solchen Marmorerkklärern gehört Winckelmann nicht, dessen Liebe zu der Statue sich am lebhaftesten in folgendem Passus ausspricht: „Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums, welche der Zerstörung entgangen sind. Der Künstler hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebaut und nur soviel von der Materie dazugenommen, als nöthig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen. Dieser Apollo übertrifft alle andern Apollbilder so weit, als der Apollo des Homer über dem steht, welchen die folgenden Dichter malen. Ueber die Menschheit erhaben ist sein Gewächs, und sein Stand zeugt von der ihn erfüllenden Grösse. Ein ewiger Frühling bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend, und

spielt mit sanfter Zärtlichkeit auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder. Hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit fordert. Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt. Er hat den Python, wider welchen er zuerst seinen Bogen brauchte, verfolgt, und sein mächtiger Schritt hat ihn erreicht und erlegt. Von der Höhe der Genugsamkeit geht sein erhabener Blick, wie ins Unendliche, weit über seinen Sieg hinaus; Verachtung sitzt auf seinen Lippen, und der Unmuth, welchen er in sich zieht, bläht sich in den Nüstern seiner Nase und tritt bis in die stolze Stirn hinauf, aber der Friede, welcher in einer seligen Stille auf derselben schwebt, bleibt ungestört, und sein Auge ist voll Süßigkeit, wie unter den Musen, die ihn zu umarmen suchen. In allen uns übrigen Bildern des Vaters der Götter, welche die Kunst verehrt, nähert sich dieser nicht der Grösse, in welcher er sich dem Verstande des göttlichen Dichters offenbarte, wie hier in dem Gesichte des Sohnes, und die einzelnen Schönheiten der übrigen Götter treten hier, wie bei der Pandora, in Gemeinschaft zusammen. Eine Stirn des Jupiter, die mit der Göttin



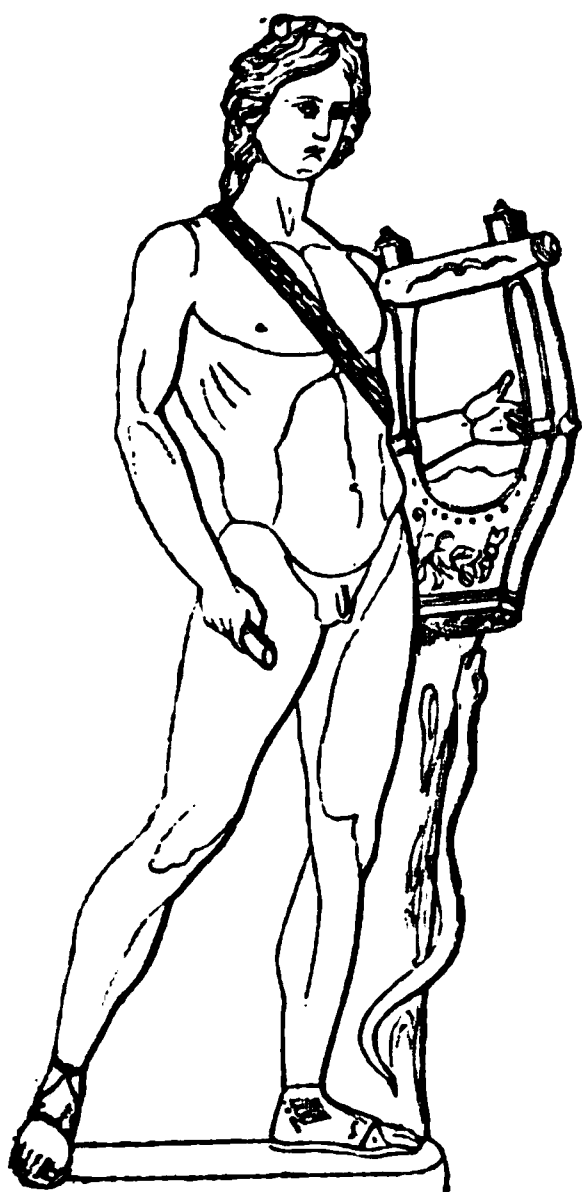
der Weisheit schwanger ist, und Augenbrauen, die durch ihr Winken ihren Willen erklären; Augen der Königin der Göttinnen mit Grossheit gewölbt, und ein Mund, welcher denjenigen bildet, der dem geliebten Branchus die Wollüste eingeflösst. Sein weiches Haar spielt, wie die zarten und flüssigen Schlingen edler Weinreben, gleichsam von einer sanften Luft bewegt, um dieses göttliche Haupt; es scheint gesalbt mit dem Oele der Götter und von den Grazien mit holder Pracht auf seinem Scheitel gebunden. Ich vergesse alles andere über dem Anblick dieses Wunderwerks der Kunst, mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben, ich fühle mich weggerückt nach Delos und in die lycischen Haine, denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie Pygmalions Schönheit. Wie ist es möglich, es zu malen und zu beschreiben! Ich lege den Begriff, den ich von diesem Bilde gegeben, zu dessen Füßen, wie die Kränze derjenigen, die das Haupt der Gottheiten, welche sie krönen wollten, nicht erreichen konnten.“ Von einer bei Argos gefundenen Bronze in der Stellung und Bildung des belvederischen Apollo spricht Pouqueville (*Voy. IV. p. 161*); Köpfe derselben Art, zum Theil noch grossartiger und geistreicher gebildet, befinden sich (laut Visconti) in den Museen zu Venedig; einen ebenfalls im Ausdruck sehr edlen und geistreichen Apollkopf besitzt

Graf Pourtales. In Neapel bewahrt man einen jugendlichen, die Sehne des Bogenziehenden Apollo aus Bronze auf, der aus Herkulanum stammt und von großer Anmuth und Naivetät der Bildung ist. (Abgeb. im *Museo Borbonico*, T. VII. 60.) — Die zweite Classe der Apollobildungen machen diejenigen Darstellungen in welchen der Gott vom Kampfe ausruhend erscheint, wie er den rechten Arm das Haupt schlägt und den Köcher mit zugemachtem Deckel neben sich hängt oder wie er sich an einen Baumstamm mit daran gebundenem Köcher oder daru wundener Schlange lehnt und schon die Kithar in der Hand zeigt. Hieher rechnet sich zunächst der Apollon Lykios im Lykeion bei Athen, der die Rechte über das Haupt schlug, in der Linken den Bogen niederhielt und sich an eine Säule lehnte, welche Figur aber auf Münzen von Thessalonike auch als Pythios vorkommt. Den Statuen der Art zählt man den Apollino zu Florenz, der für ein Werk der Schule des Praxiteles gilt. Er ist schlank, aber weich von Formen, was mit der Vorstellung der Ruhe wohl zusammenstimmt. Sein Verfertiger sah es mehr an der gemeine gefällige Wirkung, als darauf ab, die bestimmte Gestalt und vollkommene Ausführung jedes einzelnen Theils zu erzielen; daher diejenigen, welche die



nur theilweise betrachten, und nicht nach ihrer Gesamtwirkung, gewöhnlich die Kniee wie auch die Beine gegen das Fussgelenk hindern, um sie minder schön halten. Bewundernswerth ist der Fluss und das sanfte Wallen der Umrisse; die Haupt- oder Mittellinie der Figur kann unmöglich mehr Schwung und Eleganz haben; die angelehnte Stellung der über Haupt gelegte eine Arm, sowie das Aufsteigen des andern, bedeutet Ruhe, aber der Geist des göttlichen Jünglings ist in Thätigkeit, hohe Gefühle schwellen, die zarte Brust und beleben das schöne Gesicht; er scheint den Gesang der Musen zu hören. Die Arbeit ist, schon äusserst zart, doch meisterhaft; an den Füßen sieht man die Spuren eines kühn geführten Meissels. Ursprünglich war das Werk blank polirt und hat noch jetzt seinen Glanz; neu daran sind beide Hände, die Nase und der Scheitel in eine Schleife zusammengebundenen. Erträglich ist die Abbildung, welche sich unter Plin's Statuenstichen befindet. Aehnlich ist eine Statue in der Giustinianischen Sammlung in Wiltonhouse (Creed 36). Eine schöne Statue im Louvre zeigt den Gott in voller menschlicher Stärke, wie er ausruht vom Kampfe mit Pythion, nachdem er sich überwunden um den stützenden Baumstamm gelehnt. Ein mächtig und gewaltig gebildeter Apollo, auf dem Capitol, ist in derselben ausruhenden Stellung, abgesehen gleich in der Linken die Kithar emporhebend und die Gesänge nachsinnend. Neben sich hat er den Greifen. (nebenst. Abbild.). Wir theilen diese Statue nach dem Capitolino (T. III. tav. 13) mit; dieselbe ist auch in der *rac's Musée de sculpt.*, pl. 480, unter Nr. 921 A wiedergegeben. In den Kreis dieser Apollvorstellung gehören mehrere Gemmenbilder, wo der Gott gleichfalls mit über-

geschlagener Rechten erscheint und die Linke, die eine Kithar hält, auf einer Säule oder an dessen Statt auf eine kleine alterthümliche Bildsäule stützt, die man als Nike, bald als eine Molra (Parze), bald selbst für eine Aphrodite annehmen kann. Vergl. Lipperts Daktyliothek I, 55, 57. Ebenso sieht man den Gott auf antiken Gemälden, welches W. Gell in seiner *new series Pompejana*, pl. 72 theilt. Auf dem Wandbilde, was man auf Tav. I. der *pittura antiche d'Ermitage* findet, fließt dem Apoll der Mantel, der auf der rechten Schulter zusammengeheftet ist und *colore cangiante* hat, d. h. zwischen violett und blau über den linken Arm hinunter, den er nebst der Leier auf einen Altar stützt; die Rechte, womit er das eine Horn der Leier fasst, hält er auch das Plektron. Aufstützen der Kithar auf einen Pfeiler, Baum etc. bezeichnet wohl (wenn man die Inschrift eines Reliefs bei Stuart: *Antiquities of Athens*, T. I. p. 25. [Böckh: *inscr. Graec.* 465] nachgehen darf) den Apollon Agyieus und Prostaterios, den Hüthen Schützer. Ein entschiedenes Anzeichen des beruhigten Zornes möchte das Senken des Pfeiles sein, welches bei dem Apollo auf den Münzen der Seleukiden eigenthümlich ist. Diese Münzen geben eine Vorstellung von dem kolossalen Apollon, der, auf den Dreifuss gestützt und einen Pfeil gegen die Erde senkend, von Br



(einem Zeit- und Kunstgenossen von Skopas, Leochares, Praxiteles und Timotheos) herrührte und im Haine zu Daphne bei Antiochia aufgestellt war. — Die Classe der vom Kampfe ausruhenden Apollo's, wo der Gott die Kithar, das Symbol friedlicher Heiterkeit, schon in die Linke genommen hat, indess die Rechte noch vom Bogen über dem Haupte ausruht, führt von selbst zu dem Kitharspielenden Apollo über, welcher mannigfach costumirt erscheint, wobei aber eine vollständige Umhüllung mit der Chlamys vorherrscht. In eine lange stattliche Chlamys gehüllt ist der Apollon Kitharodos der Münzen von Delphi (Millingen: *Méd. inéd. pl. 2, 10. 11*), wo er in einer Statue gerade so dastand, wie schon der homerische Hymnus ihn beschreibt, die Kithar im Arm und mit der langen herabwallenden Stola, die schon Chrysothemis getragen haben soll, als derselbe in Delphi mit einem Hymnus auf den pythischen Gott siegte. Ganz so stellt ihn uns die treffliche Statue der Lord Egremontschen Sammlung zu Petworth vor (vergl. *Specimens of antient sculpture, T. II. pl. 45*); mit der langen Chlamys der musikalischen Virtuosen bekleidet, schlägt er bei tanzartiger Bewegung die Phorminx; sein Gesicht ist hier ernst und nachsinnend, nicht begeistert; neben ihm steht der delphische Nabelstein (Omphalos), mit Wollenbinden (Stemmata) umwickelt. Zart und anmuthig gebildet mit seelenvollen Zügen, die Haare fast auf weibliche Weise geordnet, ist der kitharspielende Apollo mit dem Schwan, welchen wir aus *Mus. Capitol. (III. 15)* mittheilen. Die Chlamys ist hier, wie es scheint, von der rechten Schulter gelöst, am linken Arme hinabgefallen und bedeckte einen Stamm oder Pfeller, auf welchen Apoll die Kithar stützte. Ein anderes Exemplar von den in der Bildung manchen Bacchusstatuen ähnelnden Schwan-Apollen, früher im Palast Farnese, jetzt zu Neapel, weist einen Kopf auf, welchen Winckelmann „das Höchste der menschlichen Schönheit“ nannte. Dieser Apoll, über Lebensgrösse, ist aus dem härtesten und feinsten schwarzen Marmor (Paragone, Probirstein) gearbeitet und wird auch von Fea, der aber in ihrem Material grünen Basalt sieht, eine schöne grosse Figur in Form und Charakter genannt. Die lebhafteste unter allen bekannten Antiken, welche den Gott in seiner musischen Eigenschaft veranschaulichen, dürfte aber der beim Pään schreitende Apollo sein (s. die nebenst. Abbild.), in welcher Vorstellung er völlig der Schilderung im homerischen Hymnus entspricht. Man sieht ihn im Begeisterungsschritt und zur Phorminx, die an einem Riemen um seine Brust hängt, einen Pään singend. Die durch Naivetät und Anmuth sich so auszeichnende Statue ist eins der Kleinode des Vaticanischen Museums. (*Museo Pio-Clementino T. VII. tav. 1.*) Der Stamm mit der Schlange dient hier blos der Kithar zur Stütze. Wenn irgend nach unsern modernen Begriffen etwas Bänkelsängerartiges in der Figur liegt, so wird dasselbe doch durch das Göttliche darin weit überwogen. — Die letzte Hauptclasse der Apollodarstellungen bilden die pythischen Agonisten, wo die Chlamysbekleidung

zu dem felerlich prächtigen Costüm der pythischen Stola vervollständigt wird. dem als pythischer Wettkämpfer oder aber als Musaget gefassten A war eine besonders weiche, rundliche, fast weibliche Bildung üblich, welche möglich machte, solche Apollobilder für einen Bathyll oder eine Muse zu nehmen. Seit Skopas vereinte die Kunst damit eine schwärmerische Begeisterung im Ge und eine tanzartige Bewegung der Gestalt. Mit der pythischen Stola bekleidet ers das Erzbild des Bathyllos im Apollocostüm, welches auf Samos stand und in der ruhigen Weise dem hieratischen oder archaischen Styl angehörte. Einige in d Kreis gehörende anathematische (d. h. für Siege in den musischen Spielen gew Reliefs sind vom zierlichsten Tempelstyle; der Gott erscheint in Begleitung von



und Artemis als pythischer K sänger nach dem Siege libi oder die Schale einer Nike (Si göttin) hinreichend, welche einschenkt. Dieses und Aehn sieht man z. B. auf einem Denk in der Villa Albani, auf meh solchen im Britischen Museum wie auch auf einem zu Ostl fundenen Basrelief altgriech Styls (im Berliner Museum welcher Vorstellung Apoll in lighthume an einem Altare die tarschale von Hebe gereicht e während Diana und Latona folgen. Sehr ähnlich dem nannten Bathyllos von Samos grossartiger behandelt, ist d genannte Barberinische Mus München), welche jetzt al Apollon Kitharodos anerkan dessen nicht ausgearbeitete l seite offenbar auf ein Temp deutet. In der bewegteren, l digeren Weise, deren Muster pas in dem Apollo Actius a stellt hatte, der später als P nus verehrt ward, erscheint römischen Münzen seit Aug Der Apoll des Skopas war nac nius die Hauptstatue des Ten durch den Augustus seinem Sc gott für den Sieg von Actium te, und erscheint daher auf K münzen mit beiderlei Insc *Apollo Actius* und *Palatinus*. sen beschreibt der Dichter Pr mit den Worten: *Inter m deus ipse interque sororem Py in longa carmina veste sonat* „mater“ war laut Plinius Praxiteles, die „soror“ abe Timotheos.) Eine Copie diesc lateinischen Apollo ist der mit s Musen in der Villa des Cassi

Tivoli aufgefundene vaticanische (aufgestellt in der Sala delle Muse im Museo Clementino). Visconti will indess in dem vaticanischen Apollo Citharoedus (s. Abbild.) die Copie einer Statue von Timarchides erkennen, und stützt sich auf eine Stelle bei Plinius (XXXVI, 4, 10). Aehnlich ist der Apollo der Stockh Musengruppe (vergl. Guattani: *Monum. ined.* 1784. p. 49). In übertriebener E gung ist der Apollo Musagetes im Berliner Museum; diese Statue, 6 Fuss hoch griechischem Marmor, stammt aus der Sammlung des Cardinals Fürsten v. Poli — Was die Darstellungen des Gottes in grösserem Zusammenhange betrifft, so l sie sich eintheilen in solche, die seine Erscheinung oder Epiphanie an seinen Ci

orten fchern, wie wenn er auf schwanenbeschwingtem Wagen von den Hyperboreern nach Delphi, oder von einem Schwan getragen nach Delos kommt; dann in die Kampfszenen mit dem Drachen Python, die jedoch weit weniger behandelt wurden als der so früh von den bildenden Künstlern aufgesuchte Gegenstand des Streits um den Dreifuss; an diese reihen sich die Sühnungen, wobei der Lorbeer, der ursprünglich durchaus Zeichen von Sühne und Reinigung war, nicht fehlen darf. In den Vorstellungen letzterer Art erscheint Apollo in besonders würdiger und feierlicher Haltung, den Oberleib frei, den untern Theil des Körpers in ein Himation gehüllt. Die musische Meisterschaft des Gottes verherrlicht sein Kampf mit Marsyas, eigentlich nichts Anderes als ein Wettkampf des hellenischen Kithargesanges mit dem phrygischen Flötenspiel. Beim Kampfe selbst sieht man ihn auf Vasengemälden im Costüm des pythischen Agonisten oder auch unbekleidet; als strenger Sieger und Bestrafer erscheint er auf Gemmen in stolzer Haltung, den schönen Körper aus dem Gewande hervortreten lassend, das Knie von dem es zu umfassen bemühten, demüthig fürbittenden Olympos wegwendend. Aehnlich stellen ihn mehrere Basreliefs (z. B. auf einem Sarkophag der Sammlung Doria) vor, die selbst wenig vorzüglich sind, aber die Fragmente einer ausgezeichneten, wenn auch erst in alexandrinischer Zeit entstandenen Statuengruppe auflinden gelehrt haben, in der die Vorbereitungen zu Marsyas' Schindung nach Apollo's Anordnung dargestellt waren. (Zu gedachter Gruppe, vielleicht derselben, die das römische Forum zierte, gehören der an die Fichte gehängte Marsyas [ein anatomisches Studium] und der Schleifer oder scythische Polizeiknecht, beide in Florenz; die Hauptfigur der Gruppe, der siegesstolze Apollo, ist noch nicht nachgewiesen.) — Nach Aloys Hirt soll der belvederische Apoll zur Niobiden-Gruppe gehören; von andern alten Statuengruppen (so gab es eine den Kampf Apollo's mit dem Dreifussräuber darstellende, welche als Weihgeschenk der Phokeer nach Delphi von den Meistern Chionis, Dyllos und Amykläos geschaffen worden und wobei die Idee war, die eben einen Sieg über die Thessaler am Parnass erfochten habenden Phokeer als Beschirmer des delphischen Dreifusses vor den Thessalerfürsten, welche Herakliden waren, darzustellen) zeugen nur noch die Nachbilder auf erhaltenen Reliefs, Gemmen und Vasengemälden des alterthümlichen Styls, auch auf vulcentischen und spätern Vasenbildern. Die Vasen etc. aus den Gräbern von Vulci führen uns den Apollo sehr vielseitig, in oft geistreichen Szenen vor. Artig ist z. B. die von Gennarelli publicirte Vorstellung auf einer vulcentischen Tasse (im *Museo Gregoriano*), wie der kleine Hermes, nachdem er Apollo's Rinder entführt, sich wieder in seine Wiege versteckt hat und dort von der Mutter gefunden wird, während Apollo vergebens den Dieb sucht. Von historischer Bedeutung sind übrigens die Vasenbilder, wo Apollo auf geflügeltem Dreifuss über das Meer zieht, weil sie bestätigen helfen, dass der Apollomithos vom Norden, von den ihn bewohnenden Hyperboreern ausging, wie denn die ältesten Fabeln darin gleichlauten, dass Apollo bei diesen wohne, aber beim Beginn der Aernthe immer nach Delphi kehre, daher sich auf solchen Bildern die Aehre in seiner Hand erklärt. Als heimischer Gott bei den Hyperboreern kommt er denn auch in Berührung mit den neben denselben wohnenden Arimaspen, welche, in skytho-phrygischem Costüm, mit den Greifen um das Gold kämpfen, unter denen Apollo selbst sich befindet, wozu auch die besondern Vorstellungen des auf dem Greif ruhenden und fliegenden Gottes stimmen. Unter den antiken Gemmen ist eine der interessantesten, die sonst den Reliquienkasten der heil. Elisabeth zu Marburg schmückte; sie zeigt einen lorbeerbekränzten Apollkopf, mit einem Lorbeerzweig daran und einem Schwänchen dahinter, nebst der Aufschrift *ΠΑΙΑΝ*, die den siegreichen und beruhigten Gott bezeichnet. (Vergl. Creuzer: *Zur Gemmenkunde*; antike geschnittene Steine vom Grabmal der heil. Elis. zu Marb. Lpz. 1834. S. 105. Taf. 5, 31.) Aus den Apollvorstellungen auf pompejanischen Wandgemälden ist bemerkenswerth, dass er immer mit blondem, flachsenem Haar erscheint. — Ausgrabungen in Stabiä brachten unter andern Wandgemälden von kleinen und sehr ausgeführten Figuren auch ein nicht völlig erhaltenes ans Licht, wo Apollo als Phöbus figurirt; er sitzt, mit Strahlen um sein Haupt, auf seinem Sonnenwagen, der in zwei Rädern mit Speichen, die sich davon erhalten haben, angedeutet ist; die Figur ist bis auf den Unterleib nackt und hat über die Schenkel ein grünes Gewand geworfen, welches bezeichnen mag, dass das fröhliche Grün der Erde sichtbar bei Anbruch der Sonne wird. Auf der rechten Achsel dieses Apollo sieht man von einer nicht mehr vorhandenen Figur eine schöne weibliche Hand liegen, die ein weisses dünnes Gewand, welches diese Gottheit bedeckte, in die Höhe hebt. Diese stand hinter jenem, und scheint *Aurora* zu sein, im Begriff, die Sonne der Welt zu entdecken, nachdem jene sich zurückgezogen hat. — Gehen wir auf die spätern Apollodarstellungen, auf die der neueren Kunst über, so treffen wir meist nur entweder den Abklatsch der Antike wieder oder

stossen auf jene Zwitterbildungen, welche auf Vermengung der Apollo-Idee mit modernen Begriffen beruhen. Dass es sehr edle Ausnahmen giebt, leugnen wir nicht; so wird z. B. der Apoll von Thorwaldsen (dessen 44. Werk) ein achtbares Document gediegener, in freiem Geiste ausgeführter Reproduction der Antike bleiben. Für die Aufnahme der Antike in Deutschland ist der den Bogen abschliessende Apollo in Bronze merkwürdig, welcher das letzte, mit dem J. 1532 bezeichnete Werk von Peter Vischer ist und jetzt im Vorraum der ehemaligen Kapelle des Moritzstiftes zu Nürnberg steht. Diese Statue von sehr lebendigem Motiv bezeugt, dass sich Vischer in seiner letzten Zeit entschieden der Nachahmung der Antike ergeben; die schöne Erfindung des etwas niedrigen Piedestals, an dessen Ecken vier Kinder auf Delphinen, die an den Seiten von vier Masken verbunden werden, rührt gewiss ebenfalls von ihm her. Die Ausführung aber ist verhältnissmässig roh. In Betracht der unzähligen Malereien, in welchen der Apollomythus behandelt ist, müssen wir uns auf Angabe einiger wenigen beschränken, die von kunsthistorischem Interesse sind. Wir nennen zunächst den Apollo und Marsyas von Innocenzio Francacci (genannt Innocenzio da Imola), einem von 1506—1549 geblüht habenden ausgezeichneten Schüler des Francesco Francia und Nachahmer des Raffael; das Gemälde sieht man nebst andern desselben Meisters im Palaste della Viola, dem jetzigen Gymnasium der Piemonteser zu Bologna. Dann das Bild von Carlo Maratti: „Apollo verfolgt Daphne, welche verwandelt wird,“ gestochen von R. van Audenaerde, und die grosse Landschaft mit Apollo und der Sibylle von Salvator Rosa, wovon ein brillanter Stich in Boydell's Gallerie gegeben ist. Ein höchst liebliches Bildchen von Lukas Kranach dem Jüngern, auf Holz gemalt, 17 Zoll hoch und 12 Zoll breit, stellt den Apoll als nackte Figur, den Bogen abschliessend, dar; daneben aber die Artemis, welche auf einem Hirsche sitzt und sich einen Dorn aus dem Fusse zieht; im Hintergrunde hohe Felsengebirge mit einigen Gebäuden. Das Bild ist jetzt im Berliner Museum.

Apollo mit dem Kreuz. — In der spätern Römerzeit, als das Christenthum zwar schon den erfreulichsten Fortschritt gemacht, aber fortwährend den härtesten Kampf mit dem Heidenthume zu bestehen hatte, griffen einsichtsvolle Mächtige unter den Christen gelegentlich zu dem politischen Mittel, den alten Göttern christliche Attribute zu geben, um so durch Vermischung des Heidnischen mit dem Christlichen das Heidenthum um so sicherer zu stürzen. Daher erklärt sich auch der Phöbus Apollo mit einem Kreuz in der Hand, welcher auf Fahnen Constantins d. Gr. erscheint.

Apollodoro, Francese, genannt: *il Porcia* oder Apollodoro di Porcia, stammte aus Friaul und blühte bis 1606 unter den Paduaner Malern. Er ist dadurch namhaft, dass er der Lehrer des berühmten Bildnissmalers Giambattista Bissoni war.

Apollodoros, von Damascus gebürtig, stand um das Jahr 90 nach Chr. als Baumeister in Kaiser Trajans Diensten und verewigte sich durch das Forum Trajanum, wie durch das Odeon und Gymnasium, die er für diesen Kaiser erbaute. Vor allem aber tragen seinen Ruhm die weltberühmte Trajanssäule auf jenem Forum und die Römerbrücke über die Donau in Niederungarn, die derselbe Imperator diesem Griechen zu bauen aufgab. Apollodor war auch Bildhauer. Die Münchner Glyptothek bewahrt eine weissmarmorne Büste mit seinem Namen am Sockel auf; auch scheint die sitzende kolossale Statue des Trajan als Jupiter, die für Friedrich Wilhelm II. von Preussen in Rom angekauft ward, ein apollodorisches Stück des Berliner kön. Museums zu sein. Der Kaiser Hadrian liess 129 nach Chr. den Künstler tödten, weil letzteren von den ungeheuren sitzenden Statuen, die den niedrigen Tempel der Venus Roma schmücken sollten, behauptete, dass, wenn es diesen Statuen einmal einfallen sollte sich zu erheben, sie die Decke durchstossen würden.

Apollodoros, ein atheniensischer Maler, der um 420 vor Chr. blühte, war der Erste, von dem man sagen kann, dass er die Malerei erst malerisch machte, indem er zuerst die Farben künstlerisch wirken liess und eine naturgemässe Vertheilung von Licht und Schatten anwandte. Indem er so die Färbung erst wirkend machte und die Beleuchtung einführte, kann er recht eigentlich als Begründer der Malerkunst bezeichnet werden. Er ahnte, dass sich in keiner Kunst mehr als in der Malerei der Schein der Wahrheit erzielen lasse und dass sie Natur und Leben auf dem täuschendsten Wege erreichen könne. Er soll übrigens den Pinsel erfunden haben und derselbe, der erst die Farben zum wirksamen Schiesspulver der Maler machte, scheint seinen Pinsel als Pfeil gegen Zeuxis gewandt zu haben, den er in einer Satyre bitterlich abconterfelt haben soll. Als Vorläufer des Zeuxis konnt' er freilich in Verser sagen, dass ihm Zeuxis die Kunst gestohlen. Apollodor hiess der Schattenmaler (*οἰαγράφος*); er trug vor Hoffart eine hohe Tiare. — Ein Erzgiesser Apollodo lebte um die 114. Olympiade und empfing den Beinamen: der Rasende, weil er sic

nie in der Kunst zu genügen glaubte und oft sogar das Fertige in der Wuth des Eigensinns wieder zertrümmerte. Silanion goss sein Bild in Erz, was diese Eigenheit treffend ausdrückte. Die Erzwerke Apollodors selbst waren vornehmlich Philosophenbilder.

Apollonia, Name mehrerer Städte des Alterthums. Das Apollonia in Thrazien am Pontus war eine bedeutende Colonie der Milesier, hatte zwei Seehäfen, einen berühmten Tempel des Apollo, und einen Koloss dieses Gottes, den die Römer nach dem Capitele versetzten. Unter den Römern verfiel die Stadt, an deren Stelle jetzt der Ort Sizeboli liegt. Wahrscheinlich rühren von dieser Stadt die Münzen mit dem Apollokopf, deren Revers drei kleine weibliche Figuren zeigt, welche in Gewändern um ein brennendes Feuer herumtanzen. Jakob Gronov nahm dieselben für Nymphen, Nonius für die drei Grazien, Winckelmann aber für Horen, welche durch das Feuer den Winter vorstellen, was Pindar zu bestätigen scheint, der in seiner Hymne auf Psauis auf die Horen als Gefährtinnen des Apoll anspielt. — Ein anderes Apollonia lag an der Grenze von Mysien und Lydien, zwischen Pergamum und Sardes (von beiden 300 Stadien entfernt), und war vermuthlich dieselbe Stadt, welche auf Münzen, bei Hierokles und in den Kirchennotizen Apollonoshieron (*sanum Apollinis*) heisst; mit Unrecht hält sie Mannert für einerlei mit Hierocäsarea, denn das lydische Apollonia, welches übrigens auch Apollonidea und Apollonis geschrieben wird, zählt als die zehnte, Hierocäsarea aber als die vierzehnte unter den 14 Städten Asiens, welche am Piedestal einer Kolossalstatue des Kaisers Tiberius durch Figuren in erhabener Arbeit dargestellt und mit Inschriften bezeichnet sind. Die Städte Sardes, Magnesia am Sipylon, Philadelphea und Tmolos in Lydien, Kyme, Aegäae, Myrina und Temnos in Aeolis, Kibyra in Phrygien, Ephesus in Ionien, Apollonidea, Hyrkani Makedones, Mostene und Hierocäsarea in Lydien, dankten mit gedachter Statue jenem Kaiser für ihre Wiederherstellung nach dem Erdbeben im J. 17 nach Chr. (Das Piedestal ward in der Colonie Puteoli aufgefunden, und gehört wahrscheinlich einer Nachbildung jenes Votivdenkmals an; vergl. Ottfr. Müllers Denkm. der alt. Kunst, B. I. Nr. 376.) Die Figur Apollonia's oder Apollonidea's hält hier einen Vogel in der Hand. Die Stadt schlug autonome und kaiserliche Münzen; bald ist sie darauf Apollonia, bald Apollonoshieron genannt. An ihrer Stelle liegt jetzt Balamonte.

Apollonia, die Heilige, hat eine Zange zum Emblem, weil man ihr damit die Zähne ausriss, bevor sie den Flammen übergeben ward. Sie erlitt ihr Martyrium gegen Ende des 3. Jahrh. in Alexandrien. Darstellungen von Guido Reni und Domenichino. Das Gemälde des Letztern befindet sich in der Gallerie im Bibliothekgebäude zu Mainz, wo es die 17. Nummer bildet. Die Heilige hält ihre Rechte an den Busen; eine lohnende, zufriedene Stimmung spricht aus ihren Zügen; starke Schatten, reine Lichter, durchsichtiges Helldunkel, weiches und klares Inkarnat, sowie richtiges Ensemble zeichnen das Bild aus. Einzelnes ist meisterlich modellirt und von plastischer Rundung, z. B. die Hände.

Apollonides, ein hochberühmter Steinschneider des Alterthums, der nach Alexander dem Gr. lebte und nach Pyrgoteles und Cronius für den Ausgezeichnetsten gilt. Leider hat die Celebrität seines Namens manche Verfälscher verlockt, jenen auf ihre Machwerke zu bringen. Einer der apollonidischen Steine stellt eine ruhende Kuh dar.

Apollonio, Jacopo, Neffe und Schüler der Bassano's und selbst *Jacopo da Bassano* geheissen, starb 1654 in einem Alter von 68 — 70 Jahren. Lanzi vergleicht diesen Maler mit gewissen Autoren, die überall ihre vaterländische Mundart brauchen, ohne sie mit irgend einer fremden zu mischen; so sei auch Apollonio ganz bassanisch in Ideen, Bekleidung, Bauwerken, vorzüglich aber in Landschaft, die er wahrhaft meisterlich behandle; man könnte ihn zuweilen leicht mit den wahren Bassani wechseln, stände er ihnen nicht an Kraft der Tinten, Zartheit der Umrisse und keckem Pinselschwung nach. Von Apollonio's Arbeiten sind namhaft: die Magdalene im Dom zu Bassano, der St. Franciscus *a' Riformati*, besonders aber in St. Sebastiano das Bild Sebastians und anderer Heiligen (ein mit dem grössten Fleisse ausgeführtes und die Zartheit ausgenommen durchaus lobwürdiges Gemälde). Manche nannten ihn sogar den einzigen Zögling der Bassaner, der Erwähnung verdiene.

Apollonius. — Dies ist der gemeinsame Name mehrerer Künstler der classischen Zeiten. Zuerst ist des Apollonius von Tralles zu gedenken, der mit seinem Bruder Tauriskus jene berühmte Gruppe schuf, die man heut unter dem Namen des Farnesischen Stiers kennt. Gegenstand dieser Gruppe ist die Rache, die Zethus und Amphion an ihrer Atermutter Dirce ausübten, als sie diese an die Hörner eines wilden Stieres anbanden. Diese aus einem Marmorblock gearbeitete und

grösste aller vom Alterthum noch vorhandenen Gruppen in Marmel, wanderte einst von Rhodus nach Rom, wohin sie Asinius Pollio bringen liess. Dann fand sie ihren Stand in den Bädern des Caracalla, wo man sie im J. 1546 wieder auffand. Erst schmückte sie nun den Palast Farnese, von dem sie denn ihre Bezeichnung empfing, kam aber durch Erbschaft nach Neapel, wo sie auf der Strandpromenade öffentliche Aufstellung fand. Die Zeit der Entstehung dieses Werks fällt kurz nach Alexander dem Gr. Dasselbe erwähnt Plinius XXXVI, 4. Man nennt die Urheber Söhne des Artemidorus, und Menekrates' Schüler. Ihr Werk, zwar sinnlich imposant, aber ohne befriedigenden geistigen Inhalt, schliesst sich an die rhodische Schule an. Wie die rhodische Beredsamkeit prunkvoller als die attische und dem Geiste der asiatischen verwandter war, so hat auch die bildende Kunst in Rhodus durch das Streben nach glänzendem Effect sich von der attischen unterschieden. Wahrscheinlich hat das Werk des Apollonius und Tauriskus (s. Abbild. davon im mythol. Art. Amphion) schon unter Caracalla eine Ergänzung erfahren; seit der neuern, durch Wilhelm della Porta veranstalteten aber erscheint das Ganze leider mit ungehörigen Figuren (wie der Antiope) überladen. Ein guter Stich der Gruppe existirt von Piranesi, und eine besondere Schrift über dieselbe hat man von Fr. Paganuzzi (*sopra la mole scultoria volg. den. il Toro Farnese*). — Ein Bildhauer Apollonius von Athen, Nestors Sohn, gilt für den Schöpfer des berühmten Herkules-Torso im Vatican, der bekanntlich die fruchtbarste Wirkung auf Buonarroti gemacht hat und unsern Winckelmann in Entzücken versetzte. Der Torso ist grossartiger und in seinen Details mit noch höherem Geiste vollendet als Agesanders Laokoon, wenn auch beide Denkmale sonst in System, Anlage und Behandlung sich nahe stehn. Die Entstehung fällt etwa um Christi Geburt. Thorwaldsen nennt den Styl des Werks einen solchen, der mit dem ganzen Musculatursystem und mit einem gewissen Raffinement der allerausgebildeten Kunst auf die jüngere Periode der griechischen Plastik hinweist. Dem Apollonius des Torso wird auch eine Aeskulapstatue zugeschrieben; wenigstens fand man im vorigen Jahrhundert zu Rom eine andere, von Winckelmann gleichfalls für einen Herkules gehaltenes Stück, worauf der Künstler genannt war. Die schöne Marmorstatue eines jungen Satyrs in der Sammlung des Earls von Egremont zu Petworth in der Grafschaft Sussex scheint der Inschrift nach (die jedoch zu kurz ist, um die Identität der Künstler darzuthun) ebenfalls ihm zu gehören. — Ein Erzgiesser Apollonius aus Athen ward durch die Inschrift auf dem ehernen Kopfe eines jungen Heros genannt, den man unter den Resten von Herculaneum auffand. Diese wichtige Bronzestatue datirt nach Winckelmann aus der schönsten Periode griechischer Plastik.

Apollonius, der Heilige, wird in Diakonenkleidung auf dem Schelterbaufen vorgestellt. Da das Reis nicht brennen wollte, ertränkte man ihn sammt einer Nonne im Meer.

Apollonius von Tyana (in Kappadocien), lebte gleichzeitig mit Christus, stand bei den Heiden als Wunderthäter in höchstem Ansehn und war ein Anhänger der pythagoräischen Philosophie im strengern Sinne, die er zu Aegos durch die Priester beim Aeskulaptempel kennen lernte. Er enthielt sich aller thierischen Nahrung, lebte nur von Früchten und Kräutern, verabscheute den Wein, kleidete sich in Zeuge aus Pflanzenstoffen, ging barfuss und liess seinem Haare das freiste Wachsthum. Er stiftete eine besondere Philosophenschule, besuchte dann Pamphylien und Cilicien, später Antiochia und Ephesus, und machte sich endlich nach Indien auf, um die Lehre der Brahmanen an der Quelle zu studiren, wohin aber keiner seiner Schüler ihm folgen wollte. Unterwegs bekam er einen Reisegefährten an Damis aus Ninos oder Babylon, der ihn für eine Gottheit ansah und nachmals seine Reise beschrieb. Nachdem sich Apollonius mit den Maglern zu Babylon unterredet, ging er nach Taxella zu Phraortes, König von Indien, der ihn seinem ersten Braminen empfahl. Nach Kurzem aber kehrte er unbefriedigt nach Babylon zurück und reiste nun nach Ionien. Allenthalben lief ihm sein Ruf voraus und die Bewohner von Stadt und Land strömten ihm wie einem Propheten entgegen. Aber er zürnte dem Volke, warf ihm Faulheit und Ueppigkeit vor, und predigte — der älteste Communist — Gemeinschaft der Güter. Den Ephesern prophezeite er Pest und Erdbeben, was wirklich eintraf. An Achilles' Grabe brachte er eine Nacht allein zu, und behauptete dann, eine Unterredung mit dem Schatten des Helden gehabt zu haben. Auf Lesbos besprach er sich mit den Orpheus-Priestern, die ihn erst für einen Zauberer hielten und ihm als solchem die Aufnahme in ihre Mysterien verweigerten, welche sie ihm aber etliche Jahre nachher gewährten. Als er nach Athen kam, empfahl er dem Volke Opfer und Gebete, und dabei Besserung in den Sitten. Ueberall, wohin Apollonius seinen Wanderfuss setzte, behauptete er die Zukunft vorhersagen und Wunder verrichten zu können; er zog auch

gen Rom, gerade zur Zeit, als alle Magier auf Nero's Befehl aus der Stadt verbannt worden waren; trotzdem betrat er mit acht seiner Gefährten die Stadt, durfte aber nicht lange weilen, da man ihn auf die Anklage hin, dass er eine junge Frau vom Tode erweckt haben sollte, ebenfalls von dannen trieb. Nun ging er nach Spanien, reiste dann über Italien nach Griechenland zurück und begab sich von da nach Aegypten, wo ihn Vespasianus zur Befestigung seines Ansehens benutzte und wie ein Orakel befragte. Hierauf zog der Wundermann nach Aethiopien, kehrte aber bald nach Aegypten zurück, wo er bei Titus die gnädigste Aufnahme fand. Bei Domitians Thronbesteigung ward er angeklagt, in Aegypten einen Aufstand zu Nerva's Gunsten bewirkt zu haben; als er sich aber freiwillig vor Gericht stellte, wurde er freigesprochen. Nach nochmaliger Bereisung Griechenlands liess er sich zu Ephesus nieder, wo er eine pythagoräische Schule eröffnete und in einem Alter von 100 Jahren starb. Man erzählt, dass er Domitians Ermordung in dem Momente, wo sie geschah, gewusst und verkündet habe. Gegen Ende des 3. Jahrh. ward er von Hierokles zu Nikomedien, der unter Diocletian lebte, in einer Schrift auf eine Weise mit Christus zusammengestellt, die natürlich bei jenem heidnischen Staatsmanne und entschiedenen Christenfeinde zum Nachtheile des palästinischen Propheten ausfiel, so dass Eusebius, Bischof von Cäsarea, sich zu einer Widerlegung veranlasst sah, die wir noch besitzen, während die Schriften des Hierokles verloren gingen. Aus den zerstreuten, sehr fabelhaften Nachrichten, welche Apollonius' Begleiter Damis hinterlassen, setzte zu Anfang des 3. Jahrh. Flavius Philostratus in 8 Büchern eine ausführliche und umständliche Erzählung vom Leben und Wirken des Apollonius von Tyana zusammen, eine Schrift, die am richtigsten als historischer Roman bezeichnet wird, aber damals doch eine lange Zeit zur Herabsetzung des schon sehr verbreiteten Christenthums diente. Philostratus schrieb sie auf ausdrückliches Verlangen der Kaiserin Julia, Gemahlin des Alexander Severus, einer gebildeten und gelehrten Frau († 217 nach Chr.), welche ihm dazu die von Damis herrührenden Notizen übergab.

Apollophanes, Leibarzt des Antiochus Soter (282 — 262 vor Chr.), stand bei diesem in grossem Ansehn. Er war wahrscheinlich zu Smyrna geboren, da sein Bild auf Münzen dieser Stadt erscheint.

Apophygis, die griechische Bezeichnung für „Ablauf“; s. letztern Art.

Apoptygma. — Bei dem im antiken Gewandwesen so wichtigen Doppel-Chiton der griechischen Frauen ist das hervortretende Apoptygma von entschiedenster Bedeutung für die Plastik. Ein Doppel-Chiton entsteht, wenn der obere Theil des Zeuges, welches den Chiton (vergl. dies. Art.) bilden soll, übergeschlagen wird, so dass dieser Ueberschlag mit seinem Saume bis über den Busen und gegen die Hüften herabreicht, wo er (in den Werken der ältern griechischen Kunst) mit dem vom Gürtel durch das Herausnehmen des Gewandes gebildeten Bausche einen parallelen Bogen zu beschreiben pflegt. Indem das Zeugstück auf der linken Seite weiter reicht als an der rechten, entsteht hier ein Ueberhang und Faltenschlag — **A p o p t y g m a** —, welcher als eine Hauptzierde der griechischen Frauenkleidung von der alterthümlichen (archaischen) Kunst eben so zierlich und regelmässig, wie von der ausgebildeten anmuthig und gefällig gebildet worden ist.

Apostel. — Apostel nennen wir bekanntlich jene zwölf Männer, die sich der Heiland aus siebenzig seiner Jünger erlas, dass sie sein Wort in alle Welt verkündigen sollten. Diese ersten Sendboten der Christuslehre waren nur nedere, ungelehrte, aber für ihre erhabene Mission durch den Herrn hocheleuchtete Männer, die Jesus am Vorabend seines Leidens zu seinen priesterlichen Verkündigern weihte. In Folge der Ausgiessung des heiligen Geistes wurden diese heiligen Gesandten des göttlichen Lehrers mit der Gabe der Sprachen gerüstet, und gingen darauf in alle Welt, um den Juden und Heiden das seligmachende Wort des Erlösers zu predigen. Wir lassen hier in kurzen Andeutungen die wichtigsten Lebensmomente der heiligen Apostel folgen, soweit sie für christliche Kunst und Künstler in Frage kommen, und bemerken zuvor, dass die bildlichen Darstellungen nach Peter Vischers berühmten Erzstatuetten am St. Sebaldusgrabe zu Nürnberg gegeben werden, welche dort auf zierlichen Consolen an den Hauptpfeilern etwas über Mitte der Höhe angebracht sind und über welchen auf der Spitze dieser Pfeiler zwölf kleinere, nur 8 Zoll hohe, die zwölf vornehmsten Kirchenväter (nach Dr. Waagen die 12 Propheten) darstellende Figuren stehen. Jeder der zwölf hier nachgebildeten Vischerschen Apostel misst im erzenen Original 1 Fuss 9 Zoll Höhe (nach Dr. Waagens Angabe 1 Fuss 11 Zoll); sie entstanden, wie das ganze Grabdenkmal des heil. Sebald, zwischen 1508 bis 1519. Peter Vischer hat, wie alles Uebrige, auch die Apostelbilder mit seinen fünf

Söhnen gearbeitet, und man schreibt dem ältesten Sohne Hermann den Apostel Bartholomäus als dessen selbstständiges Werk zu. Die feinen Abwechslungen in den durchaus ruhigen und würdigen Stellungen, wie in den Gewändern, deren einfache und schöne Motive durch keine scharfen Brüche gestört werden, die edlen Charaktere der Köpfe, die fleissige Durchführung haben diesen Figuren die gerechte Bewunderung erworben, die sie bei allen Verehrern und Kennern der Kunst genossen. — Wir beginnen mit Petrus, dem Felsen, auf welchen Christus seine Kirche baute. Simon Petrus, des Jonas Sohn, zu Bethsaida am See Genezareth geboren, nährte sich mit dem Bruder Andreas und seiner Schwägerin im Hause zu Kapernaum vom Fischfange, und ward zuletzt von Andreas, der bereits unter den Jüngern Jesu seine Aufnahme gefunden, dem Herrn zugeführt, von dem er alsbald den Namen Kephas (der Fels) empfing. Nach eintägigem Verweilen bei dem göttlichen Lehrer gingen Beide wieder zu ihrer Fischerbeschäftigung am See. Es geschah aber hernachmals, dass Jesus, am Ufer des galiläischen Meeres wandelnd, sie und ihr Fischerboot traf, und ihr Schifflein besteigend ihnen befahl, nach der Tiefe zu fahren und dort ihre Netze zu werfen. Da geschah das Wunder, dass sie, die den ganzen Tag nichts gefangen und schon sich dem Kleinmuth ergeben hatten, einen ungeheuren Fischzug thaten, so dass



Paulus.



Petrus.



Johannes.

die Netze bald unter der Wucht der unendlichen Fischmenge zu reissen drohten. Da warf sich Petrus auf seine Knie und erkannte den Heiland, dem er und sein Bruder von Stund an zur beständigen Jüngerschaft folgte. Auch Simon Petrus wollte Einer der Jünger sein, die für ihren Herrn und Meister mit in den Tod zu gehen gedachten. Aber noch fehlte Petrus die Felsenhärte der Standhaftigkeit; zwar folgte er dem Herrn auf den Oelberg, musste aber die Schwäche seines nachmaligen Leugnens, die ihm der Heiland mit unsäglichem Liebedblick und jenen durchdringenden Worten („Petrus, Petrus, ehe der Hahn zweimal gekräch, wirst du mich dreimal verleugnet haben!“) im Voraus verkündete, mit den bittersten Thränen der Reue bezahlen. Auch er hatte auf die Frage des Heilands an Jeden seiner Jünger („Hast du mich lieb?“) das heilige Ja gesagt, und doch zu eilig, „ihm nachzufolgen,“ versprochen. Wohl ward Petrus in Folge der festeste Bekenner und als solcher der Fels der Kirche, derselbe Petrus, der, als Jesus vor dem hohen Rathe zu Jerusalem gebunden stand, aus Furcht auf die Frage: Warst du nicht auch Einer von denen, die bei ihm waren? das wiederholte Nein sprach, und dann bitterlich zu weinen begann, als der Hahn, zum dritten Mal krägend, ihn an die Worte Jesu erinnerte; derselbe Petrus, der vorher aus glühender Liebe zum Meister, als sie anzogen ihn mit Spissen und Stangen

zu fassen, ein Schwert nehmend, jene That des Zornes beging und dem Knecht Malchus das Ohr abschlug! Nach der Apostelgeschichte war Petrus der erste, der das Reich des Messias eröffnete; anfangs ging die Ausbreitung der Messiaslehre meist durch ihn und seine Mitjünger, deren Bemühungen zunächst sich auf Palästina beschränkten. Er hatte bald bei der jungen Christenheit ein solches Ansehen gewonnen, daß er den Juden als der erste und thätigste Jünger Jesu von Nazareth so bekannt worden, daß der neue, vollkommen jüdisch gesinnte König Herodes Agrippa durch Hinrichtung des Apostels sich äusserst verdient zu machen und der messianischen Sache einen unersetzlichen Schaden zuzufügen hoffte. So wurde Petrus gefangen genommen und aufs Schärfste verwahrt; sechzehn Soldaten mußten ihn in seinem Gefängnisse in der Vorstadt Jerusalems abwechselnd bewachen, so dass immer vier ihn verwahrt hielten, wovon zwei mittels eiserner Ketten an ihn angeschlossen waren, zwei aber als Wächter draussen vor der Thüre standen. Es war um die Zeit des Paschafestes, als seine Verhaftung geschah, und noch schwächete er im Kerker, als die Tage der ungesäuerten Brode vorüber waren. Endlich bestimmte man den Tag seiner Hinrichtung. Die Nacht zuvor nun schlief Petrus ruhig zwischen den beiden Soldaten, an die er mittels der Kette angeschlossen war; plötzlich steht ein himmlischer Bote



Jakobus d. Älter.



Judas Thaddäus.



Philippus.

da, und in dem Kerker wird's hell; der Engel schlägt Petrus leicht auf die Schultern, und mit den Worten: Steh eilend auf! weckt er ihn aus dem Schlafe. Noch halb im Schummer weiss Petrus nicht, wie ihm geschieht. Er fühlt wohl, dass die Ketten seinen Händen entfallen sind, auch ist er so weit bei sich selbst, dass er auf Befehl des Engels sich erst umgürtet, dann seine Schuhe (Sohlen) binden und den Ueberrock zu sich werfen kann. Folge mir! sprach der Engel und ging aus dem Gefängnis. Petrus folgt nach; noch ist ihm die Sache so räthselhaft und er hält sich für träumend. Sie gehn die erste und zweite Wache vorbei, jetzt kommen sie zur grossen eiserne Pforte, die in die Stadt führt. Diese thut sich ihnen von selbst auf — staunend folgt Petrus hinter dem Engel — und in die Stadt gekommen, gehn sie eine Gasse weit mit einander; — plötzlich ist der Engel weg. Eine Welle bleibt Petrus stehen; aus der mit Schummer vermischten Verückung wieder zu sich kommend, denkt er: So ist's denn wahr, dass der Herr einen Engel sandte zu meiner Rettung vom Tode! Nun spüht er wohlbedächtig den Ort auf, wo er sich am sichersten denkt, und wendet sich ins Haus einer gewissen Maria, die ihm als gastfreundliche Christin und auch ihres Sohnes wegen bekannt war, der nachmals ein Reisegefährte der Apostel und vermuthlich derselbe Markus war, von welchem eines der evangelischen

Geschichtsbücher den Namen führt. In dieser Maria Hanse hielten die Christen zu Jerusalem ihre Versammlungen, und gerade in der nämlichen Nacht hatten sich ihrer viele daseibst eingefunden, um für die Rettung Petri mit vereinter Inbrunst zu beten. Petrus steht draussen vor dem Vorhofe und klopft an. Eine Magd kommt aus dem Hause, zu horehen, wer sich melde. Gleich erkennt sie den Petrus an der Stimme, läuft in freudiger Eile, ehe sie nur einmal aufmacht, zur Versammlung zurück, und ruft: Petrus ist vor der Thür! Man fragt sie, wo ihr Verstand sei, dass sie dies glauben könne. Rosa aber, die Magd, besteht darauf. So müsst' es wohl, meinten Einige, sein Schutzgeist sein! inzwischen hatte Petrus wieder geklopft man macht auf, und zur grössten Bestürzung Aller steht der Apostel lebhaftig vor ihnen. Nach den ersten Rufen des Staunens und Gottdankens giebt er das Zeichen zum Stillschweigen; alles lauscht, denn er erzählt seine wundersame Geschichte. Weil in dieser Versammlung die Apostel und mancher andere Christ nicht zugegen waren, schloss er mit dem Befehl, es auch den abwesenden Gliedern der Gemeinde, besonders Jakob dem Jüngern, einem der thätigsten und angesehensten Apostel, zu melden, wie wunderbar der Herr ihn gerettet habe. Und hierauf entfernte er sich, dem Apostelamt wiedergeschenkt, aus Jerusalem, um aller Nachforschung sich zu



Simon Zelotes.



Andreas.



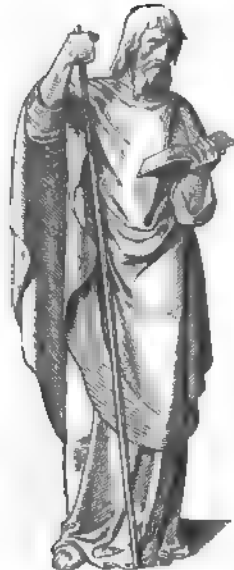
Bartholomäus.

entziehen, worauf nun Herodes in Wuth über das vereitelte Blutfest, das er der Judenschaft zu deren Frohlocken zu bereiten gedacht, die Wächter mit ihrem Leben für den Entronnenen blüssen liess. Nachdem Petrus mit seinen Mitaposteln eine Menge Gemeinden in und ausser Palästina gestiftet, kam er auch endlich nach Rom, wo er aber gleich Paulus, dem Führer und Vorsteher der dasigen Christen, sich den bittersten Anfeindungen von Seiten der Juden und der Poppäa, der Gemahlin Nero's, einer besondern Judenfreundin, fort und fort ausgesetzt sah. Gleich bei seiner Ankunft hatte er die Künste und Blendwerke des Magiers Simon, den er vormals in Samaria angetroffen und der nachher in Begleitung seiner Helena in den Morgenländern herum und endlich nach Rom gezogen war, öffentlich und zwar in Gegenwart des Kaisers beschämt. Bald darauf entstand in Rom jener Riesenbrand, der mehrere Tage dauerte und die Stadt bis auf wenige Gegenden verzehrte; Nero, der zu Antium weilte, liess auf die Nachricht davon keine Gegenanstalten treffen, sondern besang sein brennendes Troja; er selbst hatte Rom anzünden lassen, um die Stadt prächtiger wiederaufbauen und nach seinem Namen nennen zu können. Um den Verdacht von sich selbst abzuwenden, schob er die Brandstiftung auf die Christen, die er, zu mehrer Bekräftigung solcher Anklage, Feinde der Götter und Menschen nannte. Nun liess er die-

selben, die als Verächter der Götter und ihrer Altäre die That gethan haben mussten, so grausam verfolgen, dass selbst das abgöttische Volk, das sonst der neuen Secte nicht hold war, Mitleid zu fühlen begann, weil es wohl sah, dass hier nur ein den Titel Kaiser führender Verbrecher seine Mordlust befriedigen wolle. Bei dieser Verfolgung geschah es, dass auch Petrus als Opfer fiel. Da er kein römischer Bürger war, musste er den Tod eines Sklaven — aber denselben Tod seines Herrn und Meisters ausstehen. Er soll, um sein Leben zu fristen, Rom haben verlassen wollen, aber durch eine Erscheinung Christi bewogen worden sein, zurückzugehen und den Kreuzestod zu erleiden, den Jesus ihm lange vorhergesagt. (Das Hauptattribut des Petrus ist der Schlüssel, weil Jesus diesen Felsenmann gleichsam zum Pflürner in seinem Reiche gemacht hatte; zuweilen hält er zwei, auch wohl drei Schlüssel [zu Himmel, Erde und Hölle] in der Hand. Zeichen seines Martyriums ist ein umgekehrtes Kreuz, weil er auf seine eigene Bitte kopfunter angeheftet ward. Ein seltsames Attribut ist der Hahn neben ihm, nach Lukas XX, 60.) — Paulus, gebürtig aus Tarsus in Cilicien, war seinem früheren Zeichen nach ein Verfertiger von Zelten und Teppichen aus Leinwand oder Feilen. Sein eigentlicher Name war Saul. Er gehörte zu den gebildetsten Juden, aber auch zu den intolerantesten und verfolgungssüchtig-



Matthäus.



Thomas.



Jakobus d. Jüng.

den gegen die Messiasbekenner. Als er, um einen Hauptstreich gegen die Christen auszuführen, nach Damaskus reiste und schon der Stadt nahe war, umstrahlte ihn plötzlich (es war um Mittag) ein Licht vom Himmel, das den Glanz der Mittagssonne so sehr übertraf, dass er wie vom Blitze geblendet zur Erde fiel und vor dem unerträglichen Lichtglanze sich zu verbergen suchte. Die Erscheinung aber war von einer Stimme begleitet, welche ganz vernhmlich auf Hebräisch ihm zurief: Saul, Saul, warum verfolgst du mich? Saul fühlt die Gegenwart einer Person, die mehr als Mensch ist. Sieht er gleich mehr den Glanz, der sie umgab, als sie selbst, so ist er doch ihrer Nähe sich auf das Lebhafteste bewusst. Wer bist du, Herr? fragt der Erschrockene. Ich bin Jesus, den du verfolgst! erwiedert die Stimme. Tief bis in sein Innerstes erröthend und sich wie vernichtet fühlend, kann Saul nur die Worte stammeln: Was willst du, Herr, dass ich thun soll? — „Steh auf und geh in die Stadt; dort wird dir gesagt werden, was du zu thun hast!“ — Und mit dem letzten Wort war die Erscheinung vorüber. Saul richtet sich auf und will umherblicken — aber der Glanz hat ihn so sehr geblendet, dass jetzt Dunkel vor seinem Auge schwebt. Er muss sich von seinen Begleitern, welche viel weniger von der Glanzerscheinung getroffen, aber ebenfalls erschrocken waren, in die Stadt führen lassen. In das Haus

eines Juden, Namens Juda, gebracht, überliess er sich völlig dem Nachdenken über diesen Wundervorfall. Mit Abscheu gedenkt er jetzt seines wilden und unbesonnenen Verfolgungseifers; drei Tage bleibt er in der strengsten Bussübung und so lange hält auch seine Blindheit an. Am dritten Tage hat er ein lebhaftes Traumbild; es kommt ihm vor, als werde er von einem ihm bekannten Anhänger des Messias besucht, der ihm die Hände auflege und sein Gesicht wieder hell mache. Was dieses Bild ihm vorstellte, erfolgte noch denselben Tag wirklich. Zu Damaskus befand sich Ananias, der bei der ganzen Judenschaft daseibst seiner Religiosität wegen hohe Achtung genoss, selbst jetzt noch, wo eben sein Uebertritt zur Messiasgemeinde erfolgt war. Dieser Ananias war's, dessen Gestalt Saul in jenem Traumgesicht vor sich sah. Um dieselbe Zeit hatte aber auch Ananias ein Traumgesicht, wo der Herr ihn anrief: Anania! Und was verlangst du von deinem Knecht? versetzt Ananias. Geh, sprach der Herr, in die Gasse, die man die gerade nennt, und frage im Hause Juda nach dem Saul von Tarsus; du sollst ihm die Hände auflegen, dass sein Auge gesund werde! Da versetzt Ananias: Herr! ich habe gehört, dass dieser Mann sehr viel Böses gegen deine Bekenner im Schilde führt und dass er hieher gekommen ist mit Vollmachten der Priesterschaft, um deine Verehrer in Ketten zu legen! Der Herr aber sprach: Geh! denn dieser Mann soll mein vorzüglichstes Werkzeug werden und die Lehre, die er verfolgte, den Nationen und Königen verkünden! Sofort erfüllt Ananias den göttlichen Befehl, er geht im Namen des Herrn hin, legt ihm die Hände auf und spricht: Bruder Saul, der Herr Jesus schickt mich zu dir, der dir auf der Strasse erschien; du sollst dein Gesicht wiederbekommen, auf dass du sein Diener werdest! Und alsbald fiel es wie Schuppen von Sauls Augen und seine Sehkraft war zurückgekehrt. Freudig verlässt jetzt Saulus den Ort seiner Trauer; er eilt mit Ananias zum Fluss, wo ihn dieser zum „Paulus“ taufte. Das war der Tag von Damaskus, welcher zum Sprichwort geworden für jeden, der zur Erkenntnis kommt. Paulus, zwar ein spätgeborener Sohn des Evangeliums, ward der erste Verkünder des Christenthums im reinsten Sinne Christi, denn er hob die Lehre vom Gesetz, den Religionsbegriff, aus der mosaisch-prophetischen oder rabbinisch-nationalen Beschränktheit heraus, auf den allgemein menschlichen Standpunkt sittlicher Verpflichtung und ewiger Hoffnung, welcher Freiheit für sich nimmt und Freiheit giebt. Die Apostelgeschichte erzählt von seinem merkwürdigen Process in Palästina, welcher so viel verhiess und so wenig gewährte, von der siegreichen Sprache, die der gefesselte Paulus zu Cäsarea vor dem Landpfleger Festus und vor dem Könige Agrippa führte. Mit dem glänzendsten Pomp war der Judenkönig Agrippa nebst seiner Gemahlin Berenice in den Gerichtssaal getreten, wo Paulus vor ihnen reden sollte; eben dahin kamen, in ihrem und des Landpflegers Gefolge, die römischen Tribunen (Hauptleute der zu Cäsarea in Besatzung liegenden Truppen), und die Magistratspersonen der Stadt, meist griechischen Herkommens; es war eine so vornehme Versammlung, dergleichen wohl noch keine um eines Apostels und seiner Lehre willen zusammengekommen. Um das J. 67 kam Paulus nach Rom und erlitt hier, wohl gleichzeitig mit Petrus, mit dem er von Korinth aus zum Besuch der Gemeinden hieher gereist, den Märtyrertod. Die Kirchengeschichte leitet die Verurtheilung Pauli nicht blos aus dem mit Mordlust gepaarten Hasse, welchen Nero überhaupt gegen die Christen zeigte, sondern noch aus dem besondern Grunde her, dass der Apostel eine der Hofdamen, welche der Kaiser hielt, durch seine Lehre so gebessert hatte, dass sie nicht länger, so sehr es Nero verlangte, den vorigen Umgang mit ihm fortsetzen wollte. Dies erweckte bei dem gellen Tyrannen einen persönlichen Hass gegen Paulus, so dass er letztern enthaupten liess. Als römischem Bürger, wie es Paulus war, musste ihm diese für vornehmer geltende Todesart werden, während Petrus als blosser Schutzgenosse den Tod eines Sklaven, die Kreuzigung, erleiden musste. (Paulus' Hauptattribut ist das Schwert, zunächst Zeichen seines Martyriums; ein zweites Schwert, das man nicht selten zufügt, soll die Macht Christi, die in ihm wirkte, andeuten, oder den Streiter des Herrn bezeichnen, von welchem es bildlich heisst, dass er mit dem „Schwerte des Glaubens“ umgürtet war. Wird ihm zugleich das Buch zuge-theilt, so deutet's auf seine Bedeutung als Glaubenslehrer.) — Johannes, der Liebling Jesu, war unter den Aposteln einer der jüngsten. Keinen kennen wir weniger aus Thaten, und doch, Paulus ausgenommen, keinen besser aus seinen Schriften, als diesen Apostel. Sein Evangelium und seine Briefe sind der lebendigste Ausdruck von ihm selbst. Ein solches Herz, das ganz aus Glauben und Liebe bestand, war dem Heiland besonders theuer gewesen. Johannes hatte an seiner Brust gelegen, und dieses Jüngers Herz war so ganz für manche Eindrücke befähigt, die von den übrigen Jüngern nicht oder nur schwächer empfangen und aufgefasst wurden. Hätten wir Schriften von Jesus eigener Hand, sie würden nach Ton und Geist am ähnlichsten denen

seines Jüngers Johannes sein. Hat Petrus die Stärke im Lehrreichen, in Sentenzen oder treffenden Lehrsprüchen, hat Jakobus das Hohe der Sprache und oft Bilderkühnheit, so trifft man hingegen bei Johannes den sanften Lehrgeist Jesu an, das Empfindungsreiche, Tiefgemüthsame und Herztreffende. Gleich Andreas war Johannes einst des Täufers Johannes Schüler, und wie hoch er nachmals im Vertrauen des Herrn gestiegen, davon zeugt so sprechend der Umstand, dass Jesus sterbend ihm seine Mutter empfahl. Johannes überlebte die andern Apostel alle; von Ephesus, wo die Stätte seines Hauptwirkens war, ward er auf Kaiser Domitians Befehl nach Rom gebracht und um des Bekenntnisses Christi willen in siedendes Oel geworfen, aus welchem man ihn unbeschädigt wieder herauszog. Von Rom soll er nun auf die Insel Patmos verwiesen worden sein, und in diese Zeit seines Lebens scheinen die Briefe zu fallen, die unter seinem Namen bekannt sind und wovon der erste unstreitig ächt ist. Dass er auf dem stillen Eilande seiner Verbannung Offenbarungen gehabt und niedergeschrieben, ist wohl anzunehmen, wenn auch das die Offenbarung betitelte Buch nur zum Theil von ihm herrührt. Johannes, von dem gewiss ist, dass er die Zerstörung Jerusalems manches Jahr überlebt hat, soll in seinem hohen Alter wieder nach Ephesus gekommen, und daselbst, wo er das Aufseheramt nicht nur über die ephesische, sondern auch über die andern asiatischen Gemeinden verwaltet habe, erst unter Trajans Regierung in seinem 90. Jahre gestorben sein. Ein missverständlicher Ausdruck Jesu hatte das Gerücht verbreitet, er werde gar nicht sterben, welches er am Ende seines Evangeliums selbst widerlegt. (Sein Attribut ist der Kelch, wo Schlangen herauszüngeln, da Johannes, hierin dem weisen Sokrates ähnlich, den Giftbecher trinken musste. Als Evang. erhält er den Adler.) — **Jakobus**, des Johannes Bruder, war der Erste, der in bestimmterem Sinne Aufseher oder Bischof einer Gemeinde (zunächst der jerusalemischen) war, da sonst diese Würde meist noch von der Würde der Aeltesten nicht verschieden, mithin unter mehrere Lehrer einer Gemeinde vertheilt war. Seine nahe Verwandtschaft mit dem Herrn trug dazu bei, dass er nach Abreise der übrigen Apostel von Jerusalem hier mit dem Ansehn eines Oberaufsehers die Angelegenheiten der Christen zu besorgen erhielt. Von seinem Schicksal wissen wir nur, dass ihn Herodes mit dem Schwerte enthaupten liess. Jakobus war einer von den Dreien, die Jesus oft vorzüglich zu Zeugen seiner Thaten und Leiden gemacht hatte; im Eifer für die Christuslehre ein Boanerges wie Johannes, konnte Jakobus durch keinen der andern Apostel besser ersetzt werden, als etwa durch den jüngern Jakob, den Sohn des Alphäus, welchen man nachher mit Petrus und Johannes eben so oft gepaart findet, als zuvor Jakob den Aeltern. Der „jüngere Jakobus“, um seines rechtschaffenen Wandels willen der „Gerechte“ genannt, der Bruder zweier Apostel, wurde der Dritte unter den Pfeilern der Kirche, war einer der thätigsten und eifrigsten, blieb unter allen am längsten in Jerusalem zurück, und zeigte sich, gleich dem edlen Paulus, erhaben über das jüdische Vorurtheil, dass die Christen aus den Heiden erst noch müsstest beschnitten werden. Als einst Herodes Agrippa zur Festfeier nach Jerusalem gekommen, geschah es, dass der Hohepriester Ananus, ein hitziger und herrschsüchtiger Sadducäer, die Anwesenheit dieses Christenfeindes sowie den Umstand, dass der römische Procurator Festus gestorben und der Nachfolger Albinus noch nicht im Lande war, zur eigenmächtigen Berufung eines Synedrums benutzte, um Jakob als den Vorsteher der Christen nebst Andern vor die Schranken zu fordern. Es wird auf sie geklagt, sie hätten das Gesetz Mosis übertreten. Dessen konnten in gewissem Sinne die Messiasanhänger leicht angeklagt und auch mit vielem Schein überwiesen werden, Jakob um so eher, weil er freilich weit mehr auf das „Gesetz der Freiheit“, auf das evangelische Gesetz, als auf die Gebrauche drang. Jakob und seine Mitangeklagten wurden verurtheilt und gesteinigt; doch entging der Hohepriester der Verantwortung nicht, denn als der römische Procurator Albinus ankam, zwang dieser den König Heroden, den Ananus sofort des Amts zu entsetzen. (Attribut des jüngern Jakobs ist eine Stange, welche ein jüdischer Tuchwalker zu seiner Tödtung brauchte, als der gesteinigte Märtyrer noch lebend befunden wurde. Die dichterische Legende lässt ihn von der Zinne des Tempels herabstürzen und dann vom Tuchwalker erschlagen. Die Form des Attributs ist in der Vischerschen Vorstellung etwas idealisirt, wodurch es denn weit mehr Aehnlichkeit mit einem Fähnchen als mit einer Tuchwalkerstange bekommen hat. Vergl. A. von Malortie: „Die Attribute der Heiligen“ etc. *sub voce* Stange, wo dieselbe in dreifacher Modification abgebildet ist. Jakobus der Aeltere dagegen erhält Pilgerzeichen [Stab mit Muschel daran und Kürbissflasche], zuweilen auch das Schwert zur Andeutung seines Martyriums.) — **Judas**, mit dem Zunamen **Lebbäus** (oder **Thaddäus** — wenn nicht dies Wort mit Judas im Grunde eins ist), soll jener Apostel gewesen sein, der nach des Herrn Abschied an den König Abgar von Edessa in Syrien

geschickt wurde, um diesen lange krank liegenden, durch den Wunderruf Christi bekehrten und selbst im Briefwechsel mit Jesu gestandenen Fürsten gesund zu machen, und dort das Evangelium zu verkünden. Er soll mit seiner Lehre selbst nach Assyrien gekommen sein. (Thaddäus' Hauptattribut ist die Keule, seltner ein umgekehrtes Kreuz, nach der zwiefachen Legende, wonach er entweder erschlagen oder verkehrt ans Kreuz geheftet wird.) — Der Apostel Philippus, den man vom gleichnamigen Evangelisten wohl unterscheiden muss, soll erst in Scythien gelehrt, hierauf aber nach Syrien gegangen und zu Hierapolis sich niedergelassen haben, wo er einreissenden Irrthümern bei der Gemeinde sich widersetzte und in einem hohen Alter, nach Einigen eines natürlichen, nach Andern eines gewalthätigen Todes gestorben sei. Er und Johannes sollen unter allen Aposteln am längsten gelebt haben. (Sein Attribut ist das Kreuz, Zeichen seines Martyriums; nämlich ein Antoniuskreuz (T) oder langer runder Stab, der in ein Kreuz endet, oder auch Pilgerstab, auf welchem oben ein Kreuzchen befestigt ist. Uebrigens stellt man ihn dar, wie er mit Vorhaltung eines grossen Kreuzes Dämonen und Götzenbilder vom Altare stürzt; auch liegen wohl Kranke neben den Götzen, weil die Legende sagt, eine Pest sei verschwunden, als der Heilige die Götzen stürzte.) — Andreas, des Petrus Bruder, soll Scythien, Sogdiana und Kolchis, nachmals auch Griechenland und Epirus durchwandert haben, um das Evangelium theils neu zu lehren, theils, wo es schon bekannt war, zu unterhalten. Da er vormals ein Schüler Johannes des Täuflers gewesen, so konnte dies ihn denjenigen Juden empfehlen, die schon lange, ehe sie die Lehre vom Messias annahmen, Verehrer dieses Herolds des Herrn gewesen, dergleichen ein gewisser Apollo und viele Juden ausser Judäa waren. Zuletzt soll Andreas zu Patrae oder Patras in Achaja, nach Verrichtung vieler Wunderthaten, auf Befehl des Proconsuls, dessen Gemahlin und Bruder er zum Christenthum bekehrt hatte, gekreuzigt worden sein. (Sein Hauptattribut ist das schräge Kreuz, das nach ihm „Andreaskreuz“ heisst und welches er überall auf den Abbild. unter dem Arme schleppt.) — Bartholomäus hatte Indien zu seinem Amtskreise bekommen; was für ein Indien, ist ungewiss, da dies Wort in unbestimmtem Sinne genommen ward. Seinen Schülern in diesem Lande soll er die evangelische Geschichte des Matthäus in hebräischer Sprache empfohlen und hinterlassen haben. Er starb den Tod der Märtyrer. (Sein Attribut ist das Messer, womit er geschunden ward. Er pflegt es in der Hand zu halten, zugleich mit der abgezogenen Haut; seltner ist Beil oder Lanze als Marterzeichen ihm attribuiert.) — Simon, mit dem Beinamen Zelotes (der Feuerelfrige), soll in Mauritanien und andern Gegenden Africa's gelehrt haben. Einige sagen, dass er zuletzt Britannien besucht und dort die Kreuzigung erlitten habe. (Sein Attribut ist die Säge, weil die besserwissende Legende diese sein Todeswerkzeug sein lässt.) — Matthäus, Verfasser der evangelischen Geschichte, war vor seiner Berufung zum Apostelamte Zollbedienter des Levi. Er soll seine Bemühungen auf die Aethiopen gerichtet und unter denselben seinen Tod gefunden haben. (Man theilt ihm zu seinem Märtyrerkennzeichen Beil oder Hellebarde oder Lanze zu; auch hält er als gewesener Zöllner den Beutel in der Hand; seltner hat er einen Engel zur Seite, nach Hesekiel I. 10 und Offenb. IV. 7.) — Thomas, der berühmte Zweifler, ward, nachdem er so stark als immer ein anderer von Jesu Auferstehung überführt war, der tüchtigsten und glaubensfreudigsten Apostel einer. Von ihm meldet die Kirchengeschichte, er habe das Christenthum unter den Parthern und Persern eingeführt. Nämlich auch in diesen Ländern gab es Juden, durch die man sich hernach an die übrigen Einwohner wenden konnte. Nachdem sein Leben bei mehrmaligen Gefahren wunderbarlich erhalten worden, soll er doch endlich eines gewaltsamen Todes gestorben sein. (Sein Marterzeichen ist die Lanze, weil die Legende weiss, dass er am Altare mit solcher erstochen ward. Dafür bildet man oft einen langen Stab oder Eisenstücken, wie Peter Vischer that, der ihn dabei mit der charakteristischen Miene und Kopfwendung eines vom Zweifel zur Erkenntniss Gelangenden im Buch vertieft sein lässt. Uebrigens kommt das Winkelmass als sein Attribut vor, wie dies zuweilen auch bei Matthäus erscheint.) — Matthias, der als zwölfter Apostel an Judas Ischarioths Stelle erwählt ward, soll nach Einigen in Judäa dem Hasse der Priesterschaft aufgeopfert worden sein. Andere machen ihn, vielleicht in Verwechslung mit Matthäus, zum Lehrer der Aethiopen. (Sein Attribut ist das Beil, welches, wie die Legende weiss, dem bereits Gesteinigten den Kopf vom Rumpfe löste. Sonst giebt man ihm auch das gewöhnliche Marterkennzeichen: die Lanze. Hr. v. Malortie dictirt ihm selbst die Guillotine, doch wohl nach dem Bild eines Franzosen.) [Peter Vischer hat unchronologisch (eine Freiheit, die er sich als Künstler nehmen konnte) „beide Jakobus“ unter seinen Aposteln vorgeführt, daher in seiner Zusammenstellung der „Matthias“ fehlt.] — So unsicher auch zum Theil die Nach-

richten über die ersten Sendboten des Christenthums sein mögen, soviel bleibt gewiss, dass die meisten Apostel bis in die entlegensten Landschaften wanderten, wovon die Gemeinden, die von den ersten Zeiten an in diesen Ländern erscheinen, genügendes Zeugniß geben, wenn gleich auch viele dieser Gemeinden eher die Schüler und Missionäre der Apostel (die sogenannten Evangelisten), als die Apostel selbst, zu Stiftern gehabt haben. Es war hernach Ehrbegierde, was viele Gemeinden antrieb, sich für unmittelbar von einem Apostel gestiftet auszugeben. Von vielen Schülern der Apostel kennen wir nicht viel mehr als die Namen; wir führen also nur die bekannteren auf, und beginnen mit **Jos es Barnabas**. Derselbe war Amtsgenosse des Paulus auf dessen erster Reise, und Zeuge des grossen Heilwunders, durch welches der Apostel zu Lystra in Lykaonien das durch seine Vorträge gewonnene Ansehn ausserordentlich vergrösserte. Ein Mann, von Kind auf mit gelähmten Gliedern, dass er nicht gehen und stehen konnte, hatte sich an einen Platz legen lassen, wo er Paulus hören konnte. Paulus fasst ihn ins Auge, er liest den Eindruck seiner Rede und das felsenfeste Vertrauen auf seine Heilkraft aus den Mienen des Mannes. Plötzlich ruft er: Steh auf! und der Gelähmte springt auf und wandelt. Dies geschah in einem Kreise zahlreicher Zuschauer, vor Juden und Hellen; es war eins der sichtbarsten Wunder, die je vor der Oeffentlichkeit verrichtet wurden. Selbst die abgöttischen Lykaonier erkannten darin etwas Göttliches. „Die Götter,“ hörte man rufen, „sind in Menschengestalt zu uns niedergestiegen!“ Und bald galt es bei der erstaunten Menge für ausgemacht, dass Barnabas kein geringerer als Jupiter, Paulus aber, weil er das Wort geführt, der Götterbote Mercurius sein müsse, denn dieser war nach ihren Fabeln ja öfters in Begleitung des Zeus zu den Sterblichen gekommen. Dass man Barnabas für den obersten Gott hielt, hatte seinen Grund in dessen ansehnlicher, schöner Gestalt, während Paulus, von sehr unansehnlicher Figur, natürlich nur Hermes sein musste. So dachte aber nicht nur der Plebs; selbst die heidnische Priesterschaft, die ohnehin eine für ihre Stadt so ehrenvolle Ankunft der Götter gern selber glaubte oder wenigstens gern von Andern geglaubt sah, trat dieser Meinung bei. Der Priester des Zeus, des Gottes, dem vor der Stadt eine Statue, zum Zeichen, dass sie ihn für ihren Schutzgott hielt, aufgerichtet war, machte schon Anstalten zu einem Opferfeste. Schon kam er mit bekränzten Stieren, die dem Gotte sollten geopfert werden, vor die Thore, und das Volk stand in Reihen bereit, dem grossen Fest beizuwohnen. Paulus und Barnabas, äusserst betroffen, stürzten sich mit aufgerissenen Kleidern (Zeichen des verabscheuenden Eifers) unter das Volk, um sich dem Ausbruche des abgöttischen Beifalls entgegenzustellen, und es kostete das stärkste Aufgebot ihrer Rede, um den Festzug zurückzuhalten, der ihnen zu opfern kam. Diese verkehrte Begeisterung der Lystrier für die apostolischen Männer hätte zum Besten des jungen Christenthums ausschlagen können, wären nicht ikonische und antiochenische Juden mit der boshaften Verleumdung dazwischengegetreten, dass sie den Lystriern einredeten, die beiden Leute seien vom Magistrat zu Antiochia und Ikonium für „Betrüger“ erklärt und aus diesen Städten vertrieben worden. Demzufolge entstand ein Aufstand zu Lystra, wobei die Apostel von demselben Volke, das sie vorher vergöttert hatte, mit Steinen geworfen und so übel misshandelt wurden, dass man sie in der Meinung, sie seien todt, vor die Stadt hinausschleppte. Von den Jüngern des Orts, Juden, Proselyten und Hellen umgeben, die ihren Lehrer schon verloren glaubend um ihn Trauer anstimmen wollten, stand Paulus vor ihrer Aller Augen auf; auch Barnabas erhob sich, und nun reisten Beide nach Derbe ab, wo sie viele Jünger machten und die vierte Gemeinde in diesen Gegenden stifteten. So wurde das Wort des Herrn erfüllt, welcher gesagt: Und wenn man in einer Stadt euch verfolgt, so fliehet in eine andere! Barnabas soll auf der Insel Kypern, seinem Vaterlande, in der Stadt Salamina auf Anstiften der Juden ums Leben gekommen sein; er hatte sich auf jener apostolischen Reise, die er in Paulus' Begleit machte, den angesehenen Magier Barjesus zum Feind gemacht, der seine Blindheit, von welcher er doch nachher geheilt ward, an ihm soll haben rächen wollen. Ein anderer Gehülfe des Paulus war Apollo, ein Jude aus Alexandrien in Aegypten, der erst die Lehre und Taufe von Johannes, dem Herolde des Messias, angenommen hatte, aber zu Ephesus, durch das von Paulus daselbst zurückgelassene Christenpaar Aquila und Priscilla (die in der Synagoge zu Ephesus hörten und darauf ihm Herberge anboten) mit dem Evangelium bekannt geworden, aus einem Johannesjünger ein Schüler des Messias ward. Ueberhaupt hatte der Vorläufer Jesu so tüchtig vorgearbeitet, dass die grosse Anzahl Juden in Palästina, Aegypten etc., welche die Johannistaufe unter Ankündigung des Messias empfangen, einen Stamm in der Judenschaft bildete, der den Aposteln wesentlich nützte und sich am leichtesten zur Lehre des Messias selbst bekehren liess. Apollo war einer der tüchtigsten Mitarbeiter des Apostels, anfangs zu Ephesus, jenem Orte, wo ein Zusammen-

fluss des Volks aus ganz Asien stattfand, dann aber hauptsächlich zu Korinth, wo er bei einem Theile der Gemeinde sich in ein solches Ansehn setzte, dass er bald, wider seinen Willen, als das Haupt einer Partei betrachtet ward. Im Ganzen beschied sich Apollo (der neben Philo unter den Juden zu Alexandria für den grössten Schriftgelehrten gegolten), da zu wässern, wo Paulus gepflanzt hatte. Ein dritter Gehülfe, Timotheus, soll nach Paulus' Abschiede, wie vorher, das Aufseheramt zu Ephesus verwaltet haben, und da er den Ausschweifungen des Götzendienstes an einem wollüstigen Feste Einhalt thun wollte, vom rasenden Pöbel erschlagen worden sein. Titus, welcher Kreta und die umliegenden Inseln zum Glauben an den Messias brachte, starb daselbst. Lukas, der Arzt und Evangelist, soll nach Paulus' Tode in Griechenland die Messiaslehre weitergepredigt haben, bis er in hohem Alter gekreuzigt worden. Markus, Gefährte des Petrus, begab sich, nachdem er in Aegypten und Libyen den Messias gepredigt, nach Alexandria, und beschloss sein Leben in Ruhe. Ungewisser sind die Schicksale anderer Gefährten, Schüler und Freunde der Apostel, von welchen wir in ihrer Geschichte (*Acta Apostolorum*) lesen und deren wahrscheinlich viele vorher unter der Zahl der siebenzig Jünger waren. Clemens, dessen in einem Briefe Pauli nur kurz gedacht wird, war nachher eine wichtige Person unter den Christen. Er ward Aufseher der Gemeinde zu Rom, welche nicht nur wegen des Ansehns der Stadt, sondern auch weil unter ihren Märtyrern die beiden grossen Apostel waren, bald für eine der vornehmsten Christengemeinden gehalten wurde. Von Clemens hat man noch zwei Briefe, wovon der erste von ächterem Gepräge erscheint und vieles enthält, was eines Schülers des Paulus würdig ist. Obgleich die Namen eines Ignatius und Polykarpus in den Schriften der Apostel nicht vorkommen, so sind sie doch unter ihre Schüler zu zählen. Ersterer ward Aufseher der Gemeinde zu Antiochien in Syrien, letzterer, ein Schüler Johannis, zu Smyrna. — Wir gehen jetzt auf die künstlerische Darstellung der Apostel über. Von der Peter Vischerschen haben wir schon oben gesprochen und Abbild. mitgetheilt. Ein anderes altes deutsches Kunstwerk, was die zwölf Apostel vorstellt, findet sich in der Kaiserkapelle auf der Burg zu Nürnberg. Man sieht dort auf einer Brüstung an der Wand der Altarnische gegenüber in der Mitte Christus als Lehrer, zu den Seiten aber die zwölf Apostel, halbe Figuren, von mit Feinheit bemaltem Schnitzwerk, durch die lebendigen und mannigfaltigen Köpfe, die gut bewegten und fleissig ausgeführten Hände sehr ansprechend. Dieses Werk, welches etwa gegen 1500 fallen möchte, stammt aus Landshut in Baiern. Zu den ältesten deutschen Malereien gehören die Apostel in der Kölner St. Ursulakirche; eines dieser auf Schieferplatten gemalten Bilder führt die Jahrzahl 1224. Das kleinste und am schönsten geschmückte pergamentne Horarium auf der Bibliothek zu Gotha (*Membran. II. 78*) zeigt Fol. 26 b. die Ausglessung des heil. Geistes, welche sich im Innern eines mit architectonischer Genauigkeit und Beobachtung der Luftperspective dargestellten Gebäudes ereignet; sämtliche Apostel und Maria sind in einem Saale versammelt, durch dessen Thüröffnung man ins Freie sieht, von wo die Taube hereinfliegt. In dieser ansprechenden Composition ist die Ausglessung mit grosser Lebendigkeit aufgefasst und behandelt. [Die Miniaturen dieses Horariums, von holländischer Hand, erinnern im Perspectivischen an Albert von Ouwater und dessen Schüler Geertgen tot S. Jans van Haerlem.] Albrecht Dürer's Apostel kennt man aus Albr. Reindel's Stich. Von Georg Fischer, einem Copirer des Dürer, findet sich ein grosses Bild mit den zwölf Aposteln in der Gallerie zu Schleissheim. Die zwölf Apostel von Raffael sind vorzüglich durch den Stich von Marcantonio bekannt; nach letzterm hat Marchand, ferner Lefevre und Langer sie gestochen. Die Gesichter sind in der Richtung gezeichnet, wie sie das beste Ansehn gewinnen, bald von der Seite, bald von vorn. Keine Figur gleicht der andern, keine Lage eines Gewandes der andern, keine Falte der andern. An Petrus zeigt sich das Feurige seiner Entschlossenheit in den gedrungenen Gesichtszügen, in den Falten der Stirn, in dem geschlossenen Munde, in den gesenkten Brauen, in der festen Stellung des Körpers; den Charakter des Paulus aber machen die Grösse seiner Gestalt, die rege Stellung, das flammige Haar, die schwellenden Falten seines Gewandes kennbar. Die zwölf Apostel, die man von Correggio kennt, zieren die Kuppel zu S. Giovanni Evang. in Parma. Christus schwebt in seiner Glorie auf, wobei die Apostel nebst Engeln auf Wolken sitzen. Diese Apostelfiguren haben viel Grandioses in den Gliedern, Majestät in den Geberden, und etwas Himmlisches im Ausdruck der Köpfe. Petrus mit kurzem, krausem Barte, mit lockigem Haupthaar, breitem Gesicht und gedrängter Gestalt, in gerader Stellung und grossgefaltetem Gewand, hält die Schlüssel in der Hand; Paulus mit langem Barte und wallendem Haupthaar, mit Feueraugen und bewegtem Munde, hält in mannhafter Stellung das Schwert; Andreas erscheint als Greis, aber mit feurigem Ernst sein schiefes Kreuz haltend;

Johannes, ein schöner Jüngling, mit den Zügen edlen stillen Sinnes, hält Kelch und Buch und hat den Adler neben sich; Matthias, eine kurzgedrängte feste Mannsgestalt, hält die Lanze; Simon hat unter dem Arme ein Buch, stützt die Hand auf eine Säge und schreitet aus, indem er ernsthaft vor sich hinblickt; Matthäus hält den Beutel, deutet mit der andern Hand auf die Brust und zeigt in der Miene Entschlossenheit; Thomas hält ein Winkelmass, erscheint in den Mantel gehüllt und nachsinnend; Jakobus, der ältere Apostel dieses Namens, führt einen Stab und hat den Pilgerhut am Rücken hängen, freudig-ernst, aber würdevoll geht er dahin; Philippus, langbäurig, betrachtet wohlgefällig ein Kreuz, das er vor sich hält; Bartholomäus, krausen Haares und Bartes, steht ernst in sich gedrunken, sein Martermesser vor der Brust haltend; Thaddäus endlich bildet eine einfache, weniger charakterisirte Figur. (Correggio malte diesen Figurencyklus zwischen 1520 — 24 und erhielt dafür 262 Ducaten nebst einem kleinen Pferde.) Das Berliner Museum besitzt ein Temperagemälde von Spinello Aretino, wo die Apostel mit Christus unter einem bedeckten Gange an der Hinterseite eines langen Tisches sitzen und ihr Erstaunen und ihren Schmerz über die Worte des Meisters: „Einer unter euch wird mich verrathen“ lebhaft zu erkennen geben; auf der vordern Tischseite sitzt der erschreckte Judas. So erscheinen auch die zwölf Apostel, unter welchen noch Judas, als die Jünger im Abendmahl da Vinci's. Von Darstellungen einzelner Apostel führen wir auf: das kolossale Brustbild des reumüthigen Petrus von Guido Reni (in der Eremitage zu Petersburg); Petrus aufwärts blickend, von Annibal Carracci (Stich von Bartolozzi); Petri Fischzug und „Petrus erhält durch Christus die Schlüssel“, von Raffael (Stich von Nic. Dorigny); Petrus und Johannes, dieser ein offnes Buch haltend, jener hineinblickend, von Dürer (Lithographie von Strixner); Petrus und Johannes durch einen Engel aus dem Kerker befreit, von Rembrandt; Petri Befreiung, von Spagnoletto und von Calabrese (beide Bilder in der Dresdner Gallerie); derselbe Gegenstand, von Honthorst (im Berliner Museum); Petrus und Paulus in Besprechung begriffen, Gemälde von Reni zu Bologna (des Petrus kahle Stirn ist hell beleuchtet und auf dem dunkeln Gesicht verstärken die noch dunkleren Runzeln den Ausdruck des Nachsinnens und eines alten, nicht ganz gewichenen Schmerzes); Petrus und Andreas werden zum Apostelamt berufen, al fresco von Ghirlandajo in der Sixtinischen Kapelle; Paulus und Barnabas in Lystra, und Pauli Predigt zu Athen, von Raffael (Stiche von Marcantonio, Nic. Dorigny u. A.); Pauli Bekehrung und dessen Kreuzigung, al fresco von Michelangelo in der Paulinischen Kapelle im Vatican; dieselben Gegenstände in Gemälden von Rubens (in der Münchner Pinakothek und zu Köln); Paulus und Markus, jener mit ernstforschendem Blick ein zugemachtes Buch und ein Schwert in den Händen haltend, während ihn Markus anblickt, von Dürer (jetzt in der Münchner Pinakothek befindlich und besonders durch den Stich von Fr. Fleischmann bekannt); St. Jakobus, von Murillo (Stich von S. Carmona); St. Thaddäus, von Carducci (Stich von Pazzi); St. Paulus, Matthäus, Philippus und Jakobus d. Aelt. von A. Carracci, Johannes, Thomas und Jakobus d. Jüng. von Domenichino, Petrus, Andreas, Thaddäus, Bartholomäus und Simon von Fr. Albani (diese zwölf sämmtlich im Berliner Museum). — Als Hauptwerke älterer und neuerer Plastik bleiben ausser den Vischerschen Aposteln bemerkenswerth: Die bronzene Bildsäule des heil. Petrus in throno (am letzten Pfeiler des Mittelschiffs im St. Peter zu Rom), angeblich aus dem 5. Jahrh.; die Statuen des Petrus und Paulus vor St. Peter, welche schon vor der alten Peterskirche standen, von Mino del Regno; der kolossale St. Andreas von Flamingo (Franz Quesnoy), in einer Nische der vier Pfeiler, welche die Kuppel von St. Peter tragen; die zwölf kolossalen Apostel zu S. Giovanni in Laterano, aus der Zeit Clemens XI., von Ruccioni und Le Gros; endlich die zwölf Apostel von Thorwaldsen, an den Schiffspfeilern der Hauptkirche zu Kopenhagen. Für die Kanzel zu St. Lorenz in Nürnberg hat Ferdinand Müller, ein Schüler Schwanthalers, im J. 1840 zwölf Apostelstatuetten nebst den vier Evang. in Eberwieser Stein gearbeitet. Die kolossalen Gypsstatuen der zwölf Apostel in der Domkirche zu Drontheim sind ein Werk des Norwegers Hans Michelsen; sie wurden von so hohem Kunstwerthe befunden, dass Michelsen Copien davon für die Kapelle auf dem königl. Lustschlosse Rosersberg ausführen musste. Charakteristisch für den Künstler ist das folgende Anekdoton. Als er 12 Apostelstatuetten, vom Staatsminister Due in Stockholm bestellt, an diesen abliefern sollte, brachte er auch ein nichtbestelltes Christusbild mit. Der Minister fragt nach dem Preise des letztern, aber Michelsen erwiedert heftig: „Ei was! Sie halten mich doch nicht für einen Judas, der seinen Erlöser verkauft?“

Apotheose (Vergötterung) war bei den Alten jene Feierlichkeit, unter welcher ein Mensch zum Range eines Gottes erhoben wurde. Anfangs war es Ehrfurcht und

Dankbarkeit gegen hochverdiente Männer, was der Sitte, Staubgeborne unter die Gottheiten zu versetzen, zu Grunde lag. Dieser Brauch war bei den Griechen uralt, und verdiente Helden wurden nach ihrem Tode hauptsächlich auf Anlass von Orakelsprüchen vergöttert; solche hießen dann Heroen, und der Altar, der kleine Tempel, der ihnen geweiht wurde, hieß ein Heroon. Auf den Münzen der Griechen erschienen die meisten Gründer ihrer Colonien und Städte vergöttert; in der Folge nun gelüstete es manchen Fürsten, die Vergötterung bei Lebzeiten zu genießen, weshalb sie auf Denkmälern sich keck als Götter bezeichnen ließen. Wir erinnern nur daran, dass Alexander sich für den Sohn Jupiters ausgab und dass ihn Apelles mit Blitz und Donnerkeil malte. Zu den berühmtesten Kunstwerken gehört die Apotheose Homers, in erhobener Arbeit auf einem silbernen Becher, abgebildet bei Millin (*Galérie mythologique*; Nr. 549) und erklärt im 2. B. der durch Sillig edirten „kleinen Schriften K. A. Böttigers.“ — Bei den Römern war für Apotheose der Ausdruck *Consecration* gebräuchlich; sie hatten lange Jahrhunderte hindurch nur ihren Romulus vergöttert, und erst als die Republik gefallen, also seit Cäsar und August, begannen die pomphaften Consecrationen, die man aus so vielen römischen Denkmälern kennt. Zunächst widerfuhr die Ehre der Apotheose nur solchen Imperatoren, die der Senat oder der Nachfolger für würdig erkannte, als *Divi* angesehen zu werden; später war das unterwürfige Rom so freigebig mit solcher Vergötterung, dass selbst Cäsaren, wie der verbrecherische Domitian, und Kaiserinnen, wie die ruchlose Faustina, mit consecrirt wurden, so dass die ganze Feierlichkeit dem Spotte verfallen musste. Eine ausführliche Beschreibung des höchst ceremoniellen Actus findet sich bei Herodian IV. 2. Man verbrannte den Leichnam des zu Vergötternden mit ungeheurem Pomp auf dem Marsfelde; zuletzt öffnete man den Deckel eines kastenartigen Käfigs, woraus man einen Adler aufliegen liess, der den zum Himmel eilenden Genius des Verstorbenen bedeutete, daher denn auf Bildwerken der Vergötterte von einem Adler emporgetragen erscheint, dessen Stelle aber bei Frauen oft Juno's heiliger Vogel, der Pfau, vertritt. Tempel, Priester und Opfer musste sofort der neue Gott erhalten; das Volk rief ihn nun um Schutz und Hülfe an, und ein eignes Fest wurde ihm eingesetzt. War der Vergötterte bei Lebzeiten consecrirt worden, wie dies z. B. dem August, Domitian etc. widerfuhr, so konnte die Pracht des Actus kaum Grenzen finden, Feste drängten sich auf Feste, und der Gott-Kaiser wurde mit Schmelcheleien aller Formen dermassen überschüttet, dass seiner Eitelkeit kaum etwas zu wünschen blieb. — Die früheste und 700 Jahre lang einzige Apotheose bei den Römern, die des Romulus, welcher vergöttlicht Quirinus hieß, will man z. B. auf einem lateinischen Diptychon dargestellt finden, das (nach Andern eine spätere Apotheose vorstellend) im Museo della Gherardesca zu Florenz bewahrt wird. Ueber die Consecrationen der Kaiser stellt Millin (*Galérie mythol.* 671 — 684) die Hauptdenkmäler zusammen; aussergewöhnlich erhält Hadrian in einem Relief (s. *Mus. Pio-Clem. V*, 26) gleich Herkules die Unsterblichkeit in einer Schale. Bekannt ist die Apotheose Antonins und der Faustina als Basrelief am Piedestal der Antoninsäule. Auf Münzen des Marc Aurel bedeutet ein Juno-Thron die Consecration der Faustina; vergl. Pedrusi VIII, 18, 5. Auf der *ara Augustea* zu Ravenna (vergl. Gori: *Gemmae astrif. III. p.* 137) scheint Claudius unter die Götter des Julischen Geschlechts aufgenommen zu werden. — Von rein bildlicher Bedeutung sind natürlich die von der neuern Kunst vorgestellten Apotheosen; so z. B. die Apotheose Schillers, eins der drei Basreliefs am Piedestal des Thorwaldsenschen Schillerdenkmals in Stuttgart.

Apothesis; s. Anlauf.

Apotropaios, soviel wie *Alexikakos* oder *Averruncus*, Beiname der wohlwollenden, Uebel abwendenden Gottheiten, so des Zeus, Apollo, Aeskulap und Anderer. Man gab ihren Statuen oft eine Peitsche oder Geißel in die Hand, womit diese Götter die zerstörungssüchtigen Dämonen abwehren sollten.

App, Peter Wilhelm, studirte um 1820 auf der Münchner Akademie und vollendete seine Bildung unter Peter Cornelius zu Düsseldorf. Bald erhielt App zugleich mit Wilhelm Röckel vom Freiherrn von Plessen den Auftrag, dessen nahe bei Düsseldorf gelegenes Schloss mit Fresken zu zieren, wo denn das Urtheil des Midas sein Werk ist. Dieser Geschichtsmaler, von Darmstadt gebürtig, leistete übrigens auch Bemerkenswerthes in Oelmalerei.

Appareille, Auffahrt oder Rampe, nennt man den vom Innern einer Stadt oder eines Werks auf den Wallgang führenden Erdaufwurf. Wenn derselbe nicht von der Fläche, auf welcher dieser aufgeworfen ist, in den Graben hinabführt, so heisst er Rasteille. — In architectonischer Beziehung versteht man unter Appareillen oder Rampen die Anfahrten, welche an den Sockeln zu den Eingängen der Gebäude hinaufführen.

Appelius, Jacob, lebte von 1680 — 1751 und hat Amsterdam zu seiner Vaterstadt. Er studirte bei Th. Graef und D. van der Plaes, ward ein herrlicher Landschaftler, Bildniss- und Historienmaler, und soll, wie Florillo in seiner Gesch. der zeichn. Künste schreibt, lange das ausschliessliche Vorrecht genossen haben, die bedeutendsten Häuser Amsterdams und Saardams durch seinen Pinsel zu verherrlichen. — Zu Zeeland sollen kunstreiche Bildnisse und Geschichtsbilder von einem nach 1750 lebenden Johann Appelius gesehen werden.

Applades. — An der appischen Strasse, die von Rom aus, von der Porta Capena nach den pontinischen Sümpfen, durch dieselben in Form eines Canals und von da weiter nach Capua ging, standen die Tempel mehrerer Göttinnen, welche daher den Namen „Applades“ erhielten. Diese waren besonders Minerva, Venus, Concordia, Pax und Vesta. Auch nannte man Appladen die Mädchen, die sich auf dieser belebtesten Strasse so häufig einstellten. Andere beziehen die zuletzt gemeinten Appladen auf die Nymphen der appischen Gewässer; ihre Bildsäulen standen beim appischen Springbrunnen auf dem Forum, unweit vom Tempel der Venus.

Appiani, Andrea, der „Maler der Grazien“, geboren 1754 zu Mailand, stammte aus nobler aber armer Familie und musste sich früh auf Decorationsmalerei legen, um ein Brodsfach zu haben. Der Cavaliere Guidi legte ihm den Grund in der Zeichnung, und obgleich Andrea durch sein gewähltes Erwerbsfach im Fortschreiten zum Höheren beengt ward, fuhr er doch ämsig in seiner Weiterbildung fort, suchte sich im Anatomischen tüchtig zu machen und copirte bei seinem Verweilen in Parma, Bologna und Florenz manches Capitalstück grosser Meister. Es gelang ihm, sich der niedern Malerei ganz zu entwinden, und nun zog er nach Rom, um an den Fresken des göttlichen Urbiners die nachhaltigsten Studien zu machen. Er erlangte eine so tiefe Kenntniss von dem Wesen und den Bedingungen der Frescomalerei, dass er sich einen ganz selbstständigen Styl darin ausbilden und eine Meisterschaft in dieser schwierigsten Gattung aller Farbendarstellungsarten erringen konnte. Er fand einen hohen Mäcen im Erzherzog Ferdinand, Gouverneur zu Mailand, dessen Monzaer Villa er mit anmuthreichen Plafondmalereien schmückte. Einen noch höhern Mäcen fand er im Kaiser gewordenen Korsen, der ihn ausser mit Orden auch mit dem Titel eines kaiserlichen Malers und einem Jahrgehalt beschenkte, welchen letztern der Künstler freilich beim Sturze der Imperialherrschaft einbüsste und dadurch am Abende seines Lebens in die bejammernswertheste Lage gerieth. Er musste zuletzt alle seine Zeichnungen und seine Studienmappen verkaufen, um nur zu leben; der unschuldig Darbende gewann den stumpfsinnigen Bourbons keine Rührung ab, und so verschied er in Noth 1818. — Gross steht dieser milanesische Meister als Historienmaler da, und welch allgemeine Bewunderung seinen derartigen Gemälden gezollt ward und noch wird, bezeugen schon die ausgezeichneten Stecher, die ihre Ehre darin setzten, diese Werke auf das Vollendetste wiederzugeben. Wir erwähnen Giov. Garavaglia's Stich von „Jakob und Rahel“ nach Andrea's wundervollem Gemälde zu Alzano bei Bergamo (1836 erschienen) und J. Bernardi's Stich des „Christus mit seinen Jüngern zu Emaus“ nach dem nicht minder berühmten Bilde Andrea's, das von diesem in tizianischer Art existirt. Andrea Appiani war, wie schon oben angedeutet, an seiner ausgezeichnetsten Stelle in Frescoarbeiten; minder schien er für Oelmalerei qualificirt. Reine, graziöse Zeichnung, glänzend schöne, harmonische Färbung, glückliche Composition documentirte er überall; doch will man in seinen reizenden, von den feinsten Ideen zeugenden Bildern wenig von Energie, von jener kräftigen Ausdrucklichkeit verspüren, ohne die ein Maler nie vollkommen den letzten und höchsten Kunstzweck erfüllt. Nur in seinen Fresken, die erhabnen Styl zeigen, entwickelt er stärkere Charakteristik, und das Ausdruckvollste und Grossartigste lieferte er in den Evangelisten und Kirchenvätern in der Chorkuppel von St. Celso in Mailand. Von seinen Arbeiten al fresco sind noch bemerkenswerth seine 25 Deckenbilder in der Peterskirche zu Mainz, seine Darstellungen aus dem Mythos der Psyche in der Rotonda della Orangeria im kais. Palast zu Monza, und vor allem der unvollendet gebliebne Gemäldecyklus im Palazzo reale zu Mailand, wo er *en camayeu* die Thaten Napoleons mit wahrhaftem Meisterpinsel verherrlichte. Die letzten Fresken gab Rosaspina 1812 — 22 auf 32 kostbaren Blättern im Stich heraus. Von Appiani's Bildern in Oel sind ausser den obenerwähnten Historienstücken besonders sein kleineres Mythenstück Venus und Amor in der Villa Sommariva, ferner die Bildnisse der beiden Prinzessinnen des Vicekönigs Eugen (die er als Engelchen bis zur Brust aus Wolken hervorschauend malte; jetzt in München), und die grösseren Gemälde wie sein Olymp, sein Rinaldo in Armidens Zaubergärten u. a. auszeichnenswertig. Appiani's sämtliche Arbeiten sind 1820 durch Bisi im Stich erschienen. Francesco Anderloni stach sein Porträt.

Applani, Francesco, ein Anconitaner und 1702 geboren, war Magatta's (Domenico Simonetti's) Schüler und studirte lange in Rom zur Zeit, als Benefal, Treviani, Conca und Mancini dort blühten. Durch den Umgang mit diesen Künstlern, besonders mit Mancini, gelangte Franz zu seinem sanften harmonischen Style, wovon Florenz eine Probe in S. Sisto Vecchio vorzeigt. Franz malte hier auf Benedicts XIII. Befehl den Tod des heil. Domenico auf Kalk und entledigte sich seiner Aufgabe so schön, dass ihm der Papst eine Medaille in Gold verlieh. Später ging Franz nach Perugia, wo er Bürger ward und unermüdet bis in sein 90. Jahr arbeitete; „eine nach Tizian fast einzige Rüstigkeit in der Malergeschichte,“ wie Lanzi bemerkt. Franz hinterliess eine Menge Bilder jeder Gattung zu Perugia; die gepriesensten besitzt die Peterskirche der Cassiner, die Kirche von St. Thomas und Monte Corona. Mit andern grossräumigen Gemälden schmückte er die Decke der Kathedrale und die Franciskankirche, wo er, wie Lanzi anmerkt, Carloni's Freiheit und Composition nachahmte.

Applanisches Grün (*Applanum*), eine Farbe der Alten. Plinius sagt, es scheine dem Kupfergrün ähnlich, täusche aber blos; man bereite es auch aus grüner Kreide (welche wir Grünerde und nach ihren vorzüglichen Fundorten cyprisches oder Veroneser Grün nennen) und schätze das Pfund auf ein Sesterz; es sei eine der Farben, die (wie der Purpurlack, Indig, Cäruleum, melisches Weiss, Rauschgelb und Bleiweiss) den Kreidegrund lieben, ohne sich jedoch zum nassen Auftrag zu eignen. Das *Applanum* ist, nach Prof. John in Berlin, jedenfalls eine Varletät der Grünerde, die an mehreren Orten und unter mannigfacher Abänderung gefunden wird. Sie ist eine erdige Verbindung, deren Bestandtheile variiren. Im Allgemeinen enthält sie Kiesel-erde, viel Kalk, über 20 Procent Eisenoxyd und Spuren anderer Erden.

Applias, Beiname Minervens und der Venus, den diese vorzugsweise von ihren Tempeln an der *via Appia* trugen. Die *Venus Applias* mit ihren „Appladen“, den saubern Nymphen, war eine wahrhafte Strassen-Venus, eine *Vulgivaga* im umfassenden Sinne.

Applische Strasse (*via Appia*) war die prächtigste Landstrasse von Rom aus bis nach Capua, gegen 20 deutsche Meilen lang, und 14 Schuhe breit. Sie war aus den festesten, unregelmässigsten, polygonförmig behauenen, aber äusserst fest in einander gefügten Steinen gebaut, so dass sie beinahe unzerstörbar geworden ist und noch jetzt grosse Strecken davon vorhanden sind. Blos die Erdbeben haben sie da und dort verdorben und vernichtet. Alle tausend Schritte war auf derselben eine Säule angebracht und zu beiden Seiten waren zwei Schuh hohe Barrièren zum Sitzen oder zum bequemeren Ab- und Aufsteigen der Reiter. Später wurde sie vom Kaiser Trajan bis nach Brundisium (dem heutigen Brindisi) geführt, also über 60 Meilen lang.

Appius Caecus, M., Censor im J. der St. Rom 442. Unter ihm begann die Anlage von Aquäducten, die zuerst unterirdische waren, aber schon nach dem Siege über Pyrrhus an Ausdehnung gewannen. Die *aqua Appia*, wodurch er seine Censur verewigte, war gegen 12,000 Schritte lang, wurde von ihm im J. 305 vor Chr. meist unterirdisch bis zur Porta trigemina und von da aus 20 Wasserkasten in acht Theile der Stadt geführt; sie lieferte in den Circus maximus das zu den Naumachien benötigte Wasser. Ausser dieser ältesten Wasserleitung trägt auch die älteste und berühmteste Strasse des alten Italiens als *Via Appia* seinen Namen. Ihre Anlage datirt vom J. 313 vor Chr.

Appius, Claudius Crassus, aus dem berühmten Geschlechte der Claudier, war römischer Decemvir von 451 — 449 vor Chr. Er ist namentlich berühmt durch die Geschichte seiner Leidenschaft zu Virginia, der Tochter des Lucius Virginus, eines angesehenen Plebejers. Sie war dem frühern Volkstribun Icilius verlobt, aber Appius benutzte einstmals die Abwesenheit ihres Vaters, um Virginia in seine Gewalt zu bringen. Einer seiner Klienten, M. Claudius, musste angeben, Virginia sei die Tochter einer ihm gehörenden Sklavin und von der kinderlosen Ehefrau des Virginus untergeschoben. Claudius ergriff sie nun auf dem Wege zur Schule, und als das Volk sich ihrer annahm, forderte er sie sofort vor des Appius Richterstuhl, welcher entschied, dass die angebliche Sklavin vorläufig ihrem Herren folgen solle. Aber ihr Onkel Numitorius und ihr Verlobter Icilius enthüllten jetzt die frevlerische Absicht des Appius. Als sofort darüber ein Aufruhr in Rom zu entstehen drohte, gab der Decemvir nach, liess Virginien in den Händen ihrer Familie, erklärte aber, dass am folgenden Tages sein Urtheil spreche. Virginus, begleitet von Numitorius und Icilius, erschien nebst der Tochter im Trauergewand auf dem Forum, musste sich aber trotz aller Vorbitten und Betheuerungen dazu verstehen, sie als Sklavin herauszugeben, wobei Appius vor dem Volkszorne auf die Zahl seiner Bewaffneten rechnete. Endlich erlangte Virginus soviel vom Decemvir, dass er die Wärterin in Virginia's

Gegenwart befragen dürfe, um zu seiner Beruhigung, wie er vorgab, sich von dem bisherigen Irrthum zu überzeugen. Aber sogleich umarmte Virginus seine Tochter aufs Zärtlichste, ergriff das Messer eines in der Nähe befindlichen Fleischers und stiess es der Jungfrau in die Brust. Die Senatoren Valerius und Horatius, die das Decemvirat hassten, riefen das durch den Anblick der Leiche empörte Volk zur Rache gegen Appius auf, demzufolge er mit den übrigen Decemvirn gestürzt wurde. Er starb im Gefängniss, und zwar, wie Livius sagt, durch die eigene Hand.

Appuldurcombehouse, auf der Insel Wight in Hampshire, ist der Landsitz Sir Peabham's. Hier befindet sich die vormals Worsley'sche Sammlung von Antiken und Gemälden. Unter den erstern sind merkwürdig: die Statue einer Artemispriesterin; die schöne Gruppe des Bacchus, der sich auf einen Jüngling stützt; ein bogenspannender Cupido; die Büsten des Alkibiades und Sophokles, welche 1785 in den Ruinen des Prytaneion zu Athen gefunden wurden; endlich mehrere griechische Basreliefs. Unter den Gemälden zeichnen wir aus: die herrliche Annunziata (Verkündigung) von Guercino, das schöne Bild von Tintoretto: die Einsegnung eines Bischofs mit dem Bilde des Papst Pauls III., eine heil. Familie von Domenichino und eine andere von Schidone, Landschaften von Claude Lorrain, Salvator Rosa u. A.

Appulejus, Lucius (gewöhnlich, aber weniger richtig, Apulejus geschrieben), war zu Medaura in Africa geboren, wo sein Vater Duumvir war. Sein Geburtsjahr fällt zwischen 126 — 132 nach Chr., also noch in Hadrians Zeit, so dass seine Blüthe als Dichter jedenfalls in das Zeitalter Antonins fällt. In Karthago unterrichtet, begab sich der junge Appulejus nach Athen, um die Philosophen zu studiren, unternahm dann grössere Reisen, auf welchen er in die meisten der damals bestehenden Mysterien sich einweihen liess, und kam auch nach Rom, wo er als Redner und Advocat auftreten wollte. Doch kehrte er bald nach Africa zurück. Als er eine Reise nach Alexandrien machte, erkrankte er zu Oea (Tripolis) und fand gastliche Aufnahme im Hause eines Freundes, des Pontianus, wo er genesen sich mit dessen Mutter Pudentilla, einer reichen, aber älteren Wittwe, vermählte. Appulejus war noch ziemlich jung, und zog sich durch diesen Schritt eine Anklage der Magie zu, indem die aufgebrachten Verwandten ihn beschuldigten, er habe die Hand der Pudentilla durch Anwendung magischer Künste gewonnen. Ob er dies gleich in einer glänzenden Rede (noch vorhanden unter dem Titel: *Apologia sive Oratio de Magia*) siegreich widerlegte, bewogen ihn doch die fortdauernden Missverhältnisse mit den Verwandten, Oea mit Karthago zu vertauschen, wo er als Redner zu so hohem Ansehn gelangte, dass man ihn selbst durch öffentliche Statuen ehrte. Sein Charakter war edel und lebenswürdig, wenn auch nicht frei von Eitelkeit; er besass ein grosses Sprechertalent, dabei gründliche Bildung und ausgebreitetes Wissen, wovon seine Schriften zeugen, die ihn als einen der ausgezeichnetsten Anhänger der neuplatonischen Schule erkennen lassen. Die Neuplatoniker gingen zurück auf die alte Mysterienlehre, sowie auf die Lehre des Plato, die von ihnen manchen fremdartigen Zusatz erhielt und welche nun durch Aufnahme der Magie u. s. w. die alten heidnischen Religionen zu heben und frisch zu beleben suchte, und so selbst dem Christenthum in seiner damals beginnenden Verbreitung feindlich entgegentrat. Daher kommt es auch, dass Appulejus oft mit dem Wunderthäter Apollonius von Tyana zusammengestellt wurde, so verschieden sonst beide Männer waren. Das Hauptwerk des Appulejus ist sein *Metamorphoseon* oder die 9 Bücher vom „goldnen Esel“, eine Art Roman, dessen Hauptperson ein junger Lucius ist, der in alle Laster der Sinnlichkeit versunken und zur Strafe in einen Esel verwandelt, unter den vielfachsten Abenteuern endlich zu bessern Erkenntniss gelangt, zu den Mysterien seine Zuflucht nimmt und hier in neuen gebesserten Menschen umgewandelt wird. Die Schilderung der Laster und Gebräuche seiner Zeit ist oft, was wir „stark“ nennen; die Lebendigkeit der Darstellung, welche die Sinnlichkeit und Phantasie eben so sehr als den Hang zum Schwärmerischen, dem ganzen Zeitgeiste gemäss, anzuregen wusste, wurde durch poetische witzvolle Erzählungen erhöht, als deren schönste die Mythe von Amor und Psyche voran steht, welche so häufig nach der Dichtung des Appulejus von Künstlern behandelt wurde.

April. — Es war dies der 2. Monat des römischen Jahres, der zu Romulus' Zeiten aus 29, dann aus 29, aber von Cäsar an wieder aus 30 Tagen bestand. Er wurde in Rom auf das Aphroditenfest, das seinen ersten Tag bezeichnet, und wegen des Festes der Cybele (am 9. April) als tanzender Jüngling mit hoch aufgeschürztem Gewand und einer Klapper in den Händen vorgestellt, wobei man vor ihm eine Venusstatue auf einem mit geometrischen Figuren bezeichneten Piedestale bemerkte.

Apshoven, Theodor van, ein Niederländer, der aus der Schule des jüngern Tieders datirt und dessen Idyllstücke und Bauerngesellschaften häufig mit denen

seines Meisters verwechselt wurden, obgleich sich Apshovens Pinselführung nicht so fest und frei offenbart. Die Dresdner Gallerie zeigt ein Stück Todleben von ihm, wo auf einem Tische Austern, Weintrauben und Kirschen, ferner eine halbe geschälte Citrone auf einem Teller, sowie ein Weinrömer liegen und den Beschauer mit Einladung necken. Das Stück (1 F. hoch und 1 F. 5 1/2 Z. breit) ist auf Holz gemalt und so schön wie nur eine der Arbeiten van Aelst's.

Apsis, gewöhnlich, aber ungriechisch *Abdis* geschrieben, zuerst Benennung für die hölzernen oder metallnen Rippen gewölbter Decken, dann für das Gewölbe selbst, überhaupt Bezeichnung eines gewölbten Raums, besonders aber der Kornische der christlichen Basiliken, der grossen gewölbten Halbkreisnische zu Ende des Mittelschiffs.

Apteros, die Flügellose, Beiname der Siegesgöttin in Athen. Die sonst immer geflügelte Nike oder Victoria war hier zum Zeichen, dass sie nie von Athen weichen werde, ohne Flügel vorgestellt, gerade wie Mars in Sparta gefesselt zu sehen war. Ueber den Tempel der Nike Apteros handelt die erste Abth. des von Ludwig Ross, Ed. Schaubert und Chr. Hansen edirten Werks: „Die Akropolis von Athen, nach den neuesten Ausgrabungen.“ Von ungemeiner Lebendigkeit und Energie in der Darstellung sind die Reliefs von diesem Tempel im Britischen Museum; sie stellen zum Theil Kämpfe von Griechen mit Persern, zum Theil von Griechen unter einander vor.

Aptus, C., war laut einer erhaltenen Inschrift Verfertiger von Gefässen aus korinthischem Erz.

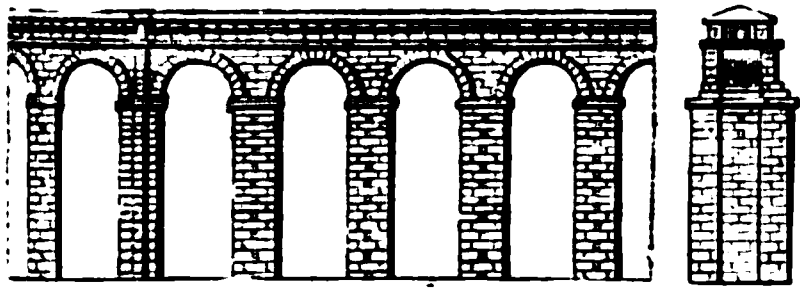
Apulejus, Name eines alten Architecten, dessen Werk ein Dianentempel zu Taragona war.

Aqua, Wasser, im Sinne von *Aquae ductus* (Wasserleitung) gebraucht, hat letztere Bedeutung nur mit der zugefügten Benennung nach den Urhebern solcher Wasserbauten. So gab es zu Rom, und giebt es zum Theil in Resten noch, eine *Aqua Appia* oder *Claudia*, eine *Aqua Marcia*, *Tepula*, *Julia*, eine *Aqua Virgo* (*aqua vergine*), *Trajana* (*aq. Paula*), *Alexandrina*, *Fovia* (*aq. felice*) und andere mehr.

Aquae, Name vieler Badeorte bei den Römern. Wir nennen nur folgende: *Aquae* in Pannonien, das heutige Baden bei Wien; *Aquae Gratianae* (oder *Aquae Allobrogum*), das heutige Aix in Savoyen; *Aquae Apollinares* in Hetrurien, jetzt Bagni di Stigliano; *Aquae Aureliae* (auch *Colonia Aurelia Aquensis*), das heutige Baden-Baden, nach einer angefochtenen Urkunde vom J. 676 schon von Hadrian erbaut, aber hauptsächlich durch die Kaiser des Severischen Hauses gehoben; *Aquae Solis* in Britannien, das heutige Bath in Sommersetshire; *Aquae Mattiacae* im Lande der Mattiaken in Germanien, jetzt Wiesbaden, wo auch Ueberreste röm. Badegebäude gefunden wurden; *Aquae Aponi*, jetzt Abano bei Padua; *Aquae Segestanae*, was ein Badeort unfern von Segesta war, auf der Stelle des heutigen Dorfes Balda, mit einem Wasser, das selbst in der Herkulesage spielt; *Aquae Septem*, weniger ein Badeort, als eine Vereinigung wasserreicher Bäche in der reizenden Berggegend von Reate (Rieti), jetzt der See St. Susanna, wo Axius Applus eine schöne Villa hatte; *Aquae Sextiae*, jetzt Aix in Frankreich, wo Marius in der Nähe seinen grossen Sieg über die Cimbern erfocht; *Aquae Augustae* oder *Tarbellae* in Aquitanien, das heutige Dax. Ueber *Aquae Cumanae* in Campanien s. Bajae.

Aquaeduct, Wasserleitung, Name der künstlichen Canäle, besonders aber solcher Bauwerke, die in lauter Bogen ausgeführt und bestimmt sind, das Wasser über Thäler zu führen. Die grössten und prächtigsten uns bekannten Aquäducte sind von den Römern erbaut, und viele derselben in Italien und dem übrigen Europa geben noch Zeugniß von der Macht und Grösse dieses ausserordentlichen Volkes. Der älteste war der des Appius Caecus, im Jahre 442 nach der Erbauung Roms erbaut. Er leitete die Aqua Appia nach Rom, und war 11,190 römische Schritt lang, von denen 11,000 unter der Erde hinliefen, und 190 auf Bogen. Der nächste war der *Anio vetus*, angefangen von M. Curius Dentatus gegen 481 A. U. Das Wasser wurde aus der Gegend von Tivoli gegen 43,000 Schritt weit nach der Stadt geleitet. Im Jahr 608 nach Erbauung Roms waren diese beiden Wasserleitungen in Verfall gerathen, weswegen der Prätor Marcius ermächtigt wurde, Massregeln zur Vermehrung des Zuflusses zu ergreifen. Das Ergebniss derselben war die *Aqua Marcia*, das gesündeste Wasser Roms. Seine Quellen wurden von Subiaco, 4 Meilen oberhalb Tivoli, 61,710 römische Schritt weit (davon 7463 über, die übrigen unter der Erde) nach Rom geleitet. 463 Schritt liefen auf Bogen über Bäche und Thäler. Um ihn in trocknen Zeiten zu nähren, wurde noch ein anderer gleich guter Strom durch einen 800 Schritt langen Aquäduct hineingeleitet. Ungefähr 19 Jahre nach seiner Vollendung wurde, ebenfalls vom Anio, die *Aqua Tepula*, jedoch nur in einer Länge von 2000 Schritt, in die Stadt geleitet. Unter Augustus leitete Agrippa noch einige Quellen in die *Aqua Tepula*, doch

da letztere ihren besondern Canal behielt, blieb ihr auch der Name. Agrippa nannte seinen Bau *Aqua Julia*; er hatte eine Länge von 15,426 Schritt, davon 7000 über dem Boden, und die übrigen auf Arkaden. Im J. 719 nach Erbauung Roms stellte Agrippa auf seine Kosten die verfallenen Wasserleitungen des Appius, des Martius und den Anio vetus wieder her, und versah die Stadt mit Springbrunnen. Die *Aqua Virgo*, die ihren Namen dem Umstand verdankt, dass ein Mädchen einigen Soldaten die sie nährend Quelle gezeigt hatte, wurde durch einen Aquädukt von 14,105½ Schritt Länge, nämlich 12,865 Schritt unter der Erde, 700 auf Bogen, der Rest über dem Boden, nach Rom gebracht. Die *Aqua Argentina*, auch *Augusta*, war 22,172 Schritt lang, davon 358 Schritt auf Bogen. Unter der Regierung Caligula's fand man diese 7 Wasserleitungen für die Bedürfnisse der Stadt unzureichend, weswegen zwei neue begonnen wurden, die man unter Claudius vollendete und im Jahre 803 nach Erb. Roms



eröffnete. Die erste hieß *Aqua Claudia*, die zweite *Anio novus*, um sie von der oben schon genannten zu unterscheiden. Die erstere war 46,406 röm. Schritt lang, davon 10,176 (ungefähr 1½ geogr. Meile) auf Bogen, der Rest unter der Erde. Der *Anio novus* war 58,700 Schritt lang, und lief 6491 Schritt auf Bogen, deren einige

100 Fuss hoch waren, und 2910 Schritt unter der Erde. Diese Aquädukte wurden nach ihren verschiedenen Höhen den dieser angemessenen Stadttheilen zugetheilt. Der höchste war der *Anio novus*, 159 Fuss über der Tiber; dann die *Aqua Claudia*, 149 Fuss; die *Aqua Julia* 129 Fuss; *Aqua Tepula*, *Aqua Martia*, 125 Fuss; *Anio vetus*, *Aqua Virgo*, 34 Fuss; *Aqua Appia*, 27 Fuss; und die *Aqua Argentina* die niedrigste. Nach der Höhe der Tiber bei Rom (91. 5 Fuss über dem mittel. Meer) hat man den mittleren Fall dieser Aquädukte zu ungefähr 0,132 engl. Zoll auf jeden römischen Schritt (58. 219 engl. Zoll) oder 1 Fuss auf 441 berechnet. Vitruv schreibt ein Gefälle von 1 auf 200 vor, Scamozzi giebt aber das bei den Römern gebräuchliche mit 1 auf 500 an. Die Menge des von sechs dieser Aquädukten täglich gelieferten Wassers giebt Frontinus nach Messungen an ihrer Mündung an mit

4398	quinariae	der	<i>Anio vetus</i>
4690	-	-	<i>Aqua Martia</i>
2524	-	-	<i>Aqua Virgo</i>
1368	-	-	<i>Aqua Julia</i>
4607	-	-	<i>Aqua Claudia</i>
4738	-	-	<i>Anio novus</i> .

Von den neun ältesten Aquädukten blieb nach vielem Unterschleif doch immer noch eine tägliche Wassermenge von 14,018 *quinariae* übrig oder 27,743,100 Cubikfuss, was, die Zahl der Einwohner Roms zu einer Million angenommen, 27. 74 Cubikfuss pr. Tag auf den Kopf giebt. — Die Aquädukte bedurften beständiger Reparaturen, besonders die von Bogen getragenen. Die Zwischenräume zwischen den Pfeilern waren sehr verschieden, ebenso natürlicherweise ihre Höhe. Einige der Bogen hatten eine Spannweite von 27 Fuss. — Unter den Resten römischer Aquädukte in dem übrigen Europa findet man einige noch prächtigere, als die ebenerwähnten. Der von Metz, von dem noch mehrere Bogen vorhanden sind, ist einer der merkwürdigsten; er geht über die Mosel, die dort gerade ziemlich breit ist, und führt das Wasser der Gorze nach der Stadt. Von seinem Reservoir wurde er durch unterirdische Canäle von Quadersteinen geführt, in denen ein Mann aufrecht stehen konnte. Der Bogen scheinen ungefähr 50 gewesen zu sein, von 50 Fuss Höhe. Die in der Mitte des Stroms sind vom Eis weggerissen, die an den Ufern noch erhalten. In besserem Zustande ist der von Segovia, von dem noch 150 Bogen von 102 Fuss Höhe, aus grossen Quadern ohne Cement, in zwei übereinanderstehenden Arkadenreihen vorhanden sind. — Der Aquädukt von Nismes, gewöhnlich *Pont-du-Gard* genannt, ist eines der grössten und erstaunlichsten Werke dieser Art. Er fängt bei dem Flusse Gardon, 3 franz. Lieues nordöstlich von Nismes zwischen zwei Bergen an, und ist ganz aus Quadern ohne Mörtel und Cement construiert. Drei Bogenreihen erheben sich übereinander, deren unterste aus 6 Arkaden besteht, und 10 Toisen 2 Fuss hoch, 83 Toisen lang ist. Unter der fünften Arkade, deren Bogen eine Spannweite von 13 Toisen hat, strömt der Fluss durch. Die zweite Reihe besteht aus 11 Arkaden und ist 10 Toisen hoch, 133 Toisen 2 Fuss lang. Die dritte Reihe von 35 Arkaden hat eine Höhe von 4 Toisen, und eine Länge von 136 Toisen 2 Fuss. Die ganze Höhe des Aquäduks vom Wasserspiegel bis zum obersten Rand der dritten Arkadenreihe ist 28 Toisen 3 Fuss. Von der dritten Bogenreihe wird der Canal des Aquäduks, auf gleicher Höhe mit dem

Gipfel des Berges, zwischen dem der Fluss strömt, getragen. Seine Höhe beträgt 3 Fuss, seine Breite 4 Fuss im Lichten. Steinplatten von 1 Fuss Dicke und 3 Fuss Breite bedecken ihn in seiner ganzen Länge. Inwendig ist der Canal mit einer 3 Zoll dicken Lage Cement ausgefüllt, die noch mit einem Anstrich von Bolus bedeckt ist, um das Ausschwitzn des Wassers zu verhindern. Der Boden ist mit einer 8 Zoll dicken Schicht kleiner Steine, vermisch mit Kies und Kalk, bedeckt. Dieser Hauptaquäducentladet sein Wasser in mehrere Bassins, von wo es vermittelst kleinerer Wasserleitungen und unterirdischer Röhren in der Stadt vertheilt wird. — Von den Wasserleitungen der Neuern können sich nur zwei mit denen der Römer vergleichen. Die eine derselben ist die von Caserta, genannt *aquedotto Carolino*, die andere die von Maintenon oder auch Versailles. Erstere wurde von Vanvitelli erbaut, und leitet ihr Wasser 9 Lieues weit nach den Gärten und dem Palast des Königs von Neapel. Die Quellen derselben sind 12 Meilen östlich von Caserta, zwischen dem Monte Taburno und Monte Vergine. Schon am Fusse des ersteren Berges überschreitet der Aquäducent vermittelst einer Brücke von 3 Bogen. Eine zweite Brücke von drei sehr hohen Bogen führt den Aquäducent an dem Berge Santa-Agata de Gott nach dem Berge Durazzano. Bei dem Monte di Garzano durchschneidet er ein Thal auf einer Brücke von 1618 Fuss Länge und 178 Fuss Höhe, aus drei Bogenreihen bestehend, wovon die erste 19, die zweite 27, die oberste 43 Bogen hat. Die die untersten Bogen tragenden Pfeiler sind unten 32, oben 18 Fuss dick. Die unterste Arkade ist 44, die oberste 53, das Ganze 178 Fuss hoch. Als Baumaterial hat man den in der Nähe brechenden Tufstein benutzt, der aber mit Lagen von Ziegeln untermischt ist, nach der althergebrachten Gewohnheit des Landes. Die Pfeiler sind durch Streben verstärkt, die zwar den Werken eine grössere Festigkeit geben, durch ihre starke Ausladung aber dem Gesamteindruck schaden. — Nicht weniger bedeutend und schwieriger noch in der Ausführung sind die unterirdischen Arbeiten an diesem Aquäducent. Fünf Tunnel mussten angelegt werden: einer bei Ponto auf einer Länge von 1100 Toisen durch Tuff; dabei bei Clerco 950 Toisen durch blossen Fels; der dritte am Berge della Croce durch Thon-erde; der vierte 350 Toisen lang durch festes Gestein; der fünfte durch den Berg von Caserta bei Santa Barbara 230 Toisen lang. Die ganze Länge des Aquäducent beläuft sich auf 21,133 Toisen; der Fall ist 1 Fuss auf 4800. Das Reservoir, in dem der Aquäducent ausmündet, ist 1600 Toisen vom Schlosse und 400 Fuss über dem Niveau des Hofes. — Der Aquäducent von Maintenon würde, wenn er vollendet wäre, sich den grössten Werken des Alterthums an die Seite stellen lassen. Er sollte, wie der von Caserta, aus drei Stockwerken Arkaden bestehen, wovon das oberste 2560 Toisen lang sein sollte. Die ganze Höhe des Bauwerks würde 220 Fuss gewesen sein. Dieses grosse Werk war bestimmt, die Wasser der Eure, die 80 Fuss höher liegen, als das Reservoir der Grotte zu Versailles, von Pongoin dorthin zu leiten. Leider hinderten die Kriege Ludwig's XIV. die Ausführung des Riesenwerkes, und nur die erste Reihe Arkaden steht, die allein schon 22 Millionen kostet (Livres?). Es sind 48 Bogen, welche über das 450 Toisen breite Thal zwischen den Hügeln von Maintenon gehen. Der Fluss geht in zwei Armen, der grössere unter der 5ten und 6ten, der kleinere unter der 30sten Arkade, hindurch. Die Höhe der Bogen wechselt nach dem Terrain; das Durchschnittsmass aber ist 90 Fuss. Die Spannweite jedes Bogens ist 40½, die Tiefe 47 Fuss 4 Zoll. Die Pfeiler sind 24½ Fuss breit und durch Strebepfeiler verstärkt, die 11½ Fuss breit sind und unten 6 Fuss hervorspringen. Die Construction des Ganzen ist sehr sorgfältig, Lagen von Sandsteinquadern und dazwischen Bruchsteine, aber leider ist der angewandte Cement von so schlechter Beschaffenheit, dass diesem der frühe Verfall des Bauwerks beizumessen ist. Auch einige der Bogen haben Rippen von Stein, und diese sind die am besten erhaltenen. Das ganze Werk trägt den Charakter der Kraft und Grösse. Sein Urheber ist wahrscheinlich Vauban, der die Ausführung leitete, nicht, wie gewöhnlich gesagt wird, La Hire, der nur das Nivellement aufnahm. — Die Construction der römischen Aquäducente war sehr einfach. Von den Quellen wurde das Wasser in einem Reservoir gesammelt und von da in Röhren oder Tunneln durch die Berge, in steinernen Rinnen auf Bogen über die Thäler geleitet. In gewissen Zwischenräumen waren nach Montfaucon kleinere Reservoirs errichtet *castella* genannt, damit das Wasser seine erdigen Theile ablagern könne. Es waren runde Thürme von Mauerwerk, oft reich verziert. Derselbe Autor behauptet, dass sich unter dem Bett des Canals Vertiefungen befunden hätten, um diese erdigen Theile aufzunehmen und zu entfernen. Vitruv schreibt vor, die Rinnen zu bedecken, um das Wasser vor den Sonnenstrahlen zu schützen, und an den Röhren, wenn sie über ein Thal geleitet sind, einen *venter* (ein Reservoir) anzubringen, damit sich das Wasser darin sammle und dadurch seine Expansion vermindert werde, um zu verhüten, dass der hydrostatische Druck die Fugen der Röhren sprengt. Er rath auch offen

senkrechte Rohre an, um die das Wasser begleitende Luft entweichen zu lassen, was auch die Neuern befolgen, wenn es nöthig wird, die Röhren aufwärts zu biegen, da sonst die Stopfung der Luft die Bewegung des Wassers hemmen, oder ganz verhindern würde. Für einen gleichförmigen Fall des Canales und eine genaue Zusammenfügung der Steine desselben ist vor Allem zu sorgen. Um ersteren zu reguliren, sind vor Allem genaue Nivellements des Terrains nothwendig. Vitruv verlangt auf je 100 Fuss Länge $\frac{1}{2}$ Fuss Fall; doch hat der Aquädukt von Arcneil nur 6 Zoll Fall auf 200 Toisen, und der von Roquencourt nur 3 Fuss auf 1700 Toisen; andere Beispiele und die Erfahrung haben gezeigt, dass das angemessenste Verhältniss 3 Zoll auf 100 Toisen, und die geringste anzurathende Neigung 1 Zoll auf 100 Toisen ist. Grosse Aufmerksamkeit muss man, vorzüglich bei nur geringem Fall, auf die grösste Genauigkeit der Construction wenden, denn die geringste Unregelmässigkeit in der Neigung kann eine Stauung des Wassers hervorbringen. Daher ist auch vor allen Dingen für einen festen Grund zu sorgen, damit durch eine theilweise Senkung der Pfeiler der gleichmässige Fall des Canals nicht gestört werde. Um dies zu vermeiden, thut man am besten, erst die ganze Bogenreihe zu bauen, und erst nachdem sie sich vollkommen gesetzt hat, den Canal darüber anzulegen. Das Mauerwerk des Aquädukts kann man aus Quadersteinen, wie die *Aqua Claudia*, den des Pont du Gard, den zu Segovia etc. aufführen, oder aus Bruchsteinen mit Bändern von Quadern, wie den der *Aqua Felix*, restaurirt durch Sixtus V., den von Maintenon etc.; oder, wie die meisten Aquädukte der Römer, aus Füllsteinen mit einer Verkleidung von Ziegeln oder kleinen Quadern. Den Canal der Wasserleitung bauten die Römer aus Ziegeln, und bekleideten die Aussenseite mit Cement, der mit der Zeit härter als die härtesten Steine wurde, so dass der Canal wie aus einem einzigen Stück war. Die Verbindung der Quadern durch Mastix ist weit weniger zu empfehlen, da die Fugen bei einem Wechsel der Temperatur leicht springen. Wenn der Canal von Quadern ist, so ist anzurathen, den Boden desselben, auf dem das Wasser läuft, mit Bleiplatten zu belegen, doch ist hierbei jede Unebenheit möglichst zu vermeiden, und man thut daher gut, die sich bedeckenden Theile der Bleiplatten nach dem Rand zu abzuflachen. An jeder Seite des Canals muss ein Banquet von 18 Zoll Breite sein, damit man bequem darauf gehen, und das Innere des Canals untersuchen könne. Bei offenen Canälen muss zu diesem Banquet noch ein Brustwall gefügt werden. Unmittelbar unter dem Canal ist ein gewölbter Gang von 6 Fuss Höhe anzubringen, damit man den Boden des Canals in seiner ganzen Länge untersuchen und jede offene Stelle sogleich entdecken könne. Das durchsickernde Wasser entfernt man vermittelst Röhren und Ausgüssen. Die Spannweite der Arkaden richtet sich nach dem Baumaterial. Sind dies Quadersteine, so können die Bogen 24 bis 48 Fuss weit sein; bei Bruchsteinen mit Bändern von Quadern 18 bis 36 Fuss, und bei einem Mauerwerk von kleinen Steinen mit Ziegeln verkleidet 12. 24 Fuss. Die Römer gaben den Arkaden ihrer Aquädukte nur geringe Spannweite; die meisten haben nicht mehr als 12—15 Fuss; doch hat die grösste der zweiten Reihe am Pont du Gard eine Spannung von 75 Fuss 8 Zoll, während die des dritten Stockwerks nicht mehr als 14 Fuss haben. Wahrscheinlich machte man die Bogen des zweiten Stockwerks so gross, um sie mit denen des ersten zu verbinden, die hier zugleich als Brücke dienen. Bei dem Aquädukt von Montpellier haben die Bogen der untern Reihe 21, die der obern 8 Fuss; bei dem von Caserta 20, bei dem von Metz 16 $\frac{1}{2}$, und bei dem von Segovia 17 Fuss. Eine weite Spannung der Bogen thut man wohl zu vermeiden, da die dann nöthigen sehr starken Pfeiler sich zu leicht senken, und so den Fall des Wassers hindern. 15—28 Fuss, je nach dem angewandten Material, ist die rathsamste Weite. Den Pfeilern muss man, wenn sie von kleinem Steinbruch gemauert sind, $\frac{1}{3}$ der Weite des Bogens geben. Sind sie aus Quadern, so braucht man ihnen nur die Hälfte oder das Viertel zu geben. Am Pont du Gard haben sie sogar nicht mehr als ein Fünftel. Hinsichtlich der Stockwerke rath Quatremère de Quincy bei einer Höhe bis zu 84 Fuss eines, bei 90—160 Fuss zwei, und bei 180—250 Fuss drei Stockwerke anzulegen. Bei einem einstöckigen Aquädukt darf die Höhe der Arkade nicht grösser als $2\frac{1}{2}$ Breite derselben sein. Bei mehreren Stockwerken giebt man dem nächsten stets ein Fünftel weniger Höhe. Nach Quatremère de Quincy hat man bei der Regulirung der Verhältnisse folgende Methode anzuwenden. Bei einer Höhe von 60 Fuss und einer Bogenreihe theilt man diese Höhe in 6 Theile, von denen zwei die Spannweite der Arkaden geben, vier die Höhe der Pfeiler bis zum Kämpfer, und fünf die Höhe des Bogens im Lichten. Den Pfeilern giebt man nach dem angenommenen verschiedenen Material $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{3}$ und die Hälfte ihrer Höhe zur Stärke. — Bei einer Höhe von 121 Fuss (also 2 Stockwerken) theilt man diese in 11 Theile, von denen zwei auf die Weite der Bogen, fünf auf die Höhe der höchsten Arkade der untersten Reihe, vier auf die Höhe der höchsten Arkade der zweiten

Reihe, einer auf den Zwischenraum zwischen den beiden Stockwerken und soviel auf die Entfernung vom Scheitel des Bogens bis zur untern Fläche der Pfeiler kommen. — Bei einer Höhe von 180 Fuss in drei Stockwerken theilt man die ganze in 15 Theile. Zwei davon geben die Weite der Bogen, fünf die grösste der Arkaden des ersten Stockwerks, vier dasselbe Mass für das zweite, drei für das dritte, und ein Theil die Zwischenräume. — Bei mehreren Stockwerken macht man die Arkaden des zweiten Stockwerks 1 Fuss, die des dritten 2 Fuss weiter als die des ersten, damit die Stärke der Pfeiler und Last vermindert werde. Die geringste Breite der obersten Fläche des Aquäducs würde ungefähr 6 Fuss, die grösste ungefähr 12 Fuss sein. — Schon die Römer führten die Canäle ihrer Aquäduce nicht in gerader Linie, sondern im Zickzack fort, und gaben ihnen einen starken Fall, auf diese Weite aber den sonst zu schnellen Lauf des Wassers hemmten. Aber auch aus andern Gründen kann man diesem Beispiele folgen. Denn bei einer grossen Höhe des Aquäduces kann man dadurch viel an nothwendigen Stärke ersparen, weil Winkel dem Stoss des Wassers selbst bei geringer Mauerstärke besser widerstehen, als gerade Linien. — Bei einem Aquäduce von mehreren Stockwerken ist es rathsam, zwei oder drei Rippen aus Quadern über die Decke des Gewölbes zu legen, damit sich der Bogen nicht öffne. Aus demselben Grunde findet man auch über den Gewölbedecken des zweiten Stockwerks bei dem du Gard eine Art doppelten Schlussstein, welcher die fünf mittelsten Gewölbrücken und zwei darüberliegende Rippen miteinander verbindet. So sorgfältige Rücksichten nahmen die Römer auf die Dauerbarkeit ihrer Bauwerke. — In neuern Zeiten ist die Anwendung von Dampfmaschinen als Druckwerken und gusseisernen Röhren zur Errichtung dieser kostspieligen, aber grossartigen Bauten unnöthig geworden.

Aquarell. — Dem Wortsinne nach bezeichnet der Ausdruck „Aquarell“ die Malerei mit Wasserfarben. Im engern Sinne jedoch versteht man nur diejenige Malerei, wo man mit lasirenden, durchsichtigen Farben eine Zeichnung überlegt, die Schatten bereits mit Sepia, chinesischer Tusche oder einer andern neutralen Farbe ausgeführt sind. Untertuscht man nicht, malt man vielmehr mit transparenten Farben und schattirt mit gebrochenen darüber, so streift diese Malart an die Miniaturmalerei, wobei nun diese und Aquarell in einander greifen. Erstere Methode eignet sich namentlich für das Landschaftliche und für leichte Skizzen, während die andere Manier für Porträts, Blumen u. dergl. eignet. Man malt dabei nur auf markiges, gutgeleimtes, feinkörniges und schön weisses Velinpapier, welches auf ein Brett oder auf einen Blendrahmen gespannt wird. Zu Pinseln nimmt man gewöhnlich weiche, etwas lang gebundene Haarpinsel; die Bleistifte müssen fein und mittelhart sein; zum Auszeichnen aber bedient man sich der Krähenfedern. Ausserdem braucht man Paletten, wozu ein Teller von weissem Porzellan oder Steingut dient, ferner kleine Farbennäpfchen von Glas oder Porzellan, eine mattgeschliffene Glastafel, um die Pinsel zu waschen, oder jene Farbentusche, die sich nicht gut mit dem Pinsel auflöst, darauf angebracht, endlich ein Näpfchen mit Gummiwasser, und ein Paar Wassergläser zum Spülen der Pinsel und Ansetzen der Farben. Die Farben selbst sind meist Saftfarben, oder doch solche, die wenig Körper haben, d. h. die von Natur nicht deckend wirken oder in Tuschform so zubereitet sind, dass ihre deckende Eigenschaft nicht verliert wird. Besonders sind dazu die Tuschfarben von Ackermann, Newman, Reeves in London, Huber in Paris, Schmidt in Wien, und unter den englischen die Bister, Sepia, Indigo, gebrannter lichter Ocher (*light Red*), Berlinerblau (*Prussian Blue*), chinesischer Zinnober (*Chinese Vermillion*), Krapplack (*Crimson lake*) geeignet. Nicht so häufig sind dagegen im Brauch gebrannte Siener Erde (*burnt Sienna*), der Scharlack (*scarlet lake*), das Iserweiss (*Ackermann White*), das Vandyckbraun (*Vandyke - brown*) und die neutrale Tinte (*neutral tint*). Im reinen, rohen Zustande gebraucht man ferner: Guaiacumgutti, Saftgrün, Indischgelb, rothen und blauen Carmin, und Indigo. Mehrere dieser Farben können entbehrt, manche Saftfarben angewendet werden, wie Lillengrün, Cichorien-, Kaffee- und Nussbraun, Campeche-Abschnitt. Aus Vorsicht hat der Zeichner nur solche Pigmente zu wählen, die weniger veränderlich in Licht und Luft sind, weil Wasserfarben überhaupt dem Verbleichen ausgesetzt sind. Jede der Farben giebt durch Verdünnung verschiedene Tinten, durch Vermischung vielerlei Töne, aber nur wenige lassen sich durch stärkeren Anstrich mit sich selbst schattiren; dazu gehören die von etwas klebriger, saftiger Natur. Man erhält damit nur schmutzige Töne, ohne Durchsichtigkeit und Lustre; so beim öfteren Uebertrag von viel Gummi enthaltenden Farben. Sich selbst schattirende Farben sind Sepia, Bister und Vandyckbraun, daher man diese auch Zugweise, nächst der Tusche, zur Bildung von Schattentönen beimischen kann.

neutralen Tinten der Halbschatten sind Zusammensetzungen aus K r a p p l a c k, S a f f r a n und I n d i g o nach allen Nuancen vorzüglich. Mehrere der Farbentuschen lassen sich auf glattem Teller abreiben, andere klarer und reiner auf dem matten Glase; noch andre nimmt man blos mit der nassen Pinselspitze ab, und die Farbenpulver rührt man mit dem nöthigen Gummi versetzt in Näpfchen ein. Diese verschiedene Behandlungsweise hängt von der Natur des Farbenkörpers und von dessen Bindemittel ab. Als Bindemittel zu Farben, die entweder mit dem Pinsel blos eingerührt oder auf der Glastafel mit dem Läufer abgerieben werden, nimmt man $1\frac{1}{2}$ Theil arabischen, $\frac{1}{2}$ Theil Senegalgummi und 1 Theil weissen Candis, und löst es in gelinder Wärme in Wasser auf. Proben müssen entscheiden, ob einer Farbe genug oder zu viel Gummi gegeben worden. Wischt sich ein Aufstrich der Farbe auf dem Fingernagel nach dem Trocknen leicht ab, so muss sie noch Gummi bekommen, springt er aber stellenweis ab, so hat sie dessen zu viel. Zur Schonung der Farbetuschen, die man mit dem Pinsel abnimmt, verrichtet man dieses stets an einem der Stirnenden, und braucht man grössere Quantitäten, so reibt man sie mit der Fingerspitze ab. Die Verdünnung und Mischung geschieht bei kleinern Partien auf dem Teller, bei grössern in den Näpfchen, nie aber auf den Farbetafeln selbst. Diese muss man sehr rein halten, und man hat sich zu ihrer Auflösung stets reinen Wassers und reingespülter Pinsel zu bedienen. Hat man grössere Flächen, wie Luft, Wasser u. s. w., mit einer gleichförmigen Tinte zu überlegen, so feuchtet man das Papier zuvor an. Das Luftblau (blauer Carmin, Indigo) verträgt mehrere solche Uebergänge, selbst wenn das Papier noch feucht vom vorigen Auftrag ist, daher sich auf diese Art auch Wolken und Halbschatten bequem aufsetzen und verschmelzen lassen. Nur vermeide man bei der Luft, gelbliche Töne ins feuchte Blau zu setzen, weil in Folge davon sich stets ein unharmonisches Grün erzeugt. Gedenkt man einer Landschaft in Aquarell einen warmen Ton zu verleihen, so hat man das ganze Blatt, vor der Bearbeitung mit Farben, mit einer sehr verdünnten Auflösung ächten Carmins (dem etwas Safrantinctur zugesetzt werden kann) zu überziehen. — Es bedarf kaum der Erwähnung, dass bei der Aquarellmalerei selten viel Rücksicht auf Dauer der Farben genommen wird, weil deren Schöpfungen doch nur Eintagsfliegen sind und nicht die Jahrhunderte der Oelbilder erblicken.

Aquarius, Wassermann, das Sternbild im Thierkreise zwischen dem Steinbock und den Fischen. Die Alten stellten den Aquarius als einen Mann vor, welcher Wasser aus einem Krüge giesst. Hygin sagt, dass es Ganymed sei, welchen Zeus unter die Sterne versetzte. Nach Andern ist es Deukalion, weil unter ihm eine so grosse Wassermasse vom Himmel fiel. Die Alten geben das Sternbild aus 30 Sternen bestehend an, und lassen zugleich die Sonne das Zeichen des Wassermanns in 30 Tagen durchlaufen.

Aquatinta. — So heisst die chalkographische Tuschmanier, welche getuschte, Bister- und Sepiazeichnungen mit grossem Erfolge nachahmt. Gewöhnlich verfährt man dabei auf folgende Art. Man übersiebt die Platte, wo die Umrisse zuvor radirt und eingätzt worden, mit feinem gepulverten Mastix oder Kolophonium, und macht sie hierauf über Kohlen warm, um den Mastix auf ihr anschmelzen zu lassen. Nun erzeugen sich zwischen jedem Mastixkörnlein unmerkliche Zwischenräume, und auf diese hat dann das Scheidewasser zu wirken. Was die Arbeit selber betrifft, so ist das Verfahren wie bei der Schwarzkunst, nur dass bei dieser das Schabensen, bei jener der Pinsel in Anwendung kommt und dass mit einem schwarzgefärbten, dem Scheidewasser widerstehenden Deckfirniss alle Lichtpartien gedeckt werden. Zuvörderst deckt man das höchste Licht und ätzt dann die Platte, wie es der schwächste Ton der Schattenpartien erheischt; dann fährt man durch alle im Originale vorhandenen Abstufungen so lange fort, bis auf der Platte nur die stärksten Schatten noch übrig sind, die nun erst geätzt werden. Dies ist eine für Architectur- und Geschichtsbilder vorzüglich geeignete Methode, die jedoch bei der Landschaft wegen des einen freieren Pinsel verlangenden Baumschlags durch ein anderes Verfahren ersetzt werden muss. Bei letzterm überzieht man die Platte, wie beim Radiren, mit einem guten Aetzgrunde, und arbeitet darauf mittelst des Pinsels mit Spik- oder Terpentinöl, welchem man etwas Lampenruss beimischt, auf die grundirte Platte gleichwie auf Papier; der Aetzgrund, vom Oel erweicht, lässt sich dann mit Hülfe feiner Leinwand entfernen, und nun werden sämtliche Pinselstriche im Kupfer sichtbar; jetzt erst übersieht man die Platte mit feinem Mastix, lässt ihn anschmelzen und ätzt hierauf. Man kann dies Verfahren mehrere Mal erneuern, je nachdem das Original mehr oder weniger Tinten enthält. Beide Methoden lassen sich ganz gut combiniren, wobei die Harmonie in der Aquatinta bedeutsam erhöht wird; namentlich wirksam erscheint das erste neben dem andern Verfahren in Ansehung der Luft, wo nicht selten grössere

der Aquatinta wieder ihr eignes Verfahren, sie machen die Platte durchweg ganz wie dies bei Schwarzkunstblättern geschieht, heben die höchsten Lichtschabeisen und Grabsichel heraus, und tragen dann mittelst eines Glaspins Aetzwasser auf die Platte auf. Während sich die schweizerische und französische Roulettmanier mehr für die kleinen und Halbschatten und beiläufig für Schraffur eignet, bietet dagegen die Aetzmanier ihre Vortheile bei grossen Massen und tiefsten Schatten.

Aquavit - Patros, anderer Name für die Jesuiten des heil. Hieronymus, v. d. d. Orden Johann Colombin von Siena 1367 stiftete. Seit 1688 ist diese Bruderschaft gehoben. Ihre Tracht bestand in einem weissen Rocke, vorn auf der Brust mit einigen Knöpfen; ferner trugen sie einen ledernen Gürtel, weisse Strümpfe und lohfarbigen Mantel.

Aquila (*ἀετός*), der Adler, das Sternbild nahe nördlich vom Aequator an der nördlichen-Grenze der Milchstrasse, wird fliegend und mit einem Pfeile abgebildet. Es steht zwischen dem Steinbock, Delphin, Schwan, der Leier, der Schlange und Schützen. Nach Hygin hat er vier Sterne, einen am Kopf, einen am Schwanz und zwei an den Flügeln. Dies Sternbild war bei den Alten (die es auch *Aquila Jovis*, *praepes adunca Jovis* und *Jovis ales* nannten) bedeutsam für das Wetter, daher ein Augenmerk der Schiffer. Ueber *Aquila* als römisches Militärzeichen vgl. Art. Adler.

Aquila. — Mit diesem Namen bezeichnete Arend van Halen seine gestochenen geschabten Blätter, da sein Vorname Arend (Arnd) einen Aar bezeichnet. Vgl. Art. Halen. Mit der Adresse *Aquila* kennt man z. B. ein Blatt, wo der berühmte Freund Jan Pieter Zomer dargestellt ist. Der grosse van Zomer erscheint sitzend auf einem Lehnstuhl, gen Links gewandt; auf einem Buche rechts ist zu lesen: „*Eximius socius Societatis Kal. Jan. MDCC.XVII. Iconem. D. D. D. Arn. v. Halen.*“ Oben steht: „*Ars haec mea vita*“; unten aber: „*Tis Somer dien gy ziet hier afgebeeld naar*“ vgl. pp. *A. van Blomen pinx. Aquila fec.* — Das Blatt misst 8 Z. 5 L. Höhe und 4 L. Breite.

Aquila, Francesco und Pietro, — ein in der Aetzkunst ausgezeichnetes Brüderpaar. Der erstere, Franz, 1676 zu Palermo geboren, arbeitete zu Anfang des 18. Jahrh. in Rom und stach Vieles nach den besten Malern und Bildhauern. In die Fussstapfen Santes-Bartoli's, indem er es diesem sehr glücklich im Kupferstechen nach Statuen und Basreliefs nachthat. Ueberhaupt führte er eine sehr feine Nadel, wenn auch noch trocken erscheinende Nadel. Grosses Verdienst erwies sich für Franz durch den Stich der vaticanischen Loggienbilder, die er 1722 in 22 Blättern unter dem Titel: „*Picturae Raphaelis Urbinate ex aula et conclavi latii Vaticani in aeneas tabulas nunc primum omnes deductae*“ herausgab. Ferner stach er drei Kuppeln nach Peter von Cortona, das Abendmahl nach Albrecht Dürer, die Schlacht und den Triumph Constantins nach Camassei's Gemälden im Lateran, die Barke des heil. Fischers Petrus nach Lanfranco's Mosaikgemälde zu St. Petrus, die heil. Franz Xaver — den Götzen-, Ketzer- und Islamstürzer — nach Paul de Marini, die Darstellung in der Kuppel der Xaveriuskirche Neapels, die h. Rosalie „für die Pestkranken bittend“ nach des Stechers eigenem Gemälde (denn Franz war auch Maler) und die Leiden der zwölf Apostel nach Giovanni Lanfranco. — Pietro Aquila war zu Ende des 17. Jahrh. Priester zu Marzella, und eben so Maler wie bei seinem Bruder, Kupferstecher, dessen Aetzarbeiten noch über die seines Bruders gehen. Die Zeichnung theilt er mit Franz, mit dem er eine Zeitlang in Rom arbeitete, wo er in der Farnesischen Gallerie und eine andere Folge von 9 Blättern des Titels stach: „*Concilium in Pincis Burghesianis hortis ab equite Joa. Lanfranco Petri Aquila ad similitudinem del. et inc.*“ (1722). Auch er that es dem Santi-Bartoli darin nach, dass er nach der Antike auch das Plastische mit in den Bereich seiner Nadel zog. Sonst sind von seinem Werk mit grosser Weichheit ausgeführten Aetzungen und Radirungen zu nennen:

am Brunnen bei Jethro's Töchtern nach Ciro Ferri, die Schlacht Constantins gegen Maxentius (vier schön radirte Blätter nach Raffael), den Bacchustriumph und den Sabarraub nach Peter v. Cortona, die Alexanderschlacht gegen Darius nach demselben, eine Anbetung der Könige nach Peter Aquila's eigener Idee etc., sowie die Reihe römischer Kaiserbildnisse, die derselbe nach antiken Münzen wiedergegeben. Das schon oben angezogene Stichwerk nach den farnesischen Saalbildern des Annibal Carracci muss dem um die Frömmigkeit bangen Leo XII., dem Feinde alles Fleisches und alles Göttlichen an den Göttern, allerheiligsten Grimm verursacht haben, denn er liess Aquila's Platten noch nachträglich 1824 zerstören. Von Peter Aquila sind nach Lanzi auch noch Gemälde in Sicilien übrig, z. B. in der Palermitaner Pietàkirche zwei Darstellungen vom verlorenen Sohn. Peters Monogramm auf dessen Kupferstichen besteht gewöhnlich in der Bezeichnung: *Pet. Aq^a-del. et fec.*

Aquila und Priscilla, ein Christenpaar, welches zur Zeit der Apostel lebte und zu Ephesus den Juden Apollo, einen Johannesjünger, mit dem Evangelium bekannt und zum Bekenner Jesu machte (vergl. den Art. Apostel). Sie selbst waren von Paulus bekehrt worden, und bewiesen einen grossen Elser für die neue Lehre, daher sie auch von der späteren Kunst, auf Grund der Apostel- und Kirchengeschichte, als ein exemplarisches Christenpaar und selbst als verehrungswürdige Heilige vorgestellt wurden. Was das Ikonographische betrifft, so bezeichnen sie sich, da Aquila ein einfacher Schuster war, durch Schuhmachergeräth, wobei sie, der Mann wie die Frau, als paulinische Christen ein Schwert (zunächst Symbol der Macht des Glaubens) halten.

Aquilano, Pompejo, auch Pompeo dell' Aquila genannt (von der gleichnamigen Stadt in den Abruzzen), lebte im 16. Jahrhundert. Dieser Neapolitaner war ein fleissiger Maler von sanfter Farbengebung; von ihm wurden zu Aquila viele Bilder, besonders meisterhafte Wandgemälde geschaffen. Auch zu Rom ist ein Stück seiner Hand, nämlich die schöne Kreuzabnahme im S. Spirito in Sassia. Horazio de Santis d'Aquila radirte 1572 dieses Gemälde seines Landsmannes auf zwei Platten, deren obere die Schächer am Kreuz darstellt.

Aquileja, einst wegen ihres Reichthums die *Roma secunda* genannt, war zur römischen Kaiserzeit bedeutsame Handelsstadt am adriatischen Meere und ward, schon unter Julius Cäsar bedeutender Militärplatz, 168 nach Chr. durch Marc Aurel zur ersten Festung des Reichs erhoben. Hier verlor Kaiser Maximin, und in der Nähe Constantius im Kampfe mit seinem Bruder Constans das Leben. Im Jahr 452 wurde die Stadt nach der Schlacht auf den Catalaunischen Feldern durch Attila zerstört; ihre Bewohner flüchteten auf die Inseln, wo sich nachmals Venedig erhob. Die unbedeutende Stadt Aglar, die auf Aquileja's Stelle entstand, führte daneben den Namen der alten fort, unter welchem sie bis 1750 Sitz eines Patriarchen war. Hier wurden mehrere Concilien gehalten, eins noch im alten Aquileja (381 nach Chr.), die andern in den Jahren 558, 698 und 1184. Von dem Aquileja der Römer, das zuvor Vella oder Aquila hiess, zeugen noch viele Funde von Alterthümern, namentlich Münzen und sogenannten Anticaglien (Waffen, Geräthschaften etc.); das heutige Städtchen, mit 2000 Bewohnern, liegt etwa drei Posten von Triest.

Aquillinus, Sanct, wird als Priester mit Buch in der Hand und mit einem Schwerte im Halse vorgestellt. Letzteres deutet auf die Art, wie er während der Messe erstochen ward.

Aquilius Gallus, Freund des Cicero, ebenfalls Redner und zugleich gelehrter Jurist, kommt auf Münzen vor und heisst hier *Aquillius*.

Aquilo, andere Bezeichnung für Boreas.

Aquiminale hiess bei den Römern ein Becken zum Handwaschen. Verschieden davon sind die *Aquaminaria*, Gefässe zum Weihwasser, die ebenfalls in bürgerlichen Wohnungen sich fanden, wie denn jede römische Familie ihre eignen *sacra privata*, einen heiligen Herd, wo Feuer unterhalten wurde, ihre Altäre, ja selbst besondere Festtage hatte, wozu einige noch eigene Hauspriester hielten. *Aquaminaria* (bei den Griechen *περιβατηρία*) waren Gefässe theils von Erz, theils von Marmor; das grösste erzene, zu Portici gefunden, ist eine zierlich gearbeitete runde Schale von 4 Palmen Durchmesser, inwendig in der Mitte mit silbernem Laubwerk ausgelegt. Von dieser Schale hat sich das Fussgestell nicht gefunden; andere kleinere von Erz, ebenfalls aus Herculaneum, haben dasselbe, und die grösste von diesen hat zwei Handhaben. Die von Marmor sind inwendig wie gereifte Muscheln etwa von 2 Palmen in ein Viereck gearbeitet, und standen auf säulenmässig gereiften marmornen Gestellen. Es hat sich auch ein erzener Hest oder Griff von einem Sprengwedel gefunden,

Ara, *altare* (Altar). Beide Ausdrücke wurden meist ohne Unterschied gebraucht, eigentlich aber war die *ara* niedriger als das *altare*, und sowohl den oberen als den unteren Göttern (*Diis majoribus et minoribus*) geweiht, während das *altare* dem allein galt. So unterscheiden sich auch die griechischen Ausdrücke *Eschara* und *Altar*, in welchem erstern die *ara* der Römer wiederklingt. In ältester Zeit waren die Altäre ganz kunstlos aus Erde oder Steinen errichtet, und solche einfachen Altäre fand Pausanias noch zur Zeit der Antonine in Attika vor. Viele Altäre waren aus der mit Wasser gekneteten Asche der verbrannten Knochen errichtet, wie der Altar der Juno zu Samos und des Zeus zu Olympia, bei welchem letztern die Asche mit dem Wasser des Alpheus besprengt wurde. Die Altäre, die zu keinem bestimmten Gotte gehörten, wurden an den Strassen erbaut. In den Tempeln standen die Altäre nach Morgen, und waren niedriger als die Götterbilder. Dem Zeus und den oberen Gottheiten baute man sehr hohe Altäre; so war der des Zeus zu Olympia 22 Fuss hoch, und hatte einen Unterbau, zu welchem steinerne Treppen emporführten und wo die dargebrachten Thiere geopfert wurden; von diesem Unterbau führten Treppen aus Asche nach der Höhe; der ganze Umfang des Altars betrug 22 Fuss. Tellus und Vesta bekamen niedrige Altäre. Für die unterirdischen Götter baute man statt der Altäre kleine Gruben, in die man das Blut der Opferthiere hineingoss. Ueber antike Altäre vergl. übrigens den Art. Altar. — Aus der Menge von Altären, die sich (meist nur kleine Haus- und Familienaltäre) aus dem Alterthum erhalten haben, führen wir nur einige durch Bildwerk interessantere an. Im Vatican (*Galleria delabré*) bewahrt man eine runde Ara mit Reliefs, welche die Strafen des Ozeans der Unterwelt vorstellen; derselbe flicht das Seil von Binsen, das ein Pferd frisst. Ebendasselbst steht eine, wiewohl zweifelhafte, Ara mit dem Bild einer Frau, durch die Triquetra (drei Menschenbeine, die aus einem Kopfe hervorgehen) als Sicilien bezeichnet, nebst einer Roma und einer Fortuna mit Mauerkrone und dem Steuerruder. Im vatikanischen Belvedere findet sich eine eckige Ara von pentelischem Marmor, deren beschädigte, aber interessante Reliefs Venus und Amor zwischen zwei Bacchantinnen vorstellen. Ueber die Reliefs der „Ara Casali“, sogenannt nach der Villa Casali zu Rom, existirt eine eigne geologische Abhandlung (mit 4 Taf. in Steindr.) von F. Wieseler, welche zu Göttingen 1844 erschien.

Ara, Sternbild an der südlichen Hemisphäre, südlich vom Skorpion, südlich vom Schützen, wurde theils unter einem Opfertische, theils unter einem Raubthiere vorgestellt. Laut Hygin sollen die Götter auf dieser *ara* vor dem Kampfe mit den Titanen geopfert haben; der Altar selbst sollte ein Werk der Kyklopen sein. Die Gestirne lassen ihn bald aus 4, bald aus 7 Sternen bestehen.

Ara coeli, oder Santa Maria d'Ara Celi, eine der Basiliken Roms. Ihre Entstehungszeit ist unbekannt; den Namen empfing sie im 13. Jahrh. von einem ihr geweihten Altare. Man will in derselben noch Reste des durch Vespasian im J. 70 nach Chr. in aller Pracht der korinthischen Ordnung neu hergestellten Tempels des capitolischen Jupiters entdecken, der unter Tarquinius Priscus 593 vor Chr. in etruskischen Style begonnen, unter Brutus beendet und im J. 80 vor Chr. durch Augustus in demselben Style gross und prächtig restaurirt worden war. — Die Kirche, die vormals den Benedictinern, jetzt ist sie Eigenthum der Franciskaner. Oefters wird sie zu weltlichen Zwecken (Gerichten etc.) gedient. An der Vorderseite befindet sich eine Treppe von 124 Stufen. Die beiden Kanzeln sind von Lorenzo und Jacopo della Francesca der Familie der Cosmaten. Im Tabernakel des Hauptaltars sieht man das wunderthätige Marienbild, das dem poetischen Glauben zufolge der Evangelist Lukas gemalt haben soll. Unter einem germanischen Tabernakel befindet sich das Grabmal des Bischofs; ferner die Grabmäler des Cardinals Lod. de Lebreto (von 1465), des Cardinals Savelli (von 1498) und des Lod. Grato (von 1531). Die erste Seitenkapelle enthält Fresken von Pinturicchio auf, Scenen aus dem Leben des heil. Bernardus von Siena: seine Einkleidung zum Mönch, sein Predigeramt, seine Vision Christi, seine Busse, sein Tod, und an der Altarwand seine Apotheose zwischen St. Anton und heil. Ludwig von Toulouse.

Ara Ubiorum hieß ein zwischen Köln und Bonn (nach Ukert bei Godesberg) dem Augustus erbauter Altar nebst einem Orte dabel. Er diente nur den hier stationirten Römern, wenn er auch von den Ubiern, die hier wohnten, Benennung trug.

Araber. — Hinsichtlich der alten, heidnischen Araber haben wir nur dürftige Nachrichten; am wenigsten wissen wir von ihrem etwaigen Kunstfleisse. Ihre Abstammung leitet man theils von Kahtan (Joktan), einem Abkömmlinge des Sem, theils von Ismael, dem Sohne Abrahams, her. Die dem Stamm Kahtan Angehörenden oder die semitischen Joktaniten heissen vorzugsweise Araber, während die ismaelitischen Stämme den Namen Mostaraber (gemischte Araber) führen. Die Tobba oder Fürsten der arabischen Landschaften zählten sämmtlich zum Kahtanstamme, aus welchem das Geschlecht der Himjariten 2000 Jahre lang über Jemen herrschte. Die Araber Jemens und eines Theils der Wüsten lebten in Städten, trieben Ackerbau, auch Handel mit Ostindien, Persien, Syrien, Aegypten und Abessynien (Habesch), nach welchem letztern Lande sie viele Colonien sandten; der übrige Theil des Volks zog, wie noch heute, nomadisirend in der Wüste umher. Die in der Nähe der Karawanenstrassen wohnenden Stämme, die den Transport der kostbaren und leicht zu verführenden indischen und arabischen Waaren nach den Ländern des Mittelmeers besorgten, und die Anwohner der Süd- und Ostküste, die sich seit undenklicher Zeit namentlich durch das Monopol des Weihrauchhandels bereichert hatten, kamen zu einem Grade von Luxus, der bei weitem Alles übertrifft, was wir bei den reichsten neueren Nationen finden. Privatleute hatten ausser anderem kostbaren Hausgeräth vergoldete und massiv silberne Säulen, mit Elfenbein und Gold ausgelegtes Getöse, mit Edelsteinen geschmückte Thüren und Giebel. Berühmt war der prachtvolle rothe und grüne Porphyr, welcher in Arabien gebrochen und selbst von den steinreichen Aegyptern, später auch von den Römern dorthier bezogen ward; aber man liest kein Wort, dass die Araber selbst dieses oder anderes edles Gestein bildnerisch bearbeitet hätten. Sie begnügten sich z. B., um ihre drei Gottheiten Urotalt (oder Dysares), Allat (oder Alitta) und Sabis anzudeuten, mit viereckigen Steinen, wenigstens zur Zeit des Herodot, der den ersten gedachter Götter als einen Bacchus, den zweiten aber als eine Venus charakterisirt. Der dritte, von den Südarabern verehrte, Sabis war laut Theophrast ihr Sonnengott, womit der Sterndienst der Sabäer zusammenhing, der in der letzten heidnischen Zeit durch ganz Arabien verbreitet war. Hiermit ist zugleich Alles gesagt, was wir von ihrem Götterwesen wissen. Die früheste Erwähnung der Araber geschieht in den Büchern des Alten Bundes und bei Homer, der sie (Odyss. IV, 84) unter dem Namen Eremboi anführt. Ihrer Tracht nach erschienen die ältesten Araber nur mit einem Schurze um den Leib und mit Schuhen an den Füßen, bei welcher Einfachheit sie noch lange hernach verblieben. Die Eintheilung, nach welcher wir jetzt zwischen nomadisirenden Arabern (Beduinen) und ansässigen (Hadesi und Fellah) unterscheiden, bestand factisch schon früh. Trotz der scheinbaren Zersplitterung der Nationalkraft durch so unzählige Stämme hat das arabische Volk doch stets bei ausserordentlicher Gelegenheit wie Ein Mann dagestanden, seine Freiheit gegen unterjochungslustige Könige der Babylonier, Assyrer, Aegypter, Perser, Macedonier und Römer wacker behauptend, und ist selbst von Einfluss auf die Geschicke der Menschen- und Völkergeschichte gewesen. Mit Muhammed nämlich begann ein neuer und der glänzendste Abschnitt in der Geschichte des Arabervolks; es trat auf die Schaubühne der Weltgeschichte und gründete Reiche in drei Welttheilen. Brach auch der Glanz der äussern Geschichte der Araber durch den Sturz des Kalifats zu Bagdad (1258) in Asien wieder früher zusammen, als in Africa und Europa, das erst um 1492 die letzten Mauren wieder auf africanischen Boden zurücktrieb, so wird doch in der Culturgeschichte der alten Welt die Epoche der Araberherrschaft stets als bedeutend dastehen. In dieser Epoche, in welcher sie als Mauren und Saracenen auf südeuropäischem Boden historisch wurden, schufen sie Werke der Kunst, die zu dem Originalsten gehören, was irgend ein Volk geschaffen. Wir erinnern nur an die Moschee (jetzige Kathedrale) von Cordova in Spanien, die unter Abderrahman I. gegen Ende des 8. Jahrh. begonnen ward, an die Moschee Amru in Alt-Kairo, an den Palast der Zisa in Sicilien (etwa eine Miglie von Palermo), der zwischen dem 9. und 11. Jahrh. entstand, an die Alhambra zu Granada in Spanien, das glänzendste Werk arabischer Architectur, das aus der Zeit vom 13. bis 15. Jahrh. datirt, an das Generalis daselbst und an den Alcazar zu Sevilla. Dass ihre Bauwerke im Morgen- und Abendlande nicht ohne Einfluss auf den Baugeschmack anderer Völker verblieben, zeigen z. B. noch die Ruinen vom königl. Palast der alten Persepolis, ferner ein Tempel zu Esneh (der alten Latopolis) in Oberägypten, die Reste des Sonnentempels zu Palmyra, ein Saal über dem Hauptthor des königl. Palastes zu Ispahan, dann der Dom von Sevilla und die Kathedrale zu Burgos. Dabel ist bemerkenswerth, dass der Spitzbogen der Gothik

hauptsächlich durch die arabischen Hufeisenbögen seine Veranlassung fand. Bezüglich der Sculptur bei den Mauren ist wenig Erhebliches zu sagen; theils fehlte es ihnen hierin, wie in der höhern Malerei, an rechter Kunstübung, was z. B. die Löwen im Löwenhof der „Alhambra“ (s. die Abb. in letztem Art.) ganz auffallend darthun, theils hatte aber auch das strenge Religionsgesetz, welches, möglicher Idolatrie wegen, lebendige Gestalten zu bilden verbot, von vorn herein ihrem Triebe zur Bildnerei die nachtheiligste Schranke gesetzt. Aus letztem Grunde erklärt sich bei ihnen die blosse Ausbildung jener Verzierungsmalerei, welche unter dem Namen Arabeske oder Moreske bekannt ist (vergl. den Art. Arabesken). — Eine Charakteristik dieses Volks, wie es sich uns nach heutiger Anschauung in seinem Stammlande noch ganz den ältern Typus entsprechend vorstellt, lässt sich kurz in Folgendem geben. Zunächst in äusserlicher Beziehung, charakterisirt sich der Araber durch bräunliche Hautfarbe, kräftigen Wuchs und mittlere Grösse; aus seinen Zügen spricht edler Ernst und Stolz; er ist von Natur gewandt, scharfsinnig und anmuthig; Mässigkeit, Tapferkeit, Gastfreiheit und Treue, wie Hingebung zur Poesie zieren seinen Charakter; nur Blutrache und Raub, nach seinen Begriffen erlaubt, verdunkeln diese schönen Züge. Das Weib lebt nur dem Hause, und die erste Erziehung bleibt ihm ganz überlassen. Des Arabers grösste Freude ist, wenn ein Kameel ihm geboren wird, wenn eine Stute ein Füllen bringt und wenn ein Dichter sich Beifall erwirkt. Die einfache Religionsform der Anbetung der Gestirne wurde hier durch Muhammeds Lehre verdrängt; die jetzigen Hauptsecten der islamitischen Araber sind die Schiiten und Sunniten (letztere nehmen ausser dem Koran noch eine Offenbarung, die *Sunnah*, an), und die Wahabiten, die erst im vorigen Jahrh. entstanden.

Arabesken, oder **Moresken**, eigentlich Ornamente, wie sie von den Mauren häufig an den Wänden, Decken und auf den Fussböden ihrer Gebäude angewendet wurden, Früchte, Blumen, mathematische Linien, kurz, Alles ausser Menschen- und Thiergestalten, welche zu bilden der Prophet verbot, wurde mit phantastischer Laune zur Composition verwendet. Doch ist diese Art der Verzierung, wie wir sie noch z. B. in der Alhambra zu Granada sehen, keine Erfindung der Araber; schon die Alten haben sie vielfach angewendet. — Nach Vitruv's weiter unten angeführten Aeusserung lässt sich schliessen, dass die Arabeske in Rom zu einer Zeit entstand, wo der Reichthum und die Ueppigkeit der Römer und orientalische Einflüsse den Geschmack schon mannigfach verdorben hatten. Das Streben nach Pracht und Glanz wurde zugleich das Streben der Kunst, die so ihrem hohen Ziel untreu wurde, und sich dem Luxus dienstbar machte, der, immer unersättlicher werdend, die Kostbarkeiten und Seltsamkeiten aller Länder der Erde herbeizog, um seine Sinne zu kitzeln. So sagt Plinius von den Gemälden seiner Zeit, dass ihr grösstes Verdienst in der Verschiedenheit und dem Glanz der Farben bestehe, dass man die Schönheiten der Nachahmung und die Verdienste der Wahrheit über der Abenteuerlichkeit der Erfindung vergesse. Wahrscheinlich hatte er die gleichzeitigen Malereien in den Bädern des Titus vor Augen, wie Vitruv's herber Tadel sich auf die heitern Schöpfungen in Herculaneum und Pompei beziehen lässt. Aber so bizarr auch mitunter die Composition dieser Arabesken ist, zeigt sich doch auch wieder in ihnen eine Genialität der Auffassung, eine Eleganz der Ausführung, die wohl Hinterlassenschaften aus der goldenen Zeit der griechisch-kunst sein möchten. Vergeblich würde es sein, in ihnen etwas Anderes zu suchen, als Spiele des Pinsels, die durch bunte Abwechselung der Massen, Contouren und Farben nur darnach strebten, dem Auge zu gefallen. — Den allmähigen Verfall dieses Kunstzweiges während der einbrechenden Barbarei zu verfolgen, ist nicht leicht; doch findet man noch Spuren von ihm in den letzten Zeiten des griechischen Kaiserreichs. Während dem die classische Kunst vergessen war, bildete sich die Arabeske sowohl bei den Arabern, als bei den germanischen Völkern auf eine eigenthümliche Art aus. Bei letzteren jedoch tritt sie mehr als Ornamentik auf, der Baukunst dienend und ihren Zwecken unterordnend und wir werden daher auch erst später darauf zurückkommen. Bei den Arabern, deren Baukunst schon weit mehr den Charakter der Willkür trägt, wird die Arabeske selbstständiger, doch ist sie hier mehr ein Erzeugniss des combinirenden Verstandes als der schaffenden Phantasie. Geometrische Linien, auf das Mannigfachste verschlungen, herrschen in der Composition vor, wie ein Beispiel in dem Artikel arabische Baukunst zeigt. Aber wie die Arabeske entstand, als die classische Kunst ihrem Verfall entgegenlief, so feierte sie ihre Auferstehung jetzt in der Blüthenperiode der modernen Kunst, und wurde von ihrem grössten Meister aus der Grabe erweckt. Von der Entdeckung der Gemälde in den Bädern des Titus datirt eine neue Epoche der Ornamentik. Raffael selbst übernahm es, dem bisherigen Geschmack derselben eine neue und schwunghaftere Richtung zu geben. Das Geheimniss der Stuckbereitung wurde wieder entdeckt, die Technik der Alten erschien wieder.

den Logen des Vatican feierte diese neue Art der Malerei ihren höchsten Triumph. Ausser der Schönheit der Zeichnung der den Händen Giovanni's da Undine, Perino del Vaga, Penni's etc. anvertrauten Details hat dies Genre hauptsächlich seinen grossen Erfolg der Idee Raffaels zu verdanken, durch das Hineinziehen der Allegorie in die Composition dem, was früher nur ein Genuss für das Auge war, eine poetische Sprache zu geben. Nichts kann geistreicher sein, als die Art, wie er seine Compositionen durch die Attribute der Wissenschaften und Künste, durch die Embleme der Tugenden, der Jahreszeiten, des Alters des Menschen zu beleben wusste, und diesen Schöpfungen launenhafter Phantasie ein Interesse gab, welches der nüchternen Vernunft ein Lächeln abzwang. Zu alle diesem kam noch die Vollkommenheit der angewandten Technik, die glücklich angebrachten Stuckaturarbeiten, zum Theil der Antike nachgeahmt, die Vollkommenheit der gemalten Blumen, Früchte und Pflanzen aller Art, die unermessliche Verschiedenartigkeit von kostbar ausgeführten Einzelheiten — Alles das trug dazu bei, in den Logen des Vatican ein Ensemble hervorzubringen, das die Pracht und Schönheit alles bisher Gesehenen übertraf. Leider hatte Raffael keinen Nachfolger, der auf dem von ihm gelegten Grunde fortgebaut hätte. Bald nach ihm schon entartete die Arabeske in Erfindung und Ausführung. Nach und nach veränderte man sein System in der Composition und den Verhältnissen ihrer Bestandtheile; man mied die Mannigfaltigkeit und Ausführlichkeit der Details; ja, man brachte Plafonds mit grossen Relieffiguren, ausladenden Feldern, kolossalen Statuen an. Noch auffällender wurden diese und ähnliche Fehler in der Schule der Carracci's bei Pietro da Cortona, und den Spätern. Auf letztern und seine Schule bauten die Franzosen fort, bis sich die Kunst unter Gillet, Vatteau etc. den grössten Verirrungen hingab. — Fragen wir zuvörderst, wodurch sind die Arabesken entstanden, so finden wir als ihren Erzeuger den dem Menschen angeborenen Hang zum Wunderbaren, den Drang der Phantasie, stets neue Gebiete sich zu erobern. In der Baukunst, wo der Phantasie durch feste Gesetze so enge Grenzen gesteckt sind, macht sie sich dann um so muthwilliger Luft auf dem einzigen Gebiet, das ihr frei gelassen, in der Ornamentik der leeren Wände der Zimmer. Möglich, dass auch, wie Böttiger will, indische und persische Teppiche, mit den Fabelthieren des Ostens geschmückt, mit beigetragen haben, ihrer Ausbildung die eigenthümliche Richtung zu geben. Beispiele wirklicher Arabesken finden wir erst in den Bauten der Römer aus der Kaiserzeit, als orientalische Einflüsse schon auf den Geschmack der Künstler gewirkt hatten. Daher rührt auch die oft so phantastische Architectur in den Arabesken, wie in Herculanium die ausgeschweiften Dächer, die geflügelten Gestalten als Kapitälern, die gewundenen Säulen u. s. w. Ueberhaupt ist das Grundprincip der Arabeske, launenhafte Phantasie, der Baukunst der Griechen und Römer fremd, und so ist es natürlich, dass diejenigen, welche griechische und römische Werke als alleingültige Muster des Architecten ansehen, auch harten Tadel über die freiere Arabeske aussprechen. So sagt schon Vitruv: „Ich weiss nicht, aus welcher Laune man nicht mehr der von den Alten vorgeschriebenen Regel folgt, zu Modellen der Gemälde nur die Dinge zu nehmen, wie sie wirklich sind. Jetzt aber malt man nichts auf die Wände als Ungeheuer, anstatt wirklicher und ordentlicher Gegenstände. Zu Säulen nimmt man Rohrbündel, welche verschlungene Zweige mit geschlitzten und gewundenen Blättern tragen. Aus Kandelabern steigen, als ob sie Wurzeln hätten, Blätter und Blumen empor, auf denen Gestalten ruhen. Anderwärts sieht man aus Blumen Gestalten mit menschlichen Gesichtern und Thierköpfen heraussteigen, Dinge, die nicht sind, nicht sein können und nie sein werden. So gross ist die Gewalt der Mode, dass man aus Indolenz oder Mangel an Geschmack gegen die wahren Principien der Kunst blind ist. Denn wie kann man glauben, dass Rohrstäbe ein Dach, Kandelaber ein Gebäude, schwache Zweige Gestalten tragen, dass den Zweigen, Wurzeln oder Blumen Menschen und Ungeheuer entsteigen könnten? Und doch verdammt Niemand diese Ungehörigkeiten; im Gegentheil liebt man sie, ohne darauf Acht zu haben, ob diese Sachen möglich sind oder nicht, so wenig sind die Menschen fähig, zu unterscheiden, was des Tadels oder des Lobes würdig sei. Ich für meinen Theil bin der Meinung, dass man ein Gemälde nur insoweit loben können, als es die Wahrheit darstellt; dass es nicht genug sei, dass die Gegenstände schön gemalt seien, sondern dass auch in der Zeichnung nichts gegen die gesunde Vernunft verstossen dürfe.“ Auch Quatremère de Quincy (*Dictionnaire d'Architecture*) wirft der Arabeske vor, sie vermische zu oft das Wahre mit dem Falschen, das Mögliche mit dem Unmöglichen, stelle zum Beispiel feste Gegenstände vor, die von einem biegsamen Zweig getragen würden, sie häufe zu viel mit einander unverträgliche Gegenstände zusammen, begnüge sich weder mit dem Wahren, noch mit dem Wahrscheinlichen, und übertreibe nicht nur im ausschweifendsten Masse die Ausnahmen, die man der Phantasie bei der Nachahmung der Natur gestatte, sondern

gehe auch, selbst den Missbrauch noch missbrauchend, von Lizenzen aus, um sie in der Anwendung zu übertreiben. So entstehe eine Anhäufung von Details, nicht verbunden, sondern nebeneinandergestellt nach keinem andern Princip als dem des Ausserordentlichen und der Verwirrung. — Doch diese Ansicht ist zu einseitig auf das Princip der classischen Kunst gebaut, denn mit der romantischen Kunst verträgt sich die Arabeske, ein Spiel der Phantasie, das Märchen der bildenden Künste, recht gut. Eher noch liessen sich diese strengen Principien bei der Anwendung der Arabesken in der Baukunst rechtfertigen. Denn wenn überhaupt das Ornament hier auf keinem festen, von der Natur gegebenen Modell beruhen kann, sondern nur auf einem durch den Geschmack gebilligten und durch allgemeinen Gebrauch geheiligten Herkommen, so ist dies noch mehr der Fall bei der aus dem Ornament entstandenen Arabeske, welche so die von einer Willkür erzeugte Willkür ist. Hier nun ist es nothwendig, dass eine systematische Anwendung der Elemente ihrer Composition der Neigung der Phantasie zum Abenteuerlichen Schranken setze, damit sie in den Grenzen bleibe, die wir an den besten Werken des Alterthums und der raffaellischen Schule beobachtet sehen. Aus den Arabesken Raffaels namentlich, die derselbe für die vaticanischen Fresken anwandte, lassen sich Regeln herleiten, wie sie im Einklang mit dem Charakter des Gebäudes anzuwenden, und wie die Grenzen zu beobachten sind, die das Willkürliche und Phantastische von dem Absurden und Grotesken scheiden. Die Arabeske muss consequent in ihren Inconsequenzen, wahr in ihren Unwahrscheinlichkeiten sein; denn selbst im Phantastischen muss ein Princip der Einheit vorhanden sein, welches verhütet, dass eine Vereinigung des Möglichen mit dem Unmöglichen, des Wirklichen mit dem Fictiven geschmackwidrige Contraste hervorbringe. — Spiele des Geistes werden lächerlich, wenn sie mit Emphase vorgetragen werden. Daraus folgt von selbst, dass die Arabeske ihren Hauptreiz verlieren müsste, wenn sie in grossem Massstabe ausgeführt würde. Ebenso verbietet ihr Charakter, sie auf grossen Flächen anzubringen, wo die Details dem Auge verloren gehen, und die Wahrscheinlichkeit, die man ihrer Composition im Kleinen zugestehen kann, bei grösseren Dimensionen verschwinden würde. Ihr wahres Terrain sind die dem geselligen Vergnügen, der heitern Unterhaltung gewidmeten Räume, Tanzsalons, Spelsesäle, Boudoirs, etc. Ausser den Gestalten der Mythologie findet die Phantasie überreiches Material in den Attributen des Schlummers, Apolls, Bacchus, der Musen etc. und in den Pflanzen und Thieren, die diesen Göttern gewidmet sind, um sich jeder Schattirung in dem Charakter des Raumes anzuschmiegen. — Die Anwendung der Arabesken bietet dem Künstler den Vorthell, sie den Unregelmässigkeiten der Räume und des Gebäudes anpassen zu können. So wird der geschickte Künstler immer Mittel finden, durch eine passende Anordnung der Abtheilungen dem unangenehmsten Effect unregelmässiger Formen abzuhehlen, und durch Felder oder Pfeiler die Symmetrie wiederherzustellen. Wenn die Unregelmässigkeit der Flächen zu gross ist, so bedecke sie der Künstler mit gemalten Stoffen, die in Falten geordnet sind. Das Laubwerk verdient vor Allem die Aufmerksamkeit des Künstlers. Man trage Sorge, es nicht zu überladen, die Formen gefällig und fliessend, die Contouren einfach zu machen. Die Verzweigungen müssen alle motivirt sein, und überhaupt muss man sich Rechenschaft von allen Zufälligkeiten, und von der Anordnung und Vertheilung der Blätter nach dem Charakter der dargestellten Pflanzen geben können. Uebrigens sind die Einzelheiten der Arabeske so zahlreich, die ihre Elemente modificirenden Combinationen so verschiedenartig, dass sich die Regeln ihrer Anwendung in das Unendliche vervielfältigen liessen. Doch lassen sich alle auf drei Hauptforderungen zurückführen. Die erste ist Harmonie der Erfindung, bestehend in der Einheit eines allgemeinen Motivs, die jede Einzelheit dem Ensemble entsprechen lässt, und jeder ihren Platz anweist, wo sie effectvoll für das Ganze wirken kann. Die zweite ist die Harmonie der Farben, bestehend in einem wohlverstandenen Einklang der erhabenen Gegenstände mit dem Grunde, von dem sie sich losmachen sollen, in einer glücklichen Mischung der Basreliefs, der Stuckarbeit, des Laubwerks, der Figuren, und der Stärke und Schwäche der Töne je nach der Entfernung der Gegenstände und der Helligkeit des Raumes. Die dritte ist die Harmonie der Massen. Sie muss in der allgemeinen Anordnung der Composition herrschen, die Vertheilung der einzelnen Formen und der leeren und gefüllten Räume so ergeben, dass das Auge jeden Theil an seinem gehörigen Orte finde, und nichts hinwegzunehmen, nichts hinzuzufügen wünsche. Gegen diese Forderung wird am häufigsten von den Neuern gesündigt. — Beispiele von römischen Arabesken, die man nach unterirdischen Orten oder nach Felsenkammern (Grotten), wo man solche gefunden, Grottesken genannt hat, bietet die gemalte Wölbung des auf dem Berge Coelius bei der Kirche S. Stefano rotondo zu Rom entdeckten unterirdischen Gemachs; mitgetheilt sind diese Malereien in dem Werke: *Picturae antiquae cryptarum Roma-*

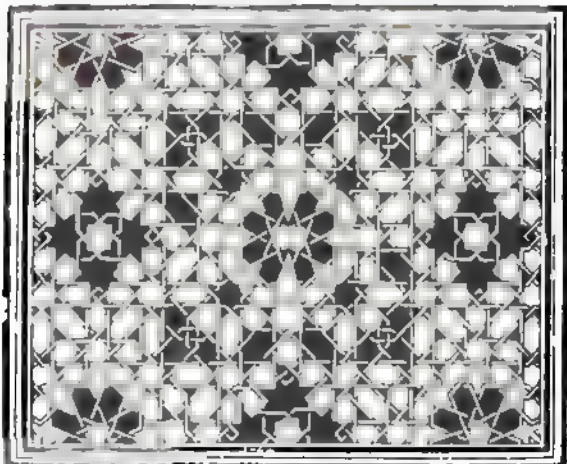
rarum et sepulcri Nasonum, delineatae et expressae a Petro Sancti Bartholi et Francisco ejus filio (Romae, 1750; latein. Ausg. des ältern Werks mit italien. Text). Arabeskenförmige Ornamente in Mosaik weist das Grabdenkmal auf, welches 1780 in der Katakomben del Crocifisso, einem Theile der von Priscilla, unweit des Ponte Salaro zu Rom durch Agincourt entdeckt wurde. Die reichste Lese antiker Arabesken hat man an den aufgedeckten Wandmalereien der drei im J. 79 nach Chr. durch einen Vesuvausbruch verschütteten Städte gemacht. (S. die Werke von Wilhelm Zahn: „Ornamente aller classischen Kunstepochen“ und „Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde von Pompeji, Herculaneum und Stabiae.“) Die Arabeskenkunst der Araber selbst, sofern sie als Verschönerin architectonischer Räume auftritt, lässt sich nirgends so gründlich studiren als in der Alhambra zu Granada; dann aber sind auch die Malereien arabischer Handschriften höchst beachtenswerth, die auf allen grössern Bibliotheken Spaniens, ferner auf den königl. Bibliotheken zu Paris und Dresden, und auf der Leipziger Stadtbibliothek gefunden werden. Besonders schöne Arabesken enthält die Sammlung der arabisch-persisch-türkischen Handschriften der letztern Bibliothek; namentlich aber verdient unter diesen das kolossale pergamentene Koran-Exemplar Erwähnung, welches zum Privatgebrauche des Sultans Bajezed des Grossen geschrieben oder vielmehr gemalt worden war; dies Werk wurde bei Vertreibung der Türken von Wien durch Soblesky von Polen und Georg von Sachsen erbeutet, und der eine Band davon der Bibliothek zu Dresden, der andere der Rathsbibliothek zu Leipzig überliefert. Was die Arabesken der christlichen Kunst anbelangt, so führen wir eins der seltneren Beispiele von Mosaik-Arabesken an, welche die Chornische der Kirche San Clemente zu Rom schmücken; dieselben wurden zu Ehren des heil. Dominicus im J. 1299 gearbeitet, daher dessen Figur mit denen anderer Heiligen inmitten der Ranken und des Laubwerkes gesehen wird. Ferner ist erwähnenswerth das mit Miniaturen und Ornamenten versehene Breviarium des Königs Matthias Corvinus, latein. Manusc. von 1490 (in der Vatican. Biblioth.), wo Arabesken, mit Figuren vermischt, alle Seiten der Handschrift schmücken. Gedacht ist schon der Logen (Loggien) des Vatican, wo nach Raffaels Zeichnungen die Gewölbebögen und Arkadenpfeiler in der Art, wie er es an antiken Denkmälern gesehen, mit Stucks und Arabeskenmalereien ausgeschmückt wurden; die Ausführung der Arabesken und Weinranken rührt von Giovanni da Udine her, der, einer der berühmtesten Schüler Raffaels, hier unter dessen Leitung arbeitete. (Die ganze Reihenfolge dieser Loggien-Malereien hat man in besonders guten Stichen, die unter Volpato gefertigt wurden.) In dem Terema im Kreml zu Moskau sind die Zimmerwände mit einer Art Malerei bedeckt, welche an die Farbenpracht der Alhambra erinnert; sie sind von einem ungemein dichten Gewirre von Laubwerk, Zweigen, Traubengeländen und wunderlichen Phantasieblumen von den lebhaftesten Farben bedeckt, deren Arabesken sich in beständigen Windungen durchkreuzen und in einander verschlingen; auf allen Zweigen sitzen bunte Vögel, gelbe, blaue, goldene, silberne Eichhörnchen, Mäuse und andere Thierchen, und an jedem Aste hängt eine Last prächtiger ausländischer Früchte, und zwischendurch schlängeln sich beständig hin und her allerlei goldne Schnörkel und Figuren; hier und da sind auch Porträts von Zaaren und viele andere Gesichter, Wappen, Häuserchen und sonstige Dinge eingewebt. Diese Zimmer wurden neuerlich im altrussischen Geschmack neu restituirt, und was gedachte Malereien betrifft, so fand man noch hier und da in einigen alten Kirchen die Originale zu diesen Mustern; doch ist hier jetzt natürlich von neuern Künstlern Alles viel zierlicher, hübscher und reicher ausgeführt, als es ehemals gewesen sein mochte. — Der bedeutendste jüngste Künstler, der das Arabeskenfach cultivirt hat, ist, wie wir mit Stolz sagen können, ein Deutscher. Eugen Neureuther legte seine ersten Proben in dieser Art Malerei unter Cornelius in der Münchner Glyptothek ab, verspürte aber nicht lange Lust, seine Kunst dem Zwecke einer andern unterzuordnen. Er erhob die Arabeskenmalerei zu solcher Selbstständigkeit, dass sie jetzt unter seiner Behandlung völlig um ihrer selbst willen erschien. Bekannt ist sein humoristischer, auch von feiner Satire zeugender Künstlerzug, sein wundervoll componirtes Arabeskenstück: das Dornröslein (nach dem altdutschen Märchen), und nicht minder sind die Randzeichnungen berühmt, die er zu Goethe's und Bürgers Balladen gegeben hat. Er ist Dichter, wie es mit solcher Phantasie und so feinem Geschmacke höchst selten ein Maler und Zeichner ist; eine Eigenschaft, die ihn gerade für die Arabeske (das Kind der Erfindung) vorzugsweise befähigen musste.

Arabia war nach der griechischen Sage eine der vielen Gattinnen des Königs Aegyptos, mit denen zusammen er 50 Söhne zeugte, welche von den 50 Töchtern des Danaos ermordet wurden. — Arabia, als Personification der südwestlichsten

Nachbarn, der Aegypter, Syrer, Araber und Perser, wohnen konnten. Die derselben scheinen für sie verloren gewesen zu sein. Ob Viehzucht auch eine Hauptbeschäftigung war, so wohnten sie doch in Städten, und trieben auch Handel und Ackerbau. Die Thürme von Sana, von Abulfeda mit Damascus verglichen, das bewundernswerthe Reservoir von Merab wurden von den Königen der Hormuz erbaut, deren Stamm, nach einer Herrschaft von 2000 Jahren, 502 erlosch. Das Bassin, von dem Plinius berichtet, dass es von den Soldaten des Augustus angelegt worden sei, hatte 6 (engl.) Meilen im Umfang. „Aber,“ sagt Gibbon, „der glänzende Glanz dieser Werke wurde von der prophetischen Pracht Mekka's und Medina verdunkelt.“ Von diesen alten Bauwerken Arabiens ist zu wenig übrig, um eine genügende Charakteristik zu geben. Noch vorhandene Felshöhlen werden die Wohnungen des Volkes Thamud genannt; aber von den sieben Tempeln, in denen die Araber Götter verehrten, ist nur noch die Kaaba übrig. Sie ist viereckig, 36 Fuss lang, 28 Fuss breit und gegen 40 Fuss hoch, durch eine Thür an der Ostseite und ein Fenster erhellt, und im Innern durch drei achtseitige Pfeiler gestützt. Seitdem sie das Heiligthum der Muhammedaner geworden ist, liessen sie die Kalifen mit einer ummauerten eckigen Hof umschliessen, an dessen Seiten Säulengänge und Zimmer für die Bedienten hinlaufen. Hier waren die Gräber der achtzig Nachkommen Muhammeds und seiner Weibes, bis sie 1803 von den Wahabiten zerstört wurden, die jedoch die Kaaba unversehrt verliessen. — Die ungeheuren Eroberungen Omars, des zweiten Kalifen, von Syrien bis zum Nil brachten die siegreichen Moslems mit Völkern in Berührung, die auf einer höhern Stufe der Civilisation standen, als sie selbst. Wie sich ihr Reich vergrösserte, nahm auch ihre Liebe zu Künsten und Wissenschaften zu. Für die erste ausserhalb der Grenzen Arabiens erbaute Moschee hält man die von Omar auf der Stelle des Tempels in Jerusalem errichtete. Unter der Dynastie der Ommajaden, zu denen Omar gehörte, machte die Baukunst grosse Fortschritte. Der Sitz des Reichs wurde von Damascus verlegt, welches jetzt erweitert und verschönert wurde. Unter seinen reichsten prächtigen Gebäuden war die berühmte Moschee, welche Alwalid I. erbauete. Er war der erste, der das Minaret einführte, damals eine Neuerung, doch bald als ein nothwendiges Zubehör der Moschee betrachtet. Derselbe Kalif vergrösserte die Moschee zu Medina, wie die von Omar in Jerusalem erbaute. Seine Heere und Statthalter waren eben so eifrig, ihre Religion durch Prachtgebäude zu verherrlichen. Zeugniß davon giebt die Moschee von Samarkand, von einem der ersten erbaut, und die Blüthe der Provinzen unter den letztern. So gross auch die Pracht der ebenerwähnten Werke war, so wurden sie doch noch von den Schöpfungen der persischen Baukunst übertroffen, als der zweite Kalif der abassidischen Dynastie die neue Hauptstadt des Reiches an der westlichen Grenze Persiens gründete. Almansur, der Bruder und Nachfolger Suffuhs, gründete Bagdad im Jahre 145 der Hedjra (nach Chr.), der Sitz der Kalifen durch 500 Jahre. Zu seiner Gründung wurde das östliche Ufer des Tigris gewählt, ungefähr 3 deutsche Meilen oberhalb Modana. Eine doppelte Mauer war kreisförmig. „So schnell,“ sagt Gibbon, „wuchs die Stadt, dass sie jetzt zu einer Provinzialstadt herabgesunken ist, dass der Leiche eines beliebigen Mannes 800,000 Männer und 60,000 Weiber von Bagdad und den umliegenden Provinzen folgen konnten.“ Die Pracht des Kalifennalastes konnte nur von dem der persischen Könige übertroffen werden.

hundert Schritt im Umfang ab und liess sie mit einem Backsteinwall umgeben. In 5 Jahren war der Palast des Statthalters mit einer hinreichenden Anzahl von Privatwohnungen umgeben, und eine Moschee erbaut, gestützt von 500 Säulen von Granit, Porphyrr und numidischem Marmor.“ — „Im Westen,“ fährt derselbe Autor fort, „verherrlichten die Ommajaden in Spanien ihren Titel als Beherrscher der Gläubigen mit gleicher Pracht. Drei Meilen von Cordova erbaute der dritte und grösste der Abderrahmans zu Ehren seiner treuen Sultana die Stadt, den Palast und die Gärten von Zehra. Fünfundzwanzig Jahre und über 3 Millionen Pfund Sterling heischte die Vollendung dieses Baues, dessen Gründer die Künstler Constantinopels, die geschicktesten Bildhauer und Architekten jener Zeit, zur Verherrlichung seines Werkes herbeirief. Zwölfhundert Säulen von spanischem und africanischem, von griechischem und italienischem Marmor waren in den Gebäuden angewendet. Die Wände des Audienzsaales waren mit Gold und Perlen bedeckt, und ein grosses Bassin in der Mitte desselben mit künstlichen und kostbaren Figuren von vierfüssigen Thieren und Vögeln umgeben.“ Die Strassen und Häuser dieser Stadt waren in den Felsen gehauen, der sie 1200 Fuss überragt. — Von der letzten Hälfte des 8. Jahrhunderts bis fast in die Mitte des 9ten sind die Fortschritte der Araber in den Wissenschaften bewundernswerth. Ihre Verdienste in der Baukunst jedoch waren geringer als die des Volkes, welches zu einer späteren Zeit die Principien erfand und ausführte, welche den grossartigen Denkmälern der gothischen Baukunst zu Grunde liegen. Leugnen lässt sich jedoch nicht, dass sie die Wissenschaft der Architectur verstanden, wovon noch Werke zeugen, für die herausgegeben, deren Beschäftigung sie an dieser Kunst Interesse nehmen liess. — Wir bedauern, dass die diesem Werk gesteckten Grenzen uns verbieten, näher auf die Fortschritte der Araber in den Wissenschaften einzugehen, obgleich einige von diesen grossen Einfluss auf die Baukunst selbst haben, und wir müssen den wissbegierigen Leser über diesen Punkt auf Gibbons berühmtes Werk verweisen. Für unsern Zweck geben wir jetzt einen gedrängten Ueberblick der Architectur der Araber nach Laborde's *voyage pittoresque en Espagne* (vol. II. p. I. 43 ff.). In Spanien ist eine genügende Anzahl von Denkmälern vorhanden, um sie chronologisch zu ordnen, und ihre verschiedenen Style einer Epoche zuzuweisen. Obgleich der Styl nicht dem sogenannten gothischen gleicht, der offenbar keine Nachahmung ist, kommen doch beide aus gemeinschaftlicher Quelle. Ihr Ausgangspunkt war die Architectur von Byzanz, in welcher Stadt sich nach dem Untergange Roms ein ganz neuer Styl entwickelte, dessen verschiedene Entwicklungsphasen den Grund aller modernen Architectur bilden. Als ob das Coliseum das Musterbild gewesen wäre, wurden die ungeheuern Gebäude in dem Style jener Zeit in einer Mehrzahl von Stockwerken aufgerichtet — an der Aussenseite schwer und massenhaft, inwendig reich decorirt, als bestrebten sich die Künstler den in den Stoffen Indiens sichtbaren Reichthum von Verzierungen auf die Architectur und Sculptur zu übertragen. Die byzantinische Schule schuf im Norden den lombardischen und sächsischen Styl, im Süden den arabischen, maurischen oder saracenischen. Beide nahmen Theil an den Fehlern und Mängeln, mit denen der Verfall der römischen Architectur jener Zeit behaftet war. Als Beispiele wollen wir die Bäder des Diocletian, dessen Palast in Salona, die Bauten Justinians und Theodosius' anführen, wo wir alle die Missbräuche und Verirrungen finden, welche dem Verfall der Architectur und der andern Künste anhängen. Wir finden hier Bogen, auf Kapitäle gestützt, Säulen ohne Gebälk, selbst Zickzackornamente. Aber bei all diesen Verirrungen des Geschmacks blieb der Hauptplan der Gebäude unverändert, namentlich der der Tempel. Eine grosse Revolution war nothwendig, um hier eine Veränderung hervorzubringen, und diese Umwälzung fand durch das Christenthum statt. So wurde die Basilika und die christliche Kirche umgewandelt, wie St. Isidor sagt: „*Basilicae olim negotiis plenae, nunc votis pro salute susceptis*.“ Aber die Veränderung beschränkte sich nicht allein auf die Basilika, auch der Palast und das Privathaus wurden den veränderten Bedürfnissen angepasst. Die Römer, so lange sie Herren der Welt waren, hatten nicht nöthig, ihre Städte durch Mauern zu schützen. Vertheidigung war nur an den Grenzen nöthig, und hier wurden Wälle und Thürme erbaut, die den ersten Anstoss zum Castell gaben, dessen Ursprung die römische Villa, aber befestigt, ist. Als aber Italien von fremden Völkerschaften überschwemmt wurde, musste die Verzierung des Aeussern der Bequemlichkeit und Sicherheit des Innern zum Opfer gebracht werden; und selbst Rom wurde unterhalb mit Mauern und Thürmen umgeben. Das Volk, dessen Tapferkeit diese Massregeln nothwendig machte, nahm bald mit ähnlichen Bedürfnissen die gleiche Bauweise an. — Die Araber, deren Wanderleben eine solche Veränderung fast unmöglich machte, setzten sich endlich in den römischen Castellen fest, und verwandelten die christlichen Kirchen, die damals ausserordentlich zahlreich waren, in Moscheen. Eine

Zeitung war, was den Plan betrifft, die Architectur der Gothen (oder genauer der germanischen Völker) und der Araber ein und dieselbe, ebenso der Charakter ihrer Ornamentik; aber bald trennten sie sich in zwei Bauweisen, deren jede ihre besonderen Schönheiten hat. Die Christen gebrauchten bald den Spitzbogen, und ihr Styl wurde aufstrebend und leicht, während der der Araber, ihren Gewohnheiten und dem Klima gemäss, gedrückter blieb, wenn er auch später eine Leichtigkeit und Zierlichkeit annahm, die ihm ursprünglich nicht eigen war. Wir müssen jedoch hier dem Leser wiederholt einprägen, dass die gothische und arabische Architectur nichts mit



einander gemein haben, als den Ausgangspunkt. Es ist ein Irrthum, sie mit einander zu vermengen, oder zu glauben, dass der Spitzbogen in rein arabischen Gebäuden gefunden werde. Nach dem jetzigen Stand der Forschungen kommt er nicht vor dem 11. Jahrh. vor. Consequent scheint er sich erst als Charakterzug eines Stils entwickelt zu haben, der, alser mehr nach Norden vordrang, nothwendig fand, durch spitzigere Dächer den Abfluss des Regens und Schnees zu erleichtern. Dieser Spitzbogenstyl kommt auch in einigen Theilen Indiens vor, aber nirgends vor dem 14.

oder 15. Jahrh. Ausser im Detail der Ornamente, wovon wir zwei Beispiele geben, zeigten die Araber keine grosse Erfindungsgabe. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass



ihre Geschicklichkeit in der Geometrie ihnen bei den ausserordentlichen Liniencombinationen behülflich war, welche man in ihren Ornamenten findet, welche nichts übertreffen kann. Erst zur Zeit der Abbasiden wurden die Araber genauer mit dem bekannt, was die Griechen vor ihnen in der Baukunst geleistet hatten. Dieses Kennniss beschränkte sich nicht allein auf sie, sondern es ist gewiss 1) dass die moderne Kunst des Nordens, wie des Westens und Südens ihren Ursprung aus dem griechischen Reiche in Byzanz herleitete, welches damals die Künste beherrschte, wie es Italien fünf Jahrhunderte später that; 2) dass der Ursprung des Grundrisses der Kirchen und Moscheen in den alten Basiliken zu suchen ist, wie die

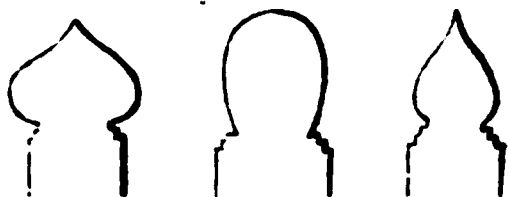
Castelle und die Paläste der griechischen Kaiser die Muster der gothischen Burgen und des maurischen Alcazar waren; 3) dass der gothische und der saracenische Styl ihre Vollkommenheit auf verschiedenen Wegen erreichten, und in der allgemeinen Anordnung wie im Detail der Ornamente von gänzlich verschiedenem Charakter waren, dessen Ausbildung in beiden in drei Perioden getheilt werden kann, deren letzte sich in der durch das Wiederaufleben der Künste in Italien verursachten Veränderung verlor. — Die erste Periode in der Geschichte der maurischen Architectur geht von der Gründung des Islamismus bis zum 9. Jahrh. Ihr schönstes Denkmal ist die



Moschee von Cordova in Spanien. Sie wurde 770 von Abderrahman begonnen, und von seinem Sohn und Nachfolger Hisham vollendet. Ihr Plan ist ein Parallelogramm, 620 Fuss lang, 440 Fuss breit, gebildet von einer Mauer mit Strebebögen, die beide mit Zinnen versehen sind. Die Höhe der Mauern ist 35 bis 60 Fuss, ihre Stärke 8 Fuss. Das ganze Innere ist in zwei Theile getheilt, einen Hof von 210 Fuss Länge, und die eigentliche Moschee. Letztere besteht aus 19 Schiffen (einen Theil von einem derselben giebt nebenstehende Abbild.) von Süd nach Nord durch 17 Reihen Säulen gebildet, und 32 schmälern Querschiffen von Ost nach West. Diese Schiffe haben eine Länge von 400 Fuss, die Langschiffe eine Breite von 16 Fuss. So gab die Durchkreuzung der Schiffe 850 Säulen, was mit den 52 im Hof befindlichen über 900 macht. Ihr Durchmesser ist ungefähr 18 Zoll, ihre mittlere Höhe

15 Fuss. Sie sind mit einer Art korinthischem oder zusammengesetztem Kapital bedeckt, welches in vielen Abänderungen vorkommt. Sockel und Base fehlen, oben sind sie mit Bogen verbunden. Die Decken sind von Holz und gemalt, auf der Aussen-
seite bildet jede Reihe ein kleines Dach, von dem nächsten durch eine Regenrinne
getrennt. Die Verschiedenheit des zu den Säulen benutzten Marmors macht den Ein-
druck reicher und eigenthümlicher Pracht. Sie rühren wahrscheinlich grössten-
theils von den römischen Ruinen in der Umgegend der Stadt her. Jedem, der die
Beschreibung dieser Moschee liest, wird die Aehnlichkeit ihrer Anordnung mit den
römischen Basiliken auffallen. Wer die Kirchen St. Agnese und St. Paolo fuori le
mura kennt, wird gewiss mit uns einer Meinung sein. Nach der Eroberung Cordova's
(1236) wurde sie in eine christliche Kirche umgewandelt, und einige Jahrhunderte spä-
ter (1528) durch Umbau, um sie zu ihrer neuen Bestimmung geeignet zu machen, sehr
entstellt. Doch ist noch genug von dem alten Baue erhalten, um sich einen Begriff von
der grossartigen und prächtigen Wirkung desselben zu machen. Die Ornamente sind
durchgängig von Stuck, in verschiedenen Farben gemalt, mit Inschriften verziert,
und zuweilen vergoldet, wie in den byzantinischen Kirchen. — In der zweiten Pe-
riode gewann der Styl sehr an Zierlichkeit. Sie dauerte bis zum Ende des 13 Jahrh.,
kurz vor welchem Zeitpunkt der Palast Alhambra zu Granada erbaut wurde, vielleicht
das schönste Beispiel reiner arabischer Architectur, das noch vorhanden ist. (Vergl.
den Artikel: Alhambra.) Während dieser Periode finden sich keine Spuren des by-
zantinischen Styles. Ein üppiger Reichthum der Ornamente, ohne in Ueberladung
auszuarten, zeichnet die Gebäude aus, in deren Anordnung und Pracht sich der höch-
ste Grad der Verfeinerung zeigt. Von dem Innern der Alhambra sprechend, sagt
Laborde: „*il presente tout ce que la volupté, la grace, l'industrie peuvent reunir
de plus agréable et de plus parfait.*“ Durch die Hauptpforte gelangt man in zwei
länglichviereckige Höfe; einer derselben ist der in der arabischen Geschichte be-
rühmte Löwenhof. Rund um diese beiden Höfe befinden sich im Erdgeschoss die Zim-
mer des Palastes. Die Staatszimmer gehen auf das offene Land hinaus; die Fenster
der übrigen, kühler und abgelegener, öffnen sich unter den innern Säulengängen.
Die Länge des ganzen Gebäudes ist 2300 Fuss, die Breite 600 Fuss. Die Thüren sind
gross, aber in geringer Anzahl vorhanden, die Fenster gehen ausser auf der Seite,
wo die Umgegend am reizendsten ist, meistens nach dem Innern. In einem der Zim-
mer hat der arabische Architect in einer Inschrift seinen Grund zu dieser Anordnung
angegeben. Sie lautet: „Meine Fenster lassen das Licht zu, und schliessen den An-
blick der äussern Gegenstände aus, damit nicht die Schönheiten der Natur eure Augen
von den Schönheiten meines Werkes abwendig machen.“ Die Wände sind mit Ara-
besken verziert, augenscheinlich in Formen gegossen, und dann zusammengefügt. Die
Ornamente sind golden, roth, hellblau und dunkelpurpur, erstere Farbe dem Auge
am nächsten, letztere am fernsten; der Grund ist weiss. Die Wände waren bis zu
einer Höhe von 4 Fuss mit reich verzierten und gemalten Porzellanmosaiken bedeckt,
ebenso der Fussboden. Die Araber des spanischen Kalifats scheinen ein Mittel ge-
habt zu haben, Holz und Farben in gutem Zustand zu erhalten, denn die Malereien,
deren Bindemittel nicht Oel ist, haben noch ganz ihre ursprüngliche Frische, und
das Holzwerk der Decken zeigt keine Spuren von Fäulniss. Man hat vermuthet, dass
die Gesundheit des Holzes aus der Gewohnheit der Araber entstanden sei, aus den
Blumen zur Zeit des Fällens den Saft zu ziehen; vielleicht aber hat es seine Erhal-
tung zum Theil der Farbendecke zu verdanken. (Die nähere Beschreibung des wun-
dervollen Saracenenbaues zu Granada suche man im Art. „Alhambra,“ wo der Grund-
riss des Kalifenpalastes und die Ansicht vom Löwenhofe gegeben ist. S. auch den
Art. „Abenceragen.“) — Die dritte Periode der arabischen Architectur ist vom
Ende des 13. Jahrh. bis zum Verfall der maurischen Herrschaft in Spanien. Während
eines Theiles dieser Periode wurde sie von den Spaniern selbst gebraucht und wie
das Gothische im mittlern und nördlichen Europa mit dem Styl vermischt, der damals
von Italien in alle Länder bis zur Renaissanceperiode überging. Während dieses Zeit-
raums wurden die Schlösser von Benevento, Penafiel und Tordesillas und die Alcazars
von Segovia und Sevilla gebaut. Die Anordnung blieb ziemlich dieselbe; aber grie-
chische Ornamente, maurische Bogen auf korinthischen Säulen fingen sich an zu
zeigen. Zu dieser Zeit auch findet man zuerst menschliche Gestalten in den Verzie-
rungen, ein Gebrauch, den das Gesetz Muhammeds streng verbot. Es liegt ein Reiz
in dieser Bauart, der fast bedauern lässt, dass die fortschreitende Civilisation sie ver-
drängen musste. — Wir dürfen in den Werken der Araber nicht die Grösse suchen,
die sich in den Baudenkmalen der Aegypter, Griechen und Römer zeigt. Backsteine
waren das gewöhnliche Baumaterial. Wenn Stein gebraucht wurde, überzog man ihn
gewöhnlich mit Stuck. In der Construction ihrer Werke findet sich nichts Ueber-

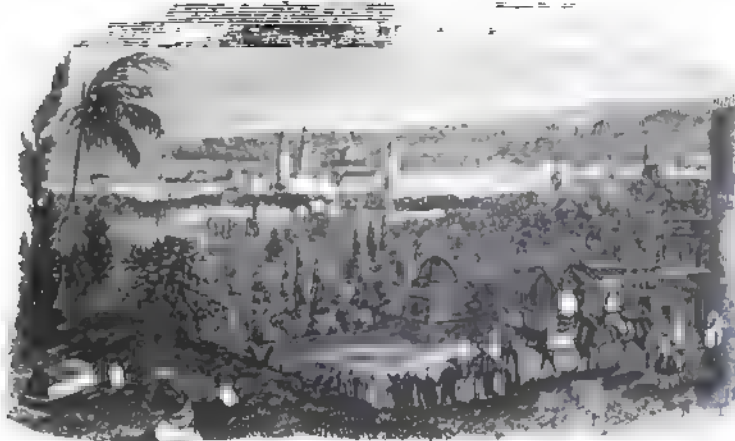
raschendes. Die Dome, welche die Räume bedecken, sind weder hoch noch von grossem Durchmesser, noch zeigen sie eine besondere mechanische Geschicklichkeit. Die Araber scheinen mit der Kunst, Gewölbe auf hohe Pfeiler zu stützen, unbekannt gewesen zu sein. In der Moschee von Cordova ist die Spannweite zwischen den Pfeilern weniger als 20 Fuss, die zu überwölben wenig Geschicklichkeit erfordert hätte, und doch finden wir auch hier Holzdecken angewendet. Der Gebrauch der Säulenordnungen war ihnen fremd; die antiken Säulen wendeten sie an, wie sie sie fanden oder ahmten sie nach, ohne den zu Grunde liegenden Typus, oder ihre Principien und Verhältnisse zu kennen. Ihre Säulen sind nichts als Stützen. Ueberhaupt findet sich in den Formen der arabischen Kunst nicht jenes Gepräge der Originalität, dessen Grund sich in örtlichen Ursachen auffinden lässt. Die Mauren hatten sich von



ihrem Stammlande, wo sie nie die Künste getrieben hatten, weit nach allen Richtungen ausgebreitet, und so folgten sie in ihrer Baukunst den Mustern, die sie vor Augen hatten, und diese waren im byzantinischen Styl. Von den verschiedenen Formen ihrer Bogen scheint der hufeisenförmige der beliebteste gewesen zu sein. Man kann sie in zwei Classen theilen, die ebengenannten, und die aus

verschiedenen Kreisstücken zusammengesetzten, unten und oben eingezogenen. Beide Arten sind in der Construction ganz fehlerhaft, da die Widerlager dem Druck keinen Widerstand leisten können. Sie aus Steinen in grossem Massstabe zu bauen, ist unmöglich. Bei Bogen aus Backsteinen wird aber die Fläche des Cementes so vergrössert, dass, wenn er gut ist, und die Lehrgerüste nicht eher weggenommen werden, ehe der Cement hart geworden ist, eine grosse Verschiedenheit der Formen gewagt werden kann. Wenn der sinnliche Reiz des Auges den Massstab für die Schönheit einer Bauweise gäbe, hätten die Araber alle andern Völker in der Architectur übertroffen. Die Schönheit der Linien, aus denen ihre Ornamente zusammengesetzt sind, das Phantastische ihrer Formen, die geschmackvolle Pracht in der Vertheilung der Farben, alles das ist höchst verführerisch. Ihre Werke sind wie von Feen geschaffen, und lassen sich nur mit der Phantastik der orientalischen Märchen vergleichen. Die Mannigfaltigkeit und der Reichthum ihrer Ornamente giebt dem Innern ihrer Gebäude das Ansehn einer fortlaufenden Reihe von Gemälden, Mosaik, Vergoldung und Blätterwerk; und jedenfalls hatte auf diese Art der Verzierung das Verbot Muhammeds grossen Einfluss, die menschliche Gestalt abzubilden. Wenn ein Grund für die Anwendung der Ornamente unnöthig ist, so kann man mit nichts mehr zufrieden sein, als mit der Pracht und dem Glanz, den ihre Combinationen verursachten. Eine ihrer Gewohnheiten, das Licht durch sternförmige Oeffnungen in die Zimmer zuzulassen, hat einen wahrhaft magischen Effect. — Wir haben uns bis hieher blos auf die Architectur der Araber in Spanien beschränkt, und dabei nur eine Classe der Gebäude im diesem Styl berühren können. Es findet übrigens eine so grosse Aehnlichkeit zwischen den Gebäuden des ebengenannten Landes und der Provinzen, welche unter der Herrschaft der Mauren waren oder noch sind, statt, dass es kaum nöthig sein wird, näher auf die geringen, durch das Klima bedingten Abweichungen einzugehen. Wir verweisen auf die Abbild. eines neuern Gebäudes im maurischen Styl, welche im Art. „Alglar“ gegeben ist und einen bessern Begriff von arabischer Baukunst gewähren dürfte als eine lange Beschreibung. — In Mekka, der Stadt des Propheten, sind die Häuser von Stein, und drei oder vier Stock hoch. Das Material bedingt eine solidere Construction. Die Strassen sind regelmässig. Die Hauptcharakterzüge sind: die Balkone mit Jalousien versehen; die Häuserfronten reich verziert; die Thüren mit Stufen und kleinen Sitzen zu beiden Seiten; die Dächer terrassirt mit sehr hoher Brüstung, welche in Zwischenräumen von einer Balustrade von Ziegeln gebrochen wird mit Höhlen, die Circulation der Luft zu befördern, was zugleich der Fronte als Ornament dienen; die Treppen eng und unbequem; die Zimmer geräumig und von guten Verhältnissen und mit zwei Reihen Fenstern versehen. Damascus soll nach der Beschreibung der Reisenden einem grossen Lager von kegelförmigen Zelten gleichen, in denen man im näherem Anblick die kleinen Kuppeln der Häuser findet. Luftziegel sind das gewöhnliche Baumaterial, und die erwähnte Form der Dächer nothwendig zum Schutz gegen die Winterregen. Die Strassen sind im Allgemeinen eng, die Häuser (unter diesen viele, die man Paläste nennen könnte) reichlich mit Brunnen versehen. Viele Märsche, aber keine besonders bemerkenswerth. Die Bazars und Bäder von grosser Ausdehnung und Pracht. In Bagdad sind viele grosse Plätze. Die von den Kalifen erbauten Thore sind noch vorhanden, und schöne Denkmäler arabischer Kunst. Die Wälle sind von Erde, 25 Fuss hoch, inwendig sind aber Mauern, von Bogen getragen (s. oben Abbild. auf gegenüberstehender Seite). In Bassora werden die Bogen

auf eine merkwürdige Art construirt: man baut sie ohne Lehrgerüste. -- Wir halten es nicht für nöthig, bei der Architectur des westlichen Arabiens zu verweilen. Wie

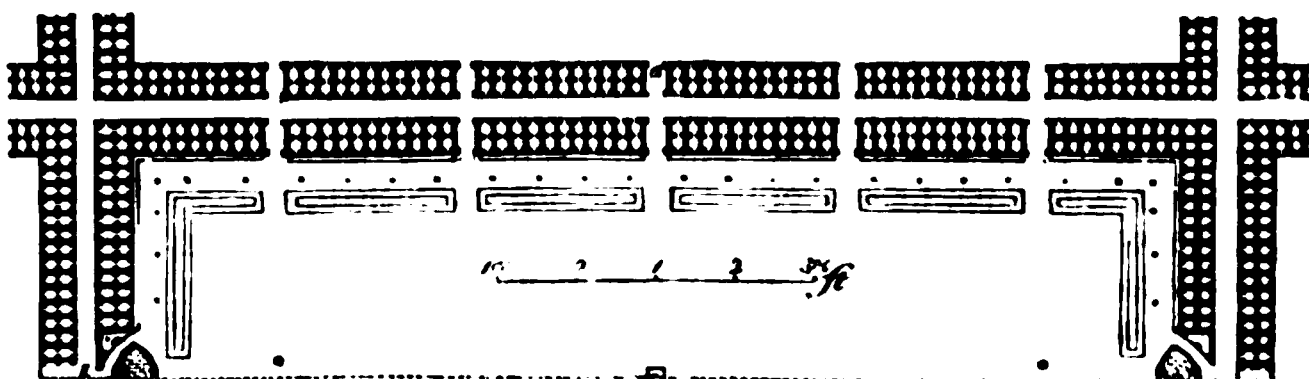
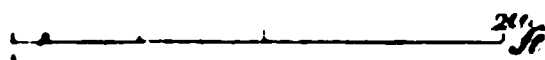
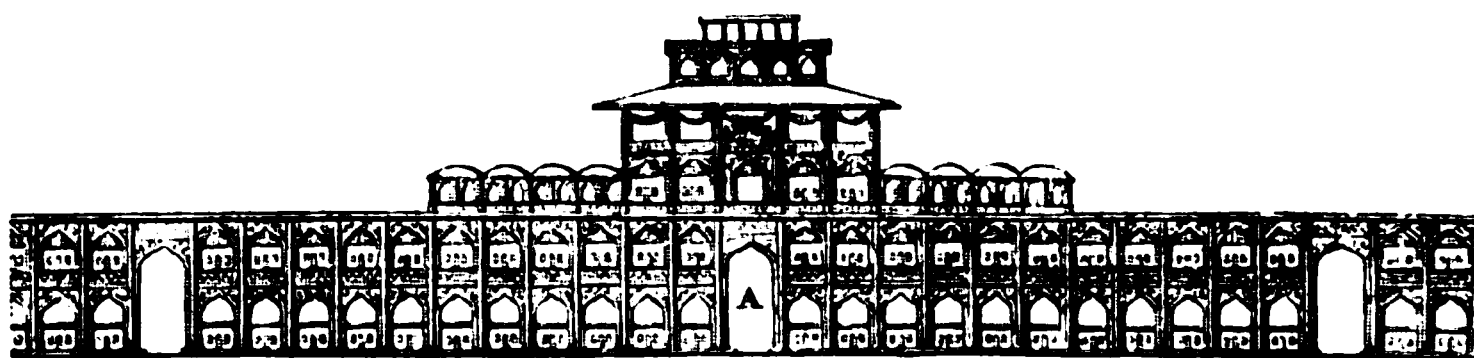


In den östlichen Theilen des alten Reiches bestehen die Häuser gewöhnlich in einem Hof, auf einigen oder allen Seiten mit Gallerien umgeben. Enge Zimmer sind gewöhnlich parallel mit der Gallerie angelegt, ohne eine andere Oeffnung als die auf die Gallerie hinausgehende Thür. Die Dächer sind flach oder terrassirt. Die Mauern von verschiedenen Materialien, oft von Kalk, Gyps und Steinen, in einer Art von Gips gebaut, welches weggenommen wird, wenn die Mauer fertig ist. Wegen Mangel an gutem Zimmerholz sind die Zimmer klein. Die Moscheen sind nicht erwähnenswerth. Fez, eine alte arabische Stadt, hat einige hohe und geräumige Häuser. Die Strassen sind eng und durch Vorbaue im ersten Stock der Häuser sehr finster. In der Mitte jedes Hauses ist ein offener Hof, umgeben mit einer Gallerie, auf die sich alle Thüren öffnen. Die Decken sind hoch, der Fussboden von Ziegeln. Die vornehmsten Häuser besitzen Cisternen, um die Bäder zu besorgen, mit denen auch die Moscheen versehen sind. In dieser Stadt sind fast 200 Karawanenrals, drei Stock hoch, und in jedem Zimmer derselben Wasser zu den Waschungen. Die Läden sind, wie in Kairo, so klein, dass der Inhaber jeden Artikel, ohne aufzustehen, erreichen kann. In Tripolis sind die Häuser selten höher als ein Stock; wir müssen uns aber darauf be-

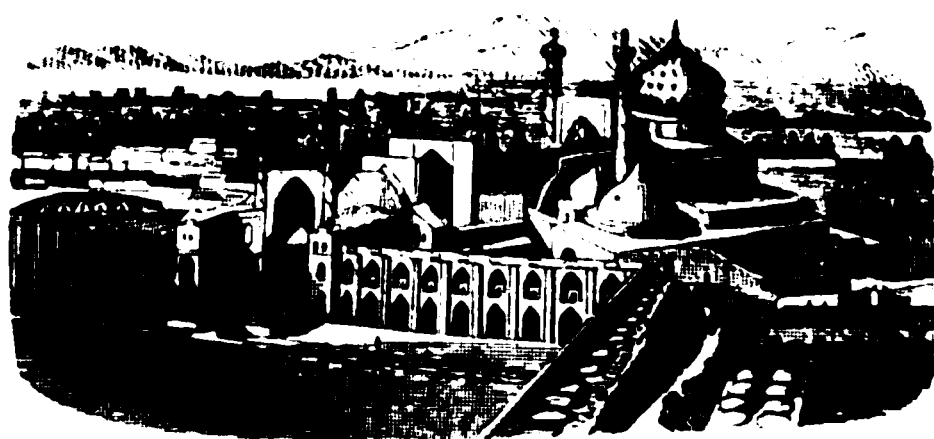


schränken, dass der Charakter überall derselbe bleibt. Obgleich der vorige Sultan einen Palast im italienischen Style in Constantinopel baute, werden doch die Moslemen

raumreiche, die man Paläste nennen kann. Die meisten derselben sind von Leuten
gebaut, und nur die öffentlichen Gebäude von gebrannten; die Dächer sind ge-
theils flach und haben Terrassen, worauf die Bewohner während mehrerer Mon-
Jahres schlafen. Nach Chardin hatte die Stadt zur Zeit seines Besuches 160 Mos-



48 Collegien, 1802 Karawanserais, 273 Bäder, 12 Kirchhöfe und 38,000 Wohn-
innerhalb ihrer Mauern. Aber seit jener Zeit ist die Stadt sehr verfallen. Der

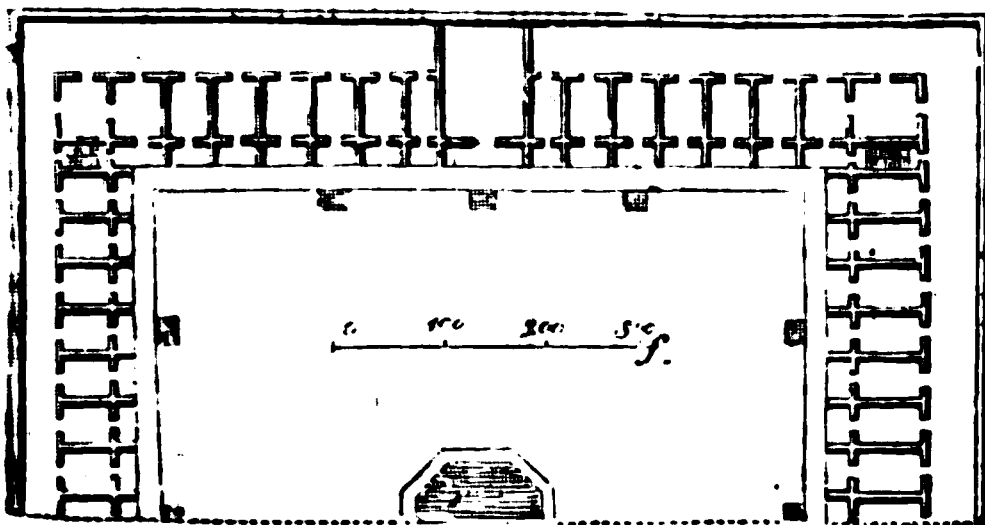


der Schah Meidan (s. Abb. h
den Grundriss oben) und kön
Platz immer noch einer der gr
und schönsten der Welt. Sein
ge beträgt 440 Schritt, seine
160. Auf der Südseite steht d
Moschee, ein prächtiges, vom
Abbas im 16. Jahrh. errichte
bäude, ganz von Stein und gl
geflrissten Ziegeln, auf
Sprüche aus dem Koran stehe
deckt. Auf einer andern Se

Platzes steht ein muhammedanisches Collegium, Medresse Schah Sultan Ho
Der Eingang besteht in einem hohen Portikus aus gewundenen Säulen von Tabri
mor mit zwei Pforten aus Erz mit silbernen Rändern und reich verziert mit hal
benen Blumen und Versen aus dem Koran. Im Hofe selbst ist auf der rechter
eine Moschee, der Dom mit lackirten Ziegeln bedeckt, und die Aussenseite mit

durchschnitten und mit Bäumen bepflanzt ist. Gegen den Garten ist eine offene Halle, deren Dach von 18 Säulen getragen wird, welche mit Spiegeln belegt sind, so dass sie aus einiger Entfernung wie von Glas aussehen. Ihre Basis besteht aus vier marmornen Löwen, welche den Schaft tragen. Die Wände sind mit vielen Spiegeln belegt

und die Decke mit vergoldeten Blumen verziert. Aus dem ebenbeschriebenen Raum führt eine Bogenpforte in eine geräumige und prächtige Halle, deren Dach eine grosse Zahl Kuppeln, reich bemalt und vergoldet, bildet. Die Wände sind theils von weissem Marmor, theils mit Spiegeln bedeckt, und ausserdem noch mit sechs grossen Gemälden geziert, welche Schlachten und Feste der Schahs Ismael und Abbas des Grossen darstellen. Trotz ihres hohen Alters sind Farben und Vergoldung noch frisch und glänzend. Neben dem Palast ist der Harem erst vor wenigen Jahren erbaut. Die Ba-



zars sind sehr berühmt und bestehen aus geräumigen von oben erleuchteten Bogenbögen, mit Niederlagen zu beiden Seiten. Einer derselben war 600 Schritt lang, sehr breit und hoch. Ausser diesen Gebäuden sind auch noch in Ispahan einige Brücken im arabischen Styl bemerkenswerth.

Arabs, Beiname des Kaisers Philippus, des Vaters, der nach dem Tode des Gordianus Plus regierte. Er war nämlich in den früher zu Arabien gerechneten nördlichen Gegenden, die man unter dem Namen des peträischen Arabien begriff, geboren worden, und zwar in dem Theile derselben, woraus Kaiser Trajan eine Provinz Arabia mit der Hauptstadt Bostra machte. Eine Antike von weissem Marmor, den Philippus Arabs vorstellend, findet man im Berliner Museum.

Arachne, eine griechische Jungfrau, Tochter des Kolophoniers Idmon, eines Purpurfärbers, war als Künstlerin in der Weberel so gross, dass selbst die Nymphen des Paktolus oft kamen, um ihr Gewebe zu schauen. Sie wagte es, sich mit Minerva in einen Wettstreit im Weben einzulassen. Da nun die Göttin an der Arbeit Arachne's, welche besonders Liebesabenteuer der Götter in ihre Bilder wob, nichts tadelhaft finden konnte, so zerriss sie im Zorn das Gewebe des Mädchens, worauf sich die grämende Arachne an einem Seile erhängen wollte, das ihr aber von der Göttin gelöst wurde, welche zur Strafe sie als Spinne fortleben liess.

Aracostylos, eine Säulenstellung, wobei die Säulenweite bedeutender als drei malere Durchmesser der Säulen ist, oder bei der man nicht nach den Gesetzen der Säulenordnung, sondern nach freiem Gutdünken verfährt.

Arago, bekannt als Freycinets Begleiter auf der 1817—20 *par ordre du roi* gemachten Reise um die Welt, brachte von dieser Tour eine bedeutende Mappe mit Zeichnungen zurück, welche nach Gerard des Malers Ausspruch durch ihren Reichtum und die ausserordentliche stoffliche Varietät besonders merkwürdig erscheinen. Diese Zeichnungen wurden in 348 Blättern gestochen und Freycinets *Voyage autour du monde* (Paris, 1824) einverleibt.

Aragon, Juan de, spanischer Geschichtsmaler, lebte etwa 1580 in Granada und wird zu den tüchtigsten Meistern unter den Ausmalern des Hieronymusklosters gerechnet.

Aragonese, Sebastiano, auch „Luca da Brescia“ benannt, blühte um 1567. Er zählte als Maler zu Tizians Schule, und lieferte in Brescia ein Bild auf Holz, das der Idee nach ordinär den Heiland zwischen zwei Heiligen darstellt, wovon Lanzi erklärt, dass es in den Falten nicht gar weich, aber in Formen, Farben und Bewegungen vortrefflich sei. Er heisst als Maler zwar sehr gelehrt, doch hebt ihn die Kunstgeschichte nur als grossen Zeichner hervor, weil er mit unsäglich fleissiger Feder sechzehnhundert Portraits von Medaillen mitsammt den Reversen und zweihundert Einfassungen nach eignen Ideen zeichnete. Als seltenes Werk von ihm führt Dr. Nagler an: „*Monumenta antiqua urbis et agri Briziani*.“ Es zählt 34 derartig in Holz geschnittene Blätter, dass die Buchstaben weiss auf schwarzem Grunde erscheinen.

Aranjuez, Stadt am Tajo in Spanien. Herrera baute unter Philipp II. das zwar königliche, aber unschöne Lustschloss im Styl der italienischen Architectur; Ferdinand VI., Karl IV. und Karl X. verschönernten und vergrösserten es. Schöne Marmortreppen und eine verschwenderisch reiche Ausstattung mit Kunstwerken vermögen den düstern Ernst des Gebäudes nicht zu mildern. Man findet daselbst Gemälde von Tizian, Tiepolo, Maella, Bonito und Mengs. Die Gartenanlage ist vortrefflich, aber die Statuen des Schlossgartens gehören nicht zu den Zierden. Schön sind die dortigen Wasserkünste.

Arbasia, C e s a r e, von Saluzzo gebürtig, lebte einige Zeit in Rom, war einer der ersten Professoren der Lukasakademie und nach P. Chiesa's Lobspruch einer der Ersten damals im Malerfach. Arbasia war auch in Spanien, und in der Hauptkirche zu Malaga ist noch sein Gemälde, die Krönung, vom J. 1579 vorhanden, sowie im Dome von Cordova eine ganze Kapelle mit Fresken von ihm. — Bei den Benedictinern in Savigliano malte er die Kirchendecke, und im Stadthause von Saluzzo einige Wandbilder. Er lebte noch beim Beginne des 17. Jahrh.

Arbela, jetzt A r b i l, war jene assyrische Stadt, wohin der Perserkönig Darius Codomannus vor der letzten Schlacht gegen Alexander den Gr., die daher auch die „Schlacht von Arbela“ heisst, sein Gepäck schaffte. Arbela war an 600 Stadien vom Schlachtfelde entfernt, welches bei Gangamela und dem Flusse Bumodes lag.

Arbon. — In diesem oberrheinischen Orte findet sich noch von einem Castell aus der Römerzeit ein merkwürdiger Thurm vor, welcher, von 80 Fuss Höhe und 40 Fuss im Quadrat, aus Backsteinen erbaut ist.

Aroa Caesarea (oder Cäsarea Libani), Stadt in Phönike am Fusse des Libanon, war die Vaterstadt des Kaisers Alexander Severus. Ihre Bewohner werden im Alten Testament als „Arkiter“ erwähnt. Man kennt von ihr Münzen aus der Zeit der Antonine, mit den Aufschriften *Καισαρίας Λιβάνου* und *Καισαρίων τῶν ἐν τῷ Λιβάνῳ*, und andere aus den Zeiten des Caracalla und Makrinus, wo sie schon den Rang einer Römercolonie erhalten hatte.

Aroadia, 1) Landschaft in Griechenland, s. „Arkadien“; 2) in der spätern Zeit des Römerreichs Benennung von M i t t e l ä g y p t e n nach dem Kaiser Arcadius.

Arcadius, der Heilige, hält brennende Kerzen in Händen und führt als Zeichen seines Martyriums (im J. 260) Schwert oder Keule.

Aroadius, Sohn Theodosius des Grossen, gelangte im J. 395 nach Chr. zur Herrschaft über den Osten. Er war ein so schwacher Regent, dass Gibbon sagt, man könne nicht eine Handlung während seiner 13jährigen Regierung auffinden, welche ihm selber angehörte. Eudoxia war seine Gemahlin und vollkommene Herrin. Er starb im 31. Lebensjahre 408 n. Chr. Unter ihm wurde zu Constantinopel die Säule mit den Reliefvorstellungen der Thaten des Kaisers Theodosius errichtet. Man kennt sie durch die Zeichnung von G. Bellini (dem von Mahmud II. nach Stambul berufenen venetianischen Maler), welche P. F. Giffart (1711) gestochen hat. — Auf den Münzen des Arcadius erscheint dessen Kopf mit jenem Uebermass von Schmuck beladen, welches der Luxus der damaligen Zeit einführte. Die Kehrseite dieser Münzen zeigt die Figur eines Kriegers, welcher den Fuss auf einen zu Boden geworfenen Feind setzt, und enthält die Inschrift: *Virtus exerciti*. Weder die Formen des Kopfes, noch die Bewegung der Figuren haben etwas von dem Adel der antiken Typen; der Mangel an Correctheit der Zeichnung und an Kunst in der Ausführung bezeichnet diese Periode des Kunstverfalls stark genug.

Arcagno (Arcagnolo), A n d r e a; s. Orcagna.

Aroe, Celedonio d', spanischer Künstler des vorigen Jahrh., hatte den malchischen Maler Gregor Barambio zu Burgos zum Lehrer, warf sich aber auf die Sculptur und brachte es hierin zu ungemeinem Rufe.

Aroeaux, verschlungene Züge als Schmuck in Gestalt von Kleeblättern, vorzüglich an Bildhauerarbeiten.

Arcesilaus (Arkesilaos). — Unter diesem Namen sind vier Künstler des Alterthums bekannt. Zuerst ein Bildgiesser, der eine von Simonides besungene Diana schuf und etwa um die 70. Olympiade lebte. Zweitens ein enkaustischer Maler, von Paros gebürtig, der neben den ältesten Malern Polygnot und Nikanor erwähnt und in die 80. Olympiade gesetzt wird. Drittens der malende Sohn des Bildgiessers Tisikrates, welchen Ch. Walz in die 128. Olympiade setzt, und welchem Sillig das Gemälde des Leosthenes (Pausanias I, 1) beilegt. Viertens der Bildhauer und Modellirer in Gyps und Thon, der um 65 vor Chr. lebte und in hohem Rufe zu Rom stand. Er war es, der jene bewunderte Löwin mitsammt den beflügelten, mit ihr spielenden Amoren aus

• einem Steine schuf; von welchem Werke wir wahrscheinlich Nachbildungen in den Mosaiken haben (*Mus. Capit. IV*, 19; *Mus. Borbon. VII*, 61). Diesem Arcesilaus werden neuerdings auch die Centauren, welche Nymphen tragen, vindicirt, ein von Plinius erwähntes Werk, das im Besitz des Asinius Pollio war. Er heisst auch der Bildner einer nicht minder berühmten Venus Genetrix, die aber nur halb vollendet ward. Man erzählt, dass ihm Octavius das gypsene Modell einer Trinkschale mit einem griechischen Talente (das will sagen: etwa mit 1200 Thalern) bezahlte. Manche gesellen ihn dem grossartigen Lüstling Lucullus als Freund zu.

Arcevia bei Fuligno. — Im Hospital daselbst finden sich noch Malereien des umbrischen Meisters Niccolò Alunno vor.

Archäologie bedeutet im Allgemeinen die Kunde vom Alterthum überhaupt, im engeren Sinne aber die Wissenschaft, welche das geistige Leben der alten Völker aus den von ihnen hinterlassenen Denkmälern erforscht und erkennen lehrt, seien diese nun literarische (d. h. schriftstellerische, diplomatische, inschriftliche) oder artistische (d. h. Denkmale der Baukunst, der Bildhauerei, Toreutik, der Zeichen- und Malerkunst, der Mosaik, Bildgraberei und Münzkunst) oder mechanische (d. h. handwerksmässige, wie Geräthe, Waffen u. dgl. Anticaglien). Schliesst man die literarischen und die geringern mechanischen Denkmale aus, so dass sich die Archäologie rein auf die zeichnenden Künste der Alten beschränkt, so erhält diese Wissenschaft den Namen der Kunstarchäologie. Jetzt scheint man bei uns Deutschen die Kunstarchäologie schlechthin unter Archäologie zu verstehen, indem man die Alterthumskunde im weitern und weitesten Sinne selten noch Archäologie, vielmehr Alterthumswissenschaft zu benennen liebt. Die Kunstarchäologie handelt nun von den alten Denkmalen, insofern dieselben „Werke der schönen Kunst“ sind. Dass hier hauptsächlich von den Völkern des Alterthums, die in der Kunst die Muster geworden sind, von den Griechen und Römern die Rede ist, liegt klar am Tage. Jedoch werden stets auch die Kunstproducte der Inder, Aegypter, Babylonier, Perser einen ehrenvollen Platz in der Archäologie der Kunst einnehmen. Nach Gruber wird die Kunstarchäologie am besten in folgenden Abtheilungen behandelt 1) in einer historisch-literarischen Nachweisung der noch vorhandenen Werke alter Kunst in Museen, Gallerien und Privatsammlungen. Die analytische Methode, d. i. die, nach welcher man das Eintheilungsprincip der Kunstwerke aus dem Wesen der Kunst selbst herausnimmt, scheint hier den besten Leitfaden an die Hand zu geben; 2) in der Kunstlehre des Antiken als Kunstgeschichte vorgetragen, die über Styl, Methode, Technik, Behandlung von Kunstwerken nach den verschiedenen Kunstepochen etc. Aufschluss giebt; 3) in der Kunstkritik, die die Grundsätze lehrt, nach denen das Antike als Antikes zu prüfen ist oder als einer gewissen Periode der Kunst angehörig erkannt wird; 4) in der Kunsthermeneutik, die über die Symbolik der alten Kunst und Künstlerfabel, über die Art, wie man bei der Erklärung der alten Kunstwerke zu verfahren hat und die dazu nöthigen Hülfsmittel, als Mythologie, Geschichte, Alterthümer, Aufschluss giebt; 5) in der Aesthetik des Antiken, die einführt in den Geist der Antiken (der ihre ganze Anordnung, Handlung und Ausdruck bestimmt), welche die reine Schönheit erkennen lehrt und das Schönheitsgefühl weckt und belebt. Die Aesthetik des Antiken zeigt uns den Götter- und Heroencyklus als die Summe der Menschheit, diese Körper als sichtbar gemachte Seele in den verschiedensten Idealen nach Geschlecht und Alter, von der erhabensten Göttlichkeit eines Zeus bis herab auf den Satyr, wo sich die Menschennatur in das Thierische verliert. Indem es zugleich wesentliche Aufgabe dieses jüngsten Theils der Archäologie ist, den reinen Geschmack, die edle Einfalt und die vollkommene Zweckmässigkeit an jenen Kunstschöpfungen nachzuweisen, so tritt die Aesthetik hierin als eine höhere Kunstkritik auf. Nach Ottfried Müller („Handb. der Archäologie der Kunst“; Breslau, 1835) theilt sich die neuere Behandlung der alten Kunst seit der wiedererwachten Liebe zum classischen Alterthum in drei Perioden ein: erstlich in die künstlerische (etwa von 1450 — 1600), welche die Zeit der Sammlungen und Wiederherstellungen ist; dann in die antiquarische (von 1600 — 1750), welche die Zeit der gelehrten Nachweisungen und Erläuterungen mit weniger Rücksicht auf Kunst ist; endlich in die wissenschaftliche (seit 1750), welche die Zeit der neuen Entdeckungen, der Erweiterung des archäologischen Gebiets nach allen Seiten, dadurch auch der Kunstgeschichte und der philosophischen und historischen Kritik ist. Um die so bedeutsam und so umfassend gewordene Wissenschaft der Archäologie hat sich eine ziemliche Reihe alterthumsforschender Männer das grösste Verdienst erworben. Für die Kenntniss der Summe, sowie der Fund-, Aufstellungs- und Sammelorte der vorhandenen Antiken ist leider noch viel zu wenig geschehen, und was dafür gethan worden, verfolgt den Zweck nur particular oder bei allgemei-

nerem Ziel ganz einseitig. Dagegen ist für die historische, kritische und ästhetische Seite der Archäologie so viel des Erfreulichen geleistet worden, dass wir nur an die Namen Winckelmann, Zoëga, Fea, Visconti, Lessing, Goethe, Heinrich Meyer, Böttiger, Karl Ludw. Stieglitz, Aloys Hirt, Kreuzer, Jacobs, Friedrich Thiersch, Eduard Gerhard, A. von Steinbüchel, Nibby, Vermiglioli, Ludwig Schorn, Raoul-Rochette, Otfried Müller, Christian Walz, Panofka und Andere zu erinnern brauchen, um unser Wort zu bekräftigen. Für die Kunsthermeneutik hat ausser Winckelmann, Fea, Böttiger, Kreuzer etc., auch Forchhammer Manches geleistet, doch liegt dessen besonders mythologischen Untersuchungen wie denen einiger Andern eine zu rationalistische Tendenz unter, als dass sie für die Erklärung antiker Bildwerke von wahrhaftem Nutzen wäre. Für den Zweig der Inschriften hat Böckh besonderes Verdienst. Der Kunstkritik hat Sillig durch seinen mit philologischer Sorgfalt gearbeiteten *Catal. artif.* wesentlich genützt. Durch Publication von antiken Denkmälern (Tempelresten, Marmor- und Erzstatuen, Reliefs, Vasen- und Wandgemälden, Gemmen, Cameen und Münzen) haben sich verdient gemacht: unter den Italienern Pietro Santi Bartoli, Cherubino Alberti, Franc. Gori, Jac. de Rubens, Giambatt. und Franc. Piranesi, die beiden Zanetti, Inghirami, Visconti, Miceli, Guattani, Gennarelli; unter den Franzosen Montfaucon, Caylus, de la Chausse (Mich. Ang. Causeus), Champollion, Mionnet, Millin, Maler Bouillon; unter den Engländern James Millingen, Taylor Combe, Stuart und Revett, W. Gell; unter den Dänen Zoëga; unter den Deutschen Sandrart, Winckelmann, Hirt, W. G. und W. Ad. Becker, Otfried Müller, Ed. Gerhard, Wilhelm Zahn, Stackelberg, Emil Brann; unter den Holländern Bonaventura van Overbeke, Eckhel u. A. m. Als Reisende im Interesse der Archäologie nennen wir nur: Lord Elgin (mehr Kunsträuber als eigentlicher Alterthumsforscher); Chandler, Choleux, Gouffier, Cockerell, W. Gell, Leake, Dodwell, Pouqueville, Stackelberg, Bröndstedt, Minutoli, Lepsius, zu welchen noch mehrere aus den vorher Genannten zählen.

Archäologisches Institut zu Rom, *Instituto di corrispondenza archeologica*. Dasselbe ward 1829 durch Ed. Gerhard, Panofka und den Herzog von Luynes begründet und ist für den raschen Umschwung archäologischer Notizen und Ideen bereits von grösster Bedeutung geworden. Die Protection übernahm der damalige Kronprinz und jetzige König von Preussen, Friedr. Wilh. IV. Dies Institut, mit Comité's in Paris, London und Berlin, hat sein Local auf dem Capitol und hält wöchentliche Sitzungen mit freien Vorträgen. Seit dem Stiftungsjahr publicirt es *Monumenti inediti*, *Annali* und *Bullettini dell' Instituto*.

Archaistischer Styl; s. Hieratischer Styl.

Arche, von *arca* (Kasten) gebildet, nannte Luther in seiner Bibelverdeutschung das Schiff oder schwimmende Gebäude, in welchem Vater Noah mit den Seinen während der Sündfluth sich rettete. „Heilige Arche“ dagegen heisst in den Judenschulen das Schränkchen, wo die Rolle des mosaischen Gesetzes aufbewahrt wird. — Ein grosses geätztes Blatt: „Der Eintritt der Thiere in die Arche“ existirt von Castiglione (genannt *le Benedetto*). Das schöne Gemälde von Moritz Oppenheim: „Noah in der Arche“ hat Fr. Wagner zu Nürnberg in Stahl gestochen; das Blatt ist 1 F. 3 Z. hoch und 1 F. 5 Z. breit.

Archelaus, Bildhauer von Priene, schuf das berühmte Basrelief, das die Apotheose Homers darstellt und jetzt eine der glänzendsten Erwerbungen des Britischen Museums bildet. Vordem war es Besitzthum des Hauses Colonna. Dem Style nach erscheint es Aloys Hirt wie eine römische Arbeit aus dem ersten Jahrhundert vor Chr. — Einem Kitharöden Archelaus ward zu Milet eine Statue gesetzt.

Archemounain, jetziger Name der alten Hermopolis magna. Man findet noch die Reste des altägyptischen, grossartigen Hermestempels, wovon der Portikus mit zwölf Säulen in zweien Reihen am besten erhalten ist.

Archeveque (*L'Archeveque*), französischer Bildhauer, der im vorigen Jahrh. zu Stockholm arbeitete. Von ihm sind die Statuen Gustavs I. und II. auf dem Ritterhausmarkte und Gustav-Adolfsmarkte daselbst.

Archias, ein Toreut, der in der 95. Olympiade lebte und in einer unter den Parthenon-Ruinen zu Athen entdeckten Inschrift als Verfertiger eines elfenbeinernen und vergoldeten Palladiums genannt wird. — Ein anderer Archias, von Korinth, erbaute für den Tyrannen Hiero II. von Sicilien ein grosses Schiff mit drei Verdecken und zwanzig Ruderreihen.

Archigallus, Name der Oberpriester der Cybele oder Rhea. Ein solcher ist in halber Figur im Museo Capitolino zu sehen. Der Kopf ist mit einem Oelzweig umgeben, welche Bekränzung bei Priestern und Priesterinnen gewöhnlich war. An diesem Kranze hängen drei runde, medaillonförmige Schildchen, jedes mit einem erhobenen

gearbeiteten Brustbild; das über der Stirn hat einen Jupiterkopf; auf den beiden andern über den Schläfen ist Atllis, Cybelens Gellebter, vorgestellt; noch ein anderes Brustbild von demselben hängt dem Priester auf der Brust. Das letztere kleine Bildniss ist das, was die Cybelenpriester das Pectoral oder Prostäthidion nannten, und welches auch am Bildniss einer Cybelenpriesterin (s. Montfaucon: *Ant. expl. t. 2. pl. 5.*) gefunden wird.

Archimedes. — Die bildende Kunst giebt diesem berühmtesten Mathematiker des Alterthums Kugel und Cylinder zu Attributen. Ein in Herculaneum entdecktes Brustbild zeigt ihn mit krausem, kurzem Barte.

Archion, ein griechischer Gemmenschneller, dessen Name auf dem Gewand einer von einem Triton getragenen Aphrodite im Haager Cabinet zu lesen ist.

Architectonik; s. Baukunst.

Architectonisch, nach den Regeln der Baukunst.

Architectonische Glieder (*moultures*). Sie sind das Alphabet der schönen Baukunst und stehen unter den Verzierungen oben an. Ihre Bestimmung ist ursprünglich aus dem Bedürfnisse und Materiale hervorgegangen; jetzt dienen sie dazu, die Monotonie grosser Massen zu unterbrechen, Theile zu verstärken und zu verbinden, sei es auch nur scheinbar. Es giebt nur zwei Grundformen der Glieder, nämlich die ebene und die gebogene Fläche; die letztere zerfällt wieder in die hohle und erhabene Form. Die hohle zeigt sich am einfachsten an der Hohlkehle, die erhabene aber am Viertelstab. Es ist gleichviel, ob diese Formen geradlinig oder ringförmig auftreten. Der Viertelstab (*quart de rond*) hat den Charakter des Tragbaren, wenn er massiv erscheint, und dient dann zu stützenden Gliedern, zu Kragsteinen, am Fusse der Basen, der Säulen etc. Hohl gedacht, macht er die Grundform der Schalen. Zusammengesetzt findet man ihn wieder als Rundstab (*baguette*), als Wulst (*torse ou boudin*) am Kapitäl und am Fusse der Säulen und Basen. Die Linie der Hohlkehle (*cavelet*) bildet den Uebergang vom Horizontalen ins Lothrechte als Anlauf (*congé*). Man sieht sie im Profile des Kelchs, am Korbe des korinthischen Kapitäls, am Halse der Basenfüsse etc. Zur Einziehung (*scotie*) zusammengesetzt, nimmt sie einen leichtern Charakter an und lässt verschiedene Anwendung zu. Verbindet man die Hohlkehle in ihrer erhobenen und hohlen Form, so entspringt daraus der Karniess (*corniche*), der auch als Rinneleiste, Glockenleiste (*doucine*) oder als verkehrter Karniess (*talon renversé*) erscheint. Wir sehen ihn an der Sima, als Sturzrinne an den Basen, in den Profilen von Schalen, Pateren und Vasen, bei Kragsteinen und Konsolen, schwerer oder leichter profilirt. So entwickeln sich aus jener Grundform eine Menge gebogener Glieder, verschieden in ihrer Bildung und Zusammensetzung, doch immer auf sie zurückkommend. Die ebene Grundform giebt nur ein Glied, die Platte (*plate-bande*), welche, falls sie schmaler ist, ein Plättchen, Riemchen (*filet ou réglet, bandelette, listel*) heisst. Bei guter Anordnung werden stets die gebogenen Glieder mit ebenen wechseln. Von dem Verhältnisse, der Wahl und Anordnung der Glieder hängt der Charakter eines Gesimses, einer Verstärkung ab, und man spricht dann von einer schweren, leichten, gefälligen Profilierung. Nach den Denkmälern antiker Baukunst hat man für die Glieder mancherlei geometrische Constructionen aufgestellt, welche aber nie allgemein mit jenen Ueberlieferungen stimmen, denn wir finden bei Vergleichung der Monumente, dass sich die Alten weder an strenge Massverhältnisse, noch an bestimmte Constructionen banden, sondern frei ihren Geschmack walten liessen. Dies bestätigt sich am augenfälligsten an den ionischen Voluten, unter welchen vielleicht nicht zwei sind, auf die sich eine gleiche Construction anwenden liesse; dagegen finden sich Spuren, wonach sie aus freier Hand aufgezeichnet sein mögen. Gewisse Glieder wurden auch oft verändert, manche unterschritten, was ihnen Reichthum, Schärfe und Leichtigkeit giebt; auch findet man öfters Spuren von bunter Bemalung, von Polychromie. Der uralte Minerventempel zu Aegina aus gelblichem Sandstein, mit Dach und Kranzgesimse von Marmor, zeigt fast alle Ornamente der einzelnen architectonischen Glieder, welche später plastisch gebildet wurden, blos mit Farben ausgedrückt; das Riemchen des Architravs war roth, die darunter befindlichen Plättchen der Triglyphen sammt den Tropfen waren blau. Das äussere Gebälk des Parthenon zu Athen zeigt deutliche Spuren einer reichen vielfarbigen Verzierung der Glieder (genaue Zeichnung davon hat man von Cockerell). Im Theseustempel zu Athen sieht man noch gemaltes Blätterwerk und Mäanderverzierungen im innern Karniess des äussern Säulenganges. Zu Agrigent in Sicilien haben sich Fragmente von Architecturtheilen mit Stuck und Farben überzogen gefunden. Unter den Resten eines altdorischen Tempels zu Metapontum in Grossgriechenland fand man bemalte Ornamente des Kranzgesimses und Rinne-

leistens mit Löwenköpfen. (Vergl. „*Metaponte; par le Duc de Luynes et l'Architecte Debacq.*“ Paris 1833. gr. Fol. p. 49.) Die Verzierungen, womit wir an alten Monumenten die architectonischen Glieder versehen finden, sind äusserst mannigfaltig; viele sind nur namenlose Gebilde der Phantasie; einige Arten aber treten häufiger, verschieden modificirt, jedoch nach einem bestimmten Typus, auf. Dahin gehören die Schlangeneier, Perlstäbe, das Flechtwerk, der Mäander, der Akanthus, Lotos, das Wasserlaub, Herzlaub, Kleeblatt, Aloëblätter, Palmetten etc. — Bei allen stark ausladenden Verzierungen gilt die Hauptregel, dass sie aus der Gliederform herausgeschnitten sein müssen und das reine Profil derselben nicht verwirren dürfen. Daher ist auch nicht jede Verzierung für eine bestimmte Gliederform geeignet. So passt die Eierverzierung ausschliesslich für den Viertelstab. Für die Hohlkehle und Einziehung schicken sich nur flache Muster. Der Rundstab und Wulst lässt sich passend mit Perlen, Laubgewinde, Flechtwerk verzieren, und dem Kannelen schmiegen sich Akanthus, Wasser- und Herzlaub vorzüglich schön an. Die reichste und geschmackvollste, aber schwierigste in der Ausführung, ist die Verzierung mit Akanthus. Er geht in seinen kleinern Theilen zuweilen in das Petersilien-, Distel- und Lorbeerblatt über, behält aber doch stets die Grundform. Bald hat er sieben, bald neun Haupttheile, die sich in Augen vereinigen und durch den Mittelgrat und die Rispen abgetheilt sind. Jeder Haupttheil hat fünf concave Spitzen; die drei obern bilden gewöhnlich den Ueberbug, Kopf, an welchem man die Rückseite sieht. An der Vorderseite sind die Spitzen vertieft, hinten erhaben. Nach dem Akanthus wird am meisten die Honigblume und Geissblattblüthe (*Lonicera*) angewandt.

Architectur; s. Baukunst.

Architecturmalerie, die vornehmste Art der Malerei von leblosen Gegenständen, welche die räumlichen Kunstschöpfungen der Menschen sowohl mit der umgebenden Natur als auch getrennt und unabhängig von dieser zur Anschauung bringt. Diese Art malerischer Darstellung schildert uns einzelne grössere oder kleinere Gebäude, oder eine Reihe derselben, nach ihrer innern oder äussern Ansicht mit den einzelnen Theilen und deren Verhältnissen und Merkmalen, und zwar nach den Regeln der Perspective. Die Architecturmalerie arbeitet zwar zunächst für das künstlerisch-ästhetische Interesse, aber nicht selten auch dem kunsthistorischen zu höchstem Danke, sofern sie Baudenkmale der Vorzeit im Bilde fixirt, deren Verschwinden bevorsteht oder doch der Möglichkeit unterliegt, sei es durch die zerstörende Zeit, oder durch ausserordentliche Naturereignisse oder selbst durch den Willen der Menschen. So können Architecturgemälde sehr wichtig für die Kunstgeschichte der Zukunft werden; ja so manches ältere Architecturbild ist es auf diese Weise für uns heute bereits geworden. Dass Architecturbilder mit Staffage und landschaftlicher Einkleidung leicht zu Veduten werden, bedarf nur der Bemerkung. Auch der Maler architectonischer Gegenstände, also nichtbelebter Objecte, hat sich vor dem Falle zu hüten, dass man mit Friedrich Rückert spricht:

Ich sah ein schönes Bild, und wusst' nicht, was ihm fehle;

Jetzt aber weiss ich es, ihm fehlt das Beste, Seele.

Diese Seele, den Schein einer Seele auch am Leblosen zu zeigen, hat die Architecturmalerie Mittel genug. Es hat diese Kunstgattung in neuerer Zeit grossen Aufschwung erfahren, namentlich durch Künstler wie August von Bayer, Wilhelm Gail, Dominik Quaglio, Emanuel Aimmüller, Michael Neher, Hauschild in Dresden, Rudolf Wiegmann in Düsseldorf, Heinrich Hintze und Karl Fr. Wilh. Kloss in Berlin, Eduard Dietrich in Erfurt, G. Pullan (von Meissen) in Düsseldorf, Dyck und A. Herrmann in München und Andere mehr.

Architeles, ein hellenischer Bildhauer, wie Chr. Walz annimmt. Auf einer Venusstatue liest man seinen Namen wie folgt: *Αρχιτέλης Ευνόμου Μυκαλησίου*. (S. Gudl: *Inscript.* p. 212, 2, und Raoul-Rochette: *Lettre à Mr. Schorn*, p. 61.) Er war also des Eunomos Sohn und von Mykale gebürtig. Merkwürdig bleibt, dass Architeles auch der Name des Vaters von jenem Knaben Eunomos ist, welchen Herkules bei einem Besuch tödtete. Darnach könnte die Inschrift, wie sie schon philologisch anfechtbar ist, fabricirt sein.

Architrav heisst im Säulenbaue der Alten der gewöhnlich aus Stein gebildete Balken, welcher unmittelbar über den Säulen ruht, auf den Abacus aufliegt und den übrigen Gebälktheilen als Unterlage dient. Er wird nach den verschiedenen Ordnungen des Säulenbaues verschieden gebildet. Bei der dorischen Ordnung ist der Architrav oder Hauptbalken (*Epi-styllum*) ein einfacher, mit einem Bande übersetzter Balken, dessen Höhe sich mit der Höhe des Kapitäl's von $\frac{1}{4}$ bis $\frac{3}{4}$ Durchmesser vergrössert. An jeder Stelle, wo über dem Architrav ein Triglyph steht, ist unter dem

Deckbände (*Taenia*) ein Plättchen (*Regula*) mit sechs Tropfen oder Nagelköpfen. Bei grössern Tempelwerken der Dorier ist der Architrav immer, statt aus einem, aus zwei aneinander gelagerten Steinbalken, deren Länge von einem Säulenmittel zum andern reichte, gebildet worden. Ueber dem Architrav liegt der Fries (*Zophorus*) mit der Triglyphenverzierung, welcher selten höher als der Architrav ist. Bei der ionischen Ordnung ist der Architrav etwas höher als $\frac{3}{4}$ des obern Säulendurchmessers und gewöhnlich in drei, wenig vorspringende Bänder abgetheilt, deren unteres mit den Schneckenaugen in einerlei senkrechter Ebene liegt; die Höhen der Bänder verhalten sich wie 9:10:11. Das Architravgesims ist sehr verschieden, aber einfach gebildet, der Fries ungefähr $\frac{1}{10}$ und wenig niedriger als der Architrav. Bei der korinthischen Ordnung (in welcher Prof. Mauch nur die ionische mit verändertem Kapitäl erkennt) ist der Architrav des Gebälks verschieden von den ionischen durch die kleinen Glieder an seinen obern beiden Streifen, und hat $\frac{7}{10}$ bis $\frac{3}{4}$ Durchmesser an Höhe. Glatte Friese wurden niedriger, verzierte aber mit dem Architrav gleich hoch gehalten. Bei der in jedem Betracht unclassischen toscanischen Ordnung ist der Architrav oder Unterbalken schwach, der Fries höher, der Kranz noch höher, wobei die Ordnung wie ein gewaltiger Kopf auf dünnem Bauche erscheint. — Der Architrav, dessen Stärke und Ausdehnung über anderweltige Tempeltheilverhältnisse entschied, war den Alten ein sehr wichtiger Theil. Aus seiner Ausdehnung erklärt sich auch ganz insbesondere die nothwendige Form des Säulenkapitāls. Auf dem Architrave ruht die gesammte Last des Gebälks und Dachwerks, welches er starkkräftig und frei über je zweier Säulen Zwischenweite zu tragen hat. Daher begründen die Stärke des Architravs zwei Hauptbedingungen, nämlich die Schwere des Draufbaues und dann die Säulenzwischenweite.

Architravirt nennt man diejenigen Bauthelle, die, ohne eben selbst ein Architrav zu sein, die Streifen haben, welche dem Architrav als Decoration gegeben werden. So werden z. B. Fenster und Thüren mit architravirten Streifen eingefasst. Sind Bogenfenster mit architravirten, eben auch nach der Bogenlinie geformten Streifen umfasst, so heissen diese Streifen Archivolten.

Architravirte Hauptgesimse nennt man bei der ionischen Ordnung solche Gebälke, wo ein Fries mangelt.

Archivolte, die gegliederte Ornamentirung der Contur eines Bogens, welche Anfang und Ende auf den Kämpfern hat. Ihre Gliederung ist der des Architraves analog, des sie in Arkaden gewissermassen vertritt, und ändert sich nach den verschiedenen Ordnungen. Gewöhnlich verziert man ihre Mitte mit einer Agraffe oder Console, je nach dem mehr oder minder reichen Schmuck der Arkade verziert. Auch füllt man das leere Dreieck zwischen der Säule, dem Gebälk und der Archivolte mit Victorien und ähnlichen Gestalten aus, wie man es an den meisten antiken Arkaden findet, die auch die schönsten Modelle von Archivolten geben.

Archonidas, ein Künstler in Thon, dessen Name auf einem irdenen Kunstwerke steht, welches Münter in *Ep. ad Ouwaroff de monum. aliquot veteribus (Hafniae, 1822)* beschreibt.

Arco, Alonzo del, der „Tauben des Pareda“ (*el Sordello de Pareda*) genannt, weil er dessen Zögling und laub war. Er zeigte sich als guter Bildniss- und Geschichtsmaler, und hinterliess sehr zahlreiche Arbeiten, worunter die Taufe Johannis in der Kirche dieses Heiligen zu Toledo die bedeutsamste ist. Er soll incorrect in der Zeichnung, aber schön in der Farbengebung sein. Die ihm zugeschriebene Masse von Arbeiten erklärt sich dadurch, dass die geizig geschilderte Frau dieses tauben Malers das Regiment über dessen Gehülfen führte und alles, was die Letztern arbeiteten, ebenfalls auf den Namen ihres Mannes hin verkaufte. Arco starb dennoch in Dürftigkeit und zwar hochbetagt im J. 1700.

Arco della Pace, der „Friedensbogen“, Name der berühmten Prachtpforte vor Mailand. Dieses Werk unsers Jahrhunderts ward von Napoleon zur Erinnerung an die Schlacht von Marengo 1804 begonnen und mit dem Namen *Arco di Sempione*, Simplonbogen, belegt. Erst unter dem jetzigen (österreichischen) Gouvernement der Lombardei ist dieses Werk bei einem Aufwande von 4 Mill. österr. Lire durch Luigi Cagnola zur Vollendung gelangt. Auf der Plattform sieht man die Figur des Friedens auf einem Wagen mit sechs Rossen (von Sangiorgio) und vier Victorien zu Ross aus der Glesserei von Manfredini. Neben der Inschrift sieht man die Flussgöttheiten des Po und Tessin von Cacciatori. Links unter der grossen Kornische ist die Ruiner Schlacht von Monti Romano vorgestellt; darunter sieht man den Einzug des guten Kaisers Franz I. in Mailand (1825) von Cacciatori und die Dresdner Capitulation von Pacotti. Rechts die Vorstellung des Uebergangs über den Rhein,

Sculptur von *Marchesi*, die Gründung des lombardisch-venetianischen Königreichs und die Einnahme Lyons, von demselben. An den Piedestalen der Säulen sieht man einen Herkules von *Monti di Ravenna*, Mars und Minerva von *Pazetti*, Apollo von *Pizzi*. Unter dem grossen Bogen die heil. Allianz von *Monti*, dem Ravennaten. Auf der Ostseite aussen: der Sieg von Lyon, von *Marchesi*; auf der Westseite der von *Bar sur Aube*, von *Somajni*. Auf der Nordseite die Flüsse Elsch und Tagliamento von *Marchesi*. Basreliefs: die Einsetzung des Ordens der eisernen Krone, und der Wiener Congress, von *Perabo*; die Einnahme von Paris, von *Acquisti*; der Einzug der Allirten in Paris, von *Rusca*. Der Pariser Friede und der Einzug in Mailand (1814) vom Ravennaten *Monti*. An den Piedestalen: die Wachsamkeit, von *Pizzi*; die Poesie, die Lombardei und die Geschichte, von *Acquisti*. Dieser Friedensbogen, ein Meisterstück der neuesten Architectur, das durch die vorerwähnten statuarischen und Reliefarbeiten die herrlichste plastische Ornamentirung erhalten, ist ganz aus Marmor und in griechischem Styl ausgeführt, und hat 73 Par. Fuss 4 Zoll im Quadrat. Schade, dass sein ursprünglicher Zweck als Triumphbogen eines grösseren Geistes, als die Göttin des Friedens ist, zur rechten Zeit nicht vollständig erfüllt und nachher die jedenfalls historisch bedeutsamere Idee des Simplonbogens weit mehr, als unter Umständen billig war, verwischt worden ist.

Arco de' Pantani zu Rom, ein rundgewölbtes Thor in der alten Einschliessmauer am Forum des August. Die Mauer ist aus grossen Massen von *Peperino* construiert und die Keilstücke des Bogens aus *Travertin*. Die Richtung ihres Schnittes ist regelmässig und auf beiden Seiten des Thores gleich, trotz der schiefen Richtung seines Grundrisses; die sieben Keilstücke in der Mitte sind an ihrem Gipfel abgeschnitten, um die Steine darauf zu schichten, welche die Mauer fortsetzen.

Arcona, das nordöstliche, 173 Fuss aus der Ostsee ragende Vorgebirge der Insel Rügen, aus Kreidelfelsen mit untermischten Feuersteinen und Versteinerungen bestehend, und mit schroff abgeschnittenen Ufern, trug einst auf der Westseite eine durch hohen Erdwall gedeckte Burg der alten Wendenfürsten nebst dem Haupttempel des slavischen Gottes *Swantevit*. Im J. 1168 ward die Burg durch den Dänenkönig *Waldemar I.* erobert und dem Götzencultus ein Ende gemacht. Der alte Wall, neben welchem jetzt ein Leuchthurm steht, ist noch der Hauptüberrest jener Wendenburg. (Vergl. *Wagener's* „Handbuch der wichtigsten in Deutschland entdeckten Alterthümer heidnischer Zeit.“) Der alte Tempel war ein eigenthümlich ausgebildeter Holzbau; die Wände des Heiligthums, im Charakter des Zeltbaues, waren nur durch Purpurteppiche geschlossen.

Arcus war bei den Römern der Name jener ihnen eigenthümlichen Art von Prachtgebäuden, welche siegreichen Feldherren und Kaisern errichtet wurden. Das Wort, das sich im italienischen *Arco* und im französischen *Arc* erhalten hat, bedeutet einen Bogen, vorzugsweise aber den Triumphbogen als Siegesdenkmal. Der *Arcus* ging aus der *Porta triumphalis* hervor, welche mit Trophäen geschmückt wurde, wenn ein Sieger durch sie in die Stadt kehrte.

Ardaburius, *Flavius*, römischer Consul *anno Urbis* 432. Im Kabinet der antiken Bronzen, Palazzo degli Uffizi zu Florenz, findet man im 12. und 13. Glasschranke Küchen- und Silbergeräth mit seinem Namen.

Ardea war die Hauptstadt, welche die alten Rutuler in Latium besassen. Hier waren noch zu *Plinius'* Zeit in dem (in der Mitte offenen) Tempel der Juno Wandgemälde, älter als die Stadt Rom, vorhanden, welche trotzdem dass sie so manches Jahrhundert ohne Dach und Schutz dem Wetter preisgegeben waren, dennoch wie neu erschienen. Es bleibt also nicht der geringste Zweifel, dass es wirkliche Fresken waren. Wie *Aloys Hirt* und *Rud. Wiegmann* glauben, hat *Plinius* das Alter derselben sehr übertrieben, wenn er einen Griechen (den *M. Ludius Helotas* aus Aetolien) ihren Urheber nennt. Nimmt man nur das 6. Jahrhundert der Stadt Rom an, so konnten um diese Zeit allerdings hellenische Künstler in Roms Nachbarschaft beschäftigt sein, da schon viel früher (im J. 261 der Stadt) *A. Posthumus* den Tempel der Ceres am *Circus Maximus* durch zwei Griechen, *Damophilos* und *Gorgasos*, mit Sculptur und Malerei decoriren liess, welche letztere sicher in Fresco bestand, da die Bilder, laut *Varro*, aus den Wänden geschnitten und in berühmte Tafeln eingesetzt wurden.

Ardell, *James Mac*, berühmter Stecher, ward um 1705 in Irland geboren. Er stach viele herrliche Blätter nach grossen niederländischen, italienischen und englischen Malern. Gesucht sind seine Werke in Probedrücken vor aller Schrift. Man nennt als berühmte Capitalblätter von ihm einen Amor, dem die Zeit den Flügel beschneidet (nach *Anton van Dyck's* Bilde in der *Marlborough-Collection* zu *Blenheim*), 18 Z. 6 L. Höhe und 13 Z. Breite messend; den Zinsgroschen nach *Rembrandt* (18 Z.

20 L. breit, 14 Z. 10 L. hoch); Rubens mit Weib und Kind nach Peter Paul Rubens in der Sammlung des Herzogs von Marlborough (hoch 18 Z. 10 L., und 13 Z. 2 L. breit), und „die Mutter mit den vier Kindern“ — die Familie des Malers Gerbier oder die des Herzogs von Buckingham und eins der Kinder Rubens' darstellend — nach dem die Rubensche Familie gezeichneten Bilde von P. P. Rubens und A. van Dyck in der Londoner Kön. Sammlung, zu welchem Stiche (von 17 Z. Höhe und gleicher Breite) der Maler W. Jett die Zeichnung lieferte. Mac Ardell stach auch mehrere Murillo's. In schwarzer und Halbtintenmanier haben wir von ihm: „Die Lectüre, oder das Innere eines Zimmers mit Lichteffect“ nach Rembrandt, „Tobias' Sohn mit dem Engel“ nach demselben, „Lord John und Lord Bernard Stuart, Söhne des Herzogs von Lenox“ nach van Dyck, „Rahel, Gräfin von Southampton“ nach demselben, „Marie, Herzogin von Lancaster“ nach Hudson, „Lady Marie Campbell“ nach Ramsay, „Amor und Psyche“ nach Schalken, „Rembrandts Mutter“ nach ihres Sohnes Bilde, „Ghismonda“ (Motiv aus Boccaccio's Decamerone, 4. Tag) nach Correggio, „Viceadmiral Eduard Boscaven“ nach Reynolds, den „Klarinettenspieler“ nach Molenaar, die „Frau mit der Katze“ nach Mercier, „Henry Fox, Staatssecretär“ nach Liotard, u. a. m. Mac Ardell starb 1765 zu London. Sein Monogramm ist: M.

Ardemans, Theodor, spanischer Baumeister, Bildhauer und Maler, der im J. 1726 verstarb, stand erst bei der Leibwache in Madrid, ward dann Schüler des Geschichtsmalers Claudio Coello und brachte es bis zum Kammermaler Philipps II. Er schuf die gepriesenen Fresken der Sarkistel des St. Franciscus in Madrid. Was seine Versuche in der Sculptur betrifft, so werden die Grabmale der Königin von Savoyen und des Dauphins von Frankreich mit Achtung genannt. Vor Allem aber war es die Architectur, an der sein Herz hing und die seinem mathematischen Kopfe am gerechtesten unter den Künsten schien. Welch hohes Vertrauen man auf ihn als Baukünstler setzte, zeigt der Dombau von Granada, der 1694 seiner Hand übergeben ward. Bemerkt sei übrigens, dass er auch Kupferstecher war gleich Coello, seinem Meister in der Malerei. Seine Vaterstadt ist Madrid und sein Geburtsjahr 1664.

Ardica. — So heisst die längliche Vorhalle, wie sie an den altchristlichen Kirchen Ravenna's gesehn wird. Bei den Byzantinern heisst sie Narthex. Bemerkenswerth ist die Ardica von San Vitale zu Ravenna wegen ihrer Abweichung von der Vorhallenform anderer dortigen Kirchen. Man legte sie vor zweien Seiten des äussern Achtecks an, so dass sie nicht regelmässig auf der Hauptaxe des Gebäudes dem Presbyterium gegenüberliegen konnte. Wegen dieser Regelwidrigkeit glaubt Rumohr, dass die ganze Vorhalle ein späterer byzantinischer Zusatz der ursprünglich gothischen Kirche sei, denn nur bei den Byzantinern, nicht bei den arlanischen Gothen, sei der Narthex nothwendig gewesen. Da sich aber bei allen altchristlichen Kirchen Vorhallen (in Ravenna eben Ardiken genannt) vorfinden, so kann der Narthex der griechischen Kirchen nicht als eine Eigenthümlichkeit der letztern, sondern nur als eine rituelle Feststellung des schon allgemein Bräuchlichen angesehen werden. Uebrigens ward San Vitale zwar unter der Gothenherrschaft über Ravenna, aber durch die damals noch nicht von der griechischen Kirche getrennte katholische Geistlichkeit begonnen. Sehr einfach und der vierseitigen Form der Kirche an ihrer ganzen Vorderseite sich völlig anschliessend erscheint die Ardica von S. Sergius und Bacchus zu Constantinopel. Diese einfache Anordnung des Narthex blieb in Constantinopel constant; zwar ist er bei der Agia Sophia gedoppelt, grösser und länger, auch von reichlichem Schmuck, aber er weicht in der einfachen Grundform des länglichen Vierecks von jenem nicht ab. Von der Ardica von S. Vitale ist jetzt nur wenig erhalten.

Ardikes und Telephanes, jener ein Korinther, dieser ein Sikyonier, waren die Ersten, welche die (entweder vom Aegypter Philokles oder vom Korinther Kleantes erfundene) Umriss- oder Linienmalerei in Ausübung brachten, und wenn auch nicht gerade mit Farbe, doch wenigstens mit innerer Linienausführung. Daher wurde es auch gebräuchlich, die Namen der Abgebildeten beizuzeichnen. Die Umrisszeichnung zu coloriren, und zwar (wie man anglebt) mit zerriebenen Scherben, erfand zuerst Kleophrastus aus Korinth.

Arduin, Statuarium und Architect, unternahm 1390 den Bologneser Dombau, der im gothischen Style begonnen kaum halb vollendet ward. Arduin muss schon hoch in Jahren gewesen sein, als er den Bau anfang, denn fünfzig Jahre früher datirt sich seine in Marmor gehauene Jungfrau mit dem Christkind, welche Leopold Cicognara bei den Karmelitern in Venedig fand.

Area, so viel wie cortile, innerer Hof. Die Area war den römischen Häusern wesentlich eigen, und noch steht man an den Wohnungen zu Pompeji sowohl wie

an denen anderer verschütteter Orte, dass jene ins Gevierte gebaut sind und einen innern Hof, die Area oder das Cortile, einschliessen, worum die Zimmer laufen.

Aregio, Pablo, zur Valencianer Malerschule gehörig, schmückte 1506 in Verbindung Neapoli's die Hochaltarthüren des Valencianer Doms mit Historien von der Muttergottes. Dieser Spanier soll an L. da Vinci erinnern; man findet in den angezeigten Malereien eine edle Auffassung der Charaktere, rühmt die Grossartigkeit in der Form und die reine Zeichnung.

Aregus und **Kleanthes**, zwei korinthische Maler, deren Strabo in seiner Geographie (Im 8. Buche) bei Beschreibung des Gebiets von Pisa in Elis gedenkt. Seine Worte sind: „In dem Tempel der Alphionischen (Olympischen) Diana sieht man Gemälde des Kleanthes und Aregus, von denen der eine die Zerstörung Troja's und die Geburt Minervens, der andere aber die Diana, von einem Greif in die Lüfte gehoben, mit unnachahmlicher Schönheit dargestellt hat.“

Areia, ein Beiname der Pallas (Minerva), der sich von Ares (Mars) ableitet und also eine martialische, kriegerische Pallas bedeutet. Pallas Areia hatte zu Platäa einen Tempel, den Onatas und Phidias mit ihren Arbeiten verzieren. Das kolossale Bild der Genossin des Mars (das etwa gleiche Grösse mit der phidischen Pallas Promachos, jener ehernen Statue auf der Akropolis hatte) war aus vergoldetem Holz, Gesicht und Hände aber von pentelischem Marmor. Dies Werk, von Phidias hergestellt, war als sogenannter Akrolith eins der letzten dieser Art.

Arelate (bei den Römern auch Arelatum, Arelas und Arelatus geschrieben) war jene Stadt in Gallia Narbonensis an der Rhone, welche durch Veteranen der 6. Legion als *Colonia Arelate Sextanorum* angelegt worden war und wo Cäsar im gallischen Kriege Schiffe bauen liess. Bis auf Constantin den Gr. war nur das linke Rhoneufer überbaut; dieser Kaiser erweiterte die Stadt auch über das rechte Ufer und verband beide Theile mit einer Schiffbrücke, worauf Arelate auf kurze Zeit den Namen Constantina annahm. Die doppelte Stadt, wie sie bei Ausonius heisst, blühte durch ihren Handel und lebhaften Verkehr durch das ganze römische Alterthum und war selbst bis ins christliche Mittelalter bedeutend genug, um einem „arelatischen Königreiche“ oder dem „Arelat“ den Namen zu leihen. Die alte Stadt wich dem jüngern Arles. Hier zeugen von jener noch grossartige Ueberreste: die Arena des alten Amphitheaters, ein Obelisk von ägyptischem Granit, ein Thurm vom Palaste Constantins, Aquäduce und eine Menge ausgegrabener Antiken von zum Theil höchst bedeutendem Kunstwerthe.

Arellano, Juan de, spanischer Blumenmaler, der (1614 in Torcaz geb.) wenigstens bis 1670 lebte. Er gilt im Vaterlande für den herrlichsten Maler in dieser Gattung. Er ging aus der Schule des Henares und Solis hervor und musste später aus Noth um Brod für sein Haus die Blumen zu Brod machen; zuerst copirte er Mario's Blumenstücke, nahm sich aber bald die Natur selber zum Vorbilde und machte so tüchtige Studien, dass er den Ruf eines der Ersten des Fachs erhielt. Man nennt ihn trefflich in der Composition und äusserst glücklich in den Contrasten. Von seinen Gemälden soll manches Prachtstück in Madrider Häusern sich vorfinden; auch will man Bilder von ihm in Kirchen wissen, so dass er sich auch in höherer Malerei versucht hätte.

Arellius, ein Maler im alten Rom, der kurze Zeit vor August berühmt war. Plinius sagt, derselbe habe seine Kunst entwürdigt, denn da er beständig in irgend eine Frau verliebt gewesen, so habe er immer nur Göttinnen gemalt, denen er stets die Gestalt seiner Schönen gegeben. „Nach seinen Gemälden lassen sich daher seine Dirnen zählen“ — setzt Plinius hinzu.

Arena, der sandbestreute Raum in der Mitte eines Amphitheaters, worin die Alten ihre Kampfspiele abhielten. Ein von Canonica nach Art der römischen Amphitheater erbauter Circus (400 Ellen lang, 200 Ellen breit, und 24,000 Zuschauer fassend), der sich zu Mailand befindet, wird auch schlechthin die Arena genannt.

Arent oder Arnold de Gelder; s. Gelder.

Areopag, oder Areios pagos (Marshügel), hiess das Local eines der ältesten und ehrwürdigsten Gerichtshöfe nicht nur in Athen, sondern in ganz Griechenland und wohl in der alten Welt überhaupt. Dieser Gerichtshof, der den Namen Areopag von der Localität annahm, hatte seinen Sitz auf jenem Hügel Athens, der in der Nähe der Akropolis den Propyläen gegenüber lag und von welchem aus die Perser einst die Akropolis belagerten. Das hier befindliche Haus war nach alter Sitte einfach aus Lehm erbaut und wurde noch zu Vitruvius' Zeit gesehn. Hier standen auf einer Stele die Gesetze geschrieben, auch stand hier ein Altar der Athena Areia, welchen Orestes nach empfangenem Gerichtsspruche errichtet haben sollte. Auch fand man allda zwei silberne

Steine (*ἀγροποῖς λίθους*), wo auf dem einen der Kläger, auf dem andern der Beklagte stand. Diesen nannte man aus Ironie den Stein des Uebermuths, während jener der Stein der Unverschämtheit hiess. Hatte der areopagitische Rath keine Gegenstände zu öffentlich-mündlicher Entscheidung, so kam er in der Basileia Stoa (Königshalle) zusammen. Neben den vorerwähnten Steinen der Parteien standen von Epimenides errichtete Altäre. Cicero spricht von einem *Fanum Contumelliae et Impudentiae* daselbst, welches Heiligthum auf Epimenides' Rath nach der Sühnung des kylonischen Frevels aufgeführt worden sei. Nach Diogenes Laertius war der Sühnpriester Epimenides selbst der Gründer. In geringer Entfernung sah man den Tempel der Eumeniden.

Aros, der griechische Name des Kriegsgottes, bei den Römern Mars; s. d. Art.

Arote (gr. M.) war die Gemahlin des Phäakenkönigs Alkinoos. Als derselbe die Medea wieder ausliefern wollte, wenn sie noch Jungfrau sei, war es Arete, durch deren Hülfe Medeens Hochzeit mit Jason schnell noch vollzogen wurde. Bei Homer erscheint Arete als eine edle, geschäftige Hausfrau, und als Odysseus zu den Phäaken kam, wandte sich derselbe zuerst an sie, um gastfreundlichen Schutz zu erhalten.

Arethon und Alpheus, zwei Steinschneider in der römischen Kaiserzeit. Sie schnitten den Kopf des Calligula und auf einem andern Steine die Köpfe des Germanicus und der Agrippina. S. Hirt's Gesch. der bild. Künste, S. 339.

Arethusa, 1) eine der Hesperiden, welche die Wächterinnen der goldenen Aepfel waren, die Herkules holen sollte; 2) eine Nereide, des Nereus und der Doris Tochter. Letztere war die Nymphe der nach ihr benannten heiligen Quelle auf der Insel Ortygia bei Syrakus, welche unter den vielen gleichnamigen Quellen der Alten die meiste Berühmtheit hat. Diese peloponnesische Quellnymphe (nach Andern Artemis) war von der Mündung des Alpheus, der in das sicilische Meer mündet, durch den Stromgott bis nach Sicilien unter dem Meere verfolgt worden, ohne dass ihre Gewässer sich mit dem Meere vermischten; nach Analogie des alten und neuen Volksglaubens, dass gewisse Flüsse selbst durch grössere Seen unvermischt durchströmen. Zur weiteren Erklärung der syrakusischen Arethusa-Mythe gehört die Annahme, dass der peloponnesische Artemis-Cultus (die Nymphe Arethusa war eine Nymphe Dianens) früh nach Syrakus wanderte. — Eine grosse syrakusanische Silbermünze, Pentekontallion oder Demarettion genannt, zeigt auf dem Avers das Haupt der Quellnymphe, wo das Haar in ein Netz geschlagen erscheint; sie ist von Fischen umgeben, deren einer den Namen des Graveurs, Kimon, zeigt. Die Beischrift: *Συρακοσίαν* beglaubigt die Münze als eine der Syrakusier. Auf der Kehrseite sieht man ein Viergespann, das durch glückliches Herumlenken um die Meta in einem Agon den Sieg erringt, in welchem Waffen als Kampfspreise (*ᾠθλα* lautet die Beischrift) ertheilt wurden. (S. *Specimens of ancient coins of Magna Graecia*, pl. 13.) Auf einer andern Silbermünze von Syrakus sieht man den Kopf der Arethusa (wenn nicht der Artemis Potamia) mit Schilfe bekränzt, umher vier Fischchen, und die Schrift wie auf voriger Münze. Auf dem Revers ein siegreiches Zweigespann.

Aretino, Pietro, geb. 1492 zu Arezzo, war der witzigste Poet seiner Zeit und der gefürchtete Satyr der Fürsten. Aber dem glänzenden Geiste fehlte der Adel des Menschen. Aretino lästerte, um Geld zu erpressen, und überbot sich, nach gelungenem Wurf, in Schmeicheleien bis zur Gemeinheit. Ausserdem bezeichnet es seinen Charakter, dass er heute die schlüpfrigsten Verse und morgen das andachtvollste Gebetbuch schrieb. Geld, guter Tisch, Weibsbilder und starke Zoten waren ihm Herzenspunkte. Einstmals ward er aus Rom verwiesen wegen sechzehn famöser Sonette (noch unter dem Titel *Sonetti lussuriosi* vorhanden), die er als Erklärung zu eben so viel anzüchtigen Zeichnungen des Giulio Romano niedergeschrieben. Er söhnte den römischen Hof bald wieder mit Erbauungsschriften aus und kam bei seinem Landsmanne, Papst Julius III., der ebenfalls ein Aretiner war, vermittelt eines rührenden Sonettes zu solcher Ehre, dass er St. Petersritter und beinahe auch Cardinal wurde. Sein Ruf war durch ganz Italien verbreitet und als man schmeichelnd ihn den Götlichen genannt hatte, trieb ihn sein Stolz bis zu der Lächerlichkeit, eine Denkmünze mit der Inschrift: „*Divus Petrus Aretinus, flagellum Principum*“ auf sich prägen zu lassen, wobei er sich die kühne Freiheit nahm, sie als gemünzte Satire an mehrere Fürsten auszuspenden. Sonderbar, wie er gelebt, starb er. Er erfuhr eben einen Streich seiner liederlichen Schwestern, der ihn so entzückte, dass er in lautestes Lachen ausbrach, dabei aber mit dem Stuhle das Gleichgewicht verlor und zu Boden fallend auf der Stelle verschied (1556). Die Gemäldesammlung des k. Museums zu Berlin besitzt sein Bildniss von Sebastian del Piombo, wo er in schwarzer Kleidung mit schwarzer Mütze erscheint. (Im Katal. Nr. 301.) Das Bild ist auf Schieferstein und dunklem Grunde gemalt, hat 2 F. 3 1/2 Z. Höhe und 1 F. 8 1/4 Z. Breite.

Aretino, Spinello. — Dieser berühmte toscanische Maler trägt meist Zunamen von der Vaterstadt Arezzo als Hauptnamen; er war des Luca Spino und im J. 1308 geboren. Seine Studien machte Spinello unter dem Jacopo da Uccello und bildete sich zu einem für jene Zeit vortrefflich, ja gross zu nennen: donnen- und Heiligenmaler. Der erhabene, verklärte Ausdruck seiner Köpfe gewiss himmlische Würde seiner Figuren, die das Volk zur Anbetung auffodert, wird dem Spinello schon von Vasari nachgerühmt. Er scheint ausserordentlich gearbeitet zu haben, denn es ist (obgleich so Manches die Jahrhunderte gatheilweis vernichteten) noch Vieles von ihm auf unsere Tage gekommen, wiewohl die Autorschaft an dem ihm zugeschriebenen immer erwiesen ist. Sehenswert sind die Wandmalereien der Sakristei des Klosters St. Miniato a Montecarlo in Florenz erhalten, wo Spinello Scenen der Lebensgeschichte St. Benedicts mit Pinselgewandtheit und lebhafter Färbung vorführt. Nach einer Notiz Ernst L. besitzt das Monasterium Sta. Maria novella eine Kapelle, deren ganze Ausstattung spinellische Arbeit ist. Es sind Darstellungen der Leiden des Herrn. Im Camporipa zu Pisa arbeitete Spinello die sechs Bilder vom heil. Ephesus und heil. Potitus, dessen seinen schönsten Leistungen gerechnet wurden. Seinen Höhepunkt erreichte er in den Scenen aus Alexanders des Dritten Leben, womit er den öffentlichen Saal der Siena's schmückte. Am Abende seines Lebens zog er sich in seinen Geburtsort zurück. Dort stellte er an der Wand des Hochaltars von St. Agnolo den heil. „Engelfall“ dar, welcher noch heute gesehn wird und wobei man sich die nicht wahre doch hübsch erfundene Historiette erzählt, dass er den meisterlich gethümlich dargestellten Satan, bei dessen Figur er das ganze Raffinement der Phantasie aufgeboten, nicht wieder aus dem Sinne bekommen habe, ja dass ihn in der entsetzlichen Gestalt seines Bildes erschienen und zu Leibe gegangen, worauf die drohende Frage: Was hast du mich so scheusslich gemacht, Spinello? den Künstler das Entsetzen vor seinem eignen Bilde wahnartig gemacht und erschreckt haben. Spinello Aretino kann Rumohrs Forschungen zufolge nicht 1408 gestorben sein. Im Berliner königl. Museum finden sich Temperamalereien von ihm; eine zeigt die Apostel mit Jesu unter einem bedeckten Gange an der Seite eines langen Tisches sitzend und ihr schmerzliches Erstaunen über das Christentum ausdrückend: „Einer von Euch wird mich verrathen!“ (Die Luft ist blau gemalt und das Ganze auf Holz 1 F. 5 1/4 Z. hoch, 4 F. 6 Z. breit). Eine andere auf Grund zeigt den Moment, wie die Seele St. Catharinens — nachdem ihr der Kopf das Haupt abgeschlagen — von vier Engeln gen Himmel getragen wird; in einem Felsen, legen zwei andere Engel den heil. Leichnam ins Grab. (Auf Holz 4 Z. hoch, 1 F. 10 Z. breit.) Ein drittes Temperabild, mit Goldgrund und auf zerfällt in zwei Abschnitte; rechts der Engel, der die Verkündigung bringt, links auf einer Bank ruhende Maria, welche die Botschaft in Demuth empfängt; in der Mitte der heilige Geist. (Jede Abtheilung misst 1 F. 1 Z. Höhe und 9 Z. Breite.) Ein viertes Gemälde ist ebenfalls Doppelbild; rechts das neugeborne Christkind von Maria und Joseph verehrt, mit Landschaft im Hintergrund, wo der Engel den Hirten erscheint, links aber die Beschneidung des Kindes im Tempel (jeder Theil 1 F. 6 Z. hoch, 9 Z. breit). Ein fünftes stellt die Anbetung der Könige dar; während der eine, von dem Kinde niedergeworfen, demselben die Füsse küsst, bringen die andern beide ihre Gaben dar; hinter ihnen Gefolge, aus dem einer die Pferde der Könige und ein Kameel zügelt. (Auf Holz, 8 1/2 Z. hoch, 2 F. 3 Zoll breit.) — In den „*Pitture antiche del Campo-santo di Pisa, dis. ed inc. da Giuse. Bossi e dal Prof. Cav. G. P. Agli.*“ (Florenz, 1832, 34) und in Lasinio's Sammlung altflorentiner Malerwerke sind die besten der noch in Italien vorhandenen Bilder Spinello's im Stich wiedergegeben.

Aretusi, Cesare di Pellegrino; s. Modenese.

Arezzo (das alte *Arretum*), Stadt in Toscana, mit 10,000 Bewohnern. Die Kirche der Fraternità in der sogenannten Vecchia Pieve zeichnet sich durch abenteuerliche Verwirrung der Decorationen aus. Der Dom, angeblich von einem deutschen Meister 1277 erbaut, und im Aeussern unvollendet, hat eine breite Stiege vor der Fassade an der Seite; im Innern zeigt er eine schöne harmonische Durchführung der Verhältnisse und Formen in germanisch-italienischer Art. Er hat drei Schiffe mit Spitz- und Kreuzgewölben, Fenstergemälde von Wilhelm v. Marseille und einige interessante Sculpturen, z. B. von Giovanni Pisano ein grosses Altarwerk und die Brüder Agostino und Angelo aus Siena das nach Giotto's Zeichnung geschaffne Grabmal des ghibellinischen Bischofs Guido Tarlati. Das Archiv der Kirche hat bedeutende Documente aus der Zeit Karls des Grossen bis zu Kaiser Friedrich II. Die Stadt besitzt eine Akademie mit beachtenswerthem Antikenkabinett und heute ist, wie bei den alten etruskischen Bewohnern, hier die Töpferei im Flor

Ist Arezzo als Geburtsort des edeln Petrarca, des grossen Dichters, Gelehrten und Staatsmannes; auch Aretino, der starke Satiriker, Guido, der Notenerfinder, Veronese, der Maler und Architect (der nach Jakob dem Deutschen 1286 den seiner Vaterstadt fortbaute), Spinello Aretino, der Maler, Vasari, der Kunstlerbiograph, und ein Papst (Julius II.) wurden hier geboren. Im Sobbal' Orto steht das Haus, wo Petrarca am 20. Juli 1304 geboren ward, nachdem seine Eltern, mit Dante und der Partei der Weissen 1302 aus Florenz verbannt, hier seine Aufnahme gefunden. Den nunmehrigen Palast des Grafen Montauti hatte erst Vasari erbaut, der auch Architect war und von dessen malerischen Projekten zu Arezzo das „Gastmahl des Ahasver“ in der Abtei der Cassinenser, sowie Malereien in der (von Marchione 1216 erbauten) Vecchia Pieve bemerkenswerth sind. Vor der Kirche des *Convento di S. Agostino* steht eine Statue Ferdinands d'Arce, welche von Giov. da Bologna herrührt. Berühmt ist die Bibliothek *territa* wegen der darin befindlichen römischen und etruskischen Alterthümer, in der in diesem Betracht das Museum des Cavaliere Bacci, das eine merkwürdige etruskische Vase mit der Amazonenschlacht aufweist. Von einem Amphitheater der Zeit, wo Arretium röm. Colonie war, sind noch Reste übrig. Die Passetto zeigt eine Statue des Maecen, der hier geboren war. Die Loggien der Piazza Reale (400 Fuss lang) sind eine Schöpfung Vasari's.

Arse, Antonio, Juan und Henrique. — Heinrich Arse war seiner Geburt nach Deutscher (nach Andern ein Flämänder), der zu Anfang des 16. Jahrhunderts nach Spanien ging und sich in kunstvollen Silber- und Goldarbeiten ausserordentlich vorthat. Er war das Haupt der berühmten Goldschmiedsfamilie d'Arse, die seinen Namen annahm. Heinrich arbeitete 1520 die berühmte silberne Custodie der Cordover Kathedrale, die bei der Fronleichnamsp procession in Gebrauch ist.

Die Form eines gothischen Thurmes von 1½ F. Höhe hat. An dieser Custodie wird die gothische Zierath bewundert; die Nischen zeigen eine Menge biblischer Figuren neben artigen Heiligensäulen, die sämmtlich übergoldet und meisterhaft in Stein geschnitten sind. Ebenfalls im gothischen Geschmacke schuf Heinrich die Custodien der Kathedralen zu Toledo und Leon. Diese Werke wurden zur Zeit der napoleonischen Eroberung der Halbinsel, vielleicht weniger ihrer Kunst als des Silbers wegen, als mit Raub bedroht, und die Canonici von Cordova mussten ihre Custodie verkaufen, von Dupont und Soult, um schweres gemünztes Silber zurückzuerwerben. —

Arse, Heinrichs Sohn und 1535 geboren, war Goldschmied, Holzschnitzer, Maler und Architect. Er lieferte gleichfalls im gothischen Style mehrere Custodien für die Dome von Valladolid, Osmaz, Sevilla, und zu Avila, wo seine beste stand. Juan ist übrigens namhaft durch ein Buch über die Verschiedenheiten der Kunst, über Symmetrie, Anatomie und die fünf Ordnungen in der Baukunst, welches Werk er sechs Jahre vor seinem 1595 erfolgten Tode zu Sevilla edirte. —

Arse, Juan Villafane, Heinrichs Enkel, ist dadurch zu Bedeutung gekommen, dass er der erste war, der als Goldschmied sich mit der Antike befreundete und classische Werke nachahmte. Er fertigte unter andern 1544 die Custodie für St. Jago di Compostella. Arse, Antonio, ein Spanier, blühte im 16. Jahrh. und war einer der gesuchten Maler seiner Zeit, der namentlich viel zu grossen Frescoarbeiten verwandt war. Er malte mit grosser Fertigkeit und Correctheit, und arbeitete nicht minder geschickt in Oel wie auf Kalk. Sein berühmtestes Stück ist das Hauptaltarbild im Kloster von Sevilla, welches von 1551 datirt.

Argentaria (sc. Creta), argentarische Erde oder Kreide, erhielt den Namen von Argaria (Horbürg oder Arburg in der Schweiz) in Gallia Belgica, wo ein Hauptort derselben war, nicht aber, wie man annimmt, von deren Anwendung zum Tünchen. Sie war sehr wohlfeil; die alten Römer liessen die Rennbahn zum Circus und die Füsse der über das Meer gebrachten Sklaven damit bezeichnen.

Argenteus (röm. Myth.), der Gott des geprägten Silbers und Sohn des Aescularis Erzgottes.

Argentum vivum, Benennung des Quecksilbers bei den Römern. Man grub auf spanischen Feldern unförmige Zinnoberstücke aus, welche, bevor der Zinnober bereitet war, Anthrax genannt wurden; diese Stücke, von eisenbrauner Farbe und mit rothem Staube umgeben, liessen Quecksilbertropfen (*lacrimae*) ausfliessen. Vitruv (*de Architectura* L. VII. c. 8) beschreibt, wie durch Erhitzen in den Hütten Quecksilber daraus gewonnen ward, dessen Eigenschaften er dann geistreich entwickelt.

Argivische Göttin heisst die Hera oder Juno, weil ihr zu Argos ein hochbeachteter Tempel stand. Ihre Kolossalstatue, von Polyklet, war aus Elfenbein und in der Rechten hielt sie das Scepter, auf welchem ein Guckguck sass, in der

Linken den Granatapfel. Mit dem Fuss trat sie auf eine Löwenhaut. Auf einem Pithon sitzend trug sie eine mit Horen und Grazien geschmückte Krone.

Argo, das Schiff der Argonauten. Es war das erste langgebaute Ruderschiff nach den neuern Galeeren, welches die offene See aushalten konnte, da man nur an den Küsten hinschiffte. Zu Dodona befand sich eine mit Sprache begabte Schlange und von dieser hatte Pallas, die Schutzherrin der Argonauten, ein Brett genommen und es ins Hintertheil der Argo gesetzt, daher es geschah, dass die Argo selber sprach und weissagte. Obschon es reich verziert und stark gebaut war, hatte das Schiff so wenig Gewicht, dass die Abenteurer es zwölf Tagereisen hindurch auf ihren Schultern über Land trugen.

Argonauten (gr. M.) oder Argoschiffer nennt man jene Gesellschaft kühner Helden, die es unter Jasons Anführung unternahm, das goldne Widderfell (Vlies) von Kolchis zu holen. Der Anlass zum Argonautenzuge war folgender. Aeëtes, von Kolchis, besass ein dem Mars geheiligtes goldnes Widderfell, das ihm Prometheus geschenkt hatte. Dies Fell wurde im Haine des Mars an einem Baume befestigt durch ein feuerspielendes Ungeheuer, das der Gott zur Bewachung schickte, genannt Chimera. Zur Zeit nun, als Pelias auf dem schwankenden Throne sass, den er seinem Vater Aeson geraubt hatte, geschah es, dass des Letztern Sohn, Jason, welcher fern von seinem väterlichen Reiche erzogen worden, absichtlich oder zufällig in das Gebiet von Kolchis Oheims und Feindes kam. Bereits war Pelias vor Einem, der mit Einem Schiff ihm kommen würde, gewarnt worden, als Jason vor ihm erschien, der beim Ueberwachen eines Flusses die eine Sandale verloren hatte. Der erschreckte König erbot sich dem Fremdling, in dem er den Bruderssohn nicht ahnte, sein Orakel, und fragte ihn nun selbst, wie derselbe mit einem Menschen, der 'so gefahrdrohend' sei, verfahren würde. Jason aber erwiedert auf der Pallas Eingebung rasch: er würde einen Befehl erhalten, das goldne Vlies von Kolchis zu holen. Pelias nahm den Jüngling beim Wort, und dieser machte sich nun auf, Gefährten zum Zuge zu werben. Bedeutendsten Helden Griechenlands, selbst Herkules und die Dioskuren, schlossen sich ihm an. Nun ward die gewaltige Argo gezimmert und damit in die See gesteuert. Als sie an die Insel Lemnos kamen, zogen sie die dortigen Weiber an und schwanden dort so entsetzlich lange, dass endlich der ungeduldige Herkules sie auf die See zurückjagen musste. Am Vorgebirge von Sigäum fanden sie die Tochter des Königs Laomedon auf einem Felsen dem Seeungeheuer ausgesetzt, welches Nereus über die Stadt geschickt, weil ihm Laomedon den bedungenen Lohn für die Erbauung der Mauern versagt hatte. Herkules versprach die Unglückliche zu befreien, Laomedon ihm die Rosse schenken wollte, welche Zeus dem Könige Tros für die geraubten Ganymed geschenkt hatte. Der Trojanerkönig willigte ein; nun stieg Herkules in den Bauch des Meerungeheuers, und tödtete dasselbe, indem er sich innen herausarbeitete. Weil aber Laomedon wortbrüchig ward und die Rosse nicht herausgab, musste Herkules sie sich durch Eroberung Troja's verschaffen, wobei Laomedon nebst seiner Familie mit Ausnahme der Tochter tödtete, welche er mit sich nahm und später an Telamon vermählte. Ungehindert durchschifften die Argonauten nun den Hellespont, kamen zu den Dolionen, wo sie die sechshändigen Riesen (Hesperiden und Tellus' Söhne) erlegten und dann vom Könige Kyzikos freundlich empfangen und reichlich verproviantirt wurden. In der Nacht nach ihrer Abfahrt trieb ein Orkan die Argo wieder dahin zurück; die Dolionen wähten, es kämen Seeräuber, und widerstanden sich daher der Landung, wobei ihr König im Gefechte blieb. Dem guten Fürsten wurden Ehren bezeugt, nun zwar die Argonauten nachher grosse Opfer und Leichenspiele darbrachten, aber die Landesgöttin Rhea war nicht sogleich über den zwar unbeabsichtigten Tod ihrer Söhne am heimischen Fürsten versöhnt, denn sie hielt die Argo zwölf Tage lang in gänzlicher Windstille fest, schickte dann einen grausamen Sturm und wurde durch ein grosses Opfer von Orpheus wieder besänftigt. Herkules ging hier von den Argonauten ab; er hatte nämlich sein Ruder zerbrochen und ging, von seinem Liebling Hylas begleitet, ans Land, um sich ein neues zu holen, wobei aber in der Nähe des reißenden Jüngling von drei lieblichen Quellnymphen verlockt und in eine krystallene Tiefe gezogen wurde; wie ihn nun Herkules mit Polyphem noch suchen ging, stiess mittlerweile die Argo vom Ufer ab, so dass der Gott und der Riese zurückblieben. Auf dem weiteren Zuge wurden die Argonauten vom Riesen Amykos im Faustkampfe herausgefordert, wo aber Pollux den Prahler tödtete. Dann befreite sie den König Phineus von den scheusslichen Harpyen, indem die Söhne des Boreas sie verfolgten, bis die mädchenköpfigen Raubvögel todt auf die Erde fielen, und nun der dankbare König den Argoschiffen sein Mittel mittheilte, gefahrlos durch die Symplejaden zu schiffen. Angelangt bei diesen Felsen, die stets aneinander prallten und Alles, was dazwischen kam, zerschmetterten, entliessen sie auf seinen

Eine Taube, und als diese beim Zusammenschlagen der Klippen bloß ihre Schwanzspitze verlor, ruderten sie mit Hera's (Juno's) Hülfe schnell hindurch, und die Symplejaden blieben von nun an, nachdem sie bloß das äusserste Ornament am Hintertheile der Argo abgeschlagen hatten, auf einem Flecke stehen. Später gerietben sie an die Stymphaliden, die sie durch ihre wie Pfeile abgeschossenen Federn beunruhigten, die aber durch das Geräusch der zusammengeschlagenen Waffen verjagt wurden. Auf der Insel Dia (Naxos) fanden sie die von Aeëtes nach Griechenland gesandten, aber schiffbrüchig gewordenen Kinder des Phrixus in jammernswerther Verfassung; auf die Argo genommen, kamen dieselben nun mit nach Kolchis. Durch den Fluss Phasis fuhr man in den östlichen Ocean hinauf und trug dann das Schiff aus dem Südmeere durch die Wüsten Libyens bis zum Tritonsee auf den Schultern fort, worauf man endlich bei Nacht vor der ersehnten Stadt Aea erschien. Ueberrascht und erstaunt über der Helden Zug und Verlangen, machte ihnen hier der Kolcherkönig Aeëtes die härtesten Bedingungen. So sollte Jason die Stiere des Vulkan, welche Feuer aus ihren Nüstern sprühten, vor einen Pflug spannen, mit denselben vier Morgen Landes umackern, die Zähne des von Phrixus einst hieher gebrachten Drachen aussäen und die daraus erwachsenden Riesen bekämpfen. Alledem unterzog sich der Held, hätte aber nichts ohne die Liebe der Tochter des Kolcherkönigs, der Zauberin Medea, gemacht; denn diese war es, die ihn durch eine Salbe unempfindlich gegen das Feuer machte, so dass er die Feuerstiere fesseln und anspannen konnte; so pflügte er das Landstück, säete die Drachenzähne und warf, auf Medeens Rath, Steine unter die erwachsenden Riesen, so dass sich diese einander selbst angriffen und gegenseitig vernichteten. Erstaunt über Jasons Erfüllung aller jener Aufgaben, wollte der beschämte König nichts mehr von seinem Versprechen wissen und beschloss sogar in seinem Grimme, die Argo bei Nacht in Brand zu stecken, um den Fremdlingen die Rückfahrt abzuschneiden und so den ganzen Zweck ihres Zugs zu vereiteln. Aber Medea, aus Liebe zu Jason, verrieth den Plan, worauf Jason schnell in den Hain lief, wo das Vlies (auf welchem einst Helle und Phrixus über Meer nach Kolchis geflogen) an einem Baume hing; er bemächtigte sich um so leichter dieses kostbaren Schatzes, da Medea den Hüter desselben, den feurigen Drachen, durch ein Zaubermittelchen eingeschlafert, und bestieg nun mit ihr und ihrem Bruder Absyrtus bei Nacht das Schiff, welches eilig von dannen fuhr. Zwar verfolgte sie der alte Aeëtes, wurde aber in der Verfolgung gehindert, da Medea ihren Bruder schlachtete und die einzelnen Körpertheile über Bord warf, so dass sich der Vater, indem er alle die Glieder wieder aufzufischen suchte, dabei verspätigte. Der greise König kehrte wieder um, schickte aber viele seiner Kolchier zur Verfolgung aus. Die kolchischen Schiffe setzten ihnen bis zur Insel der Phäaken (Corcyra) nach, wo die Argonauten ihre erste Landung auf ihrer Heimkehr machten und vom König Alkinoos gastfreundlich empfangen wurden. Auch die Kolchier sprachen beim Phäakenkönig ein und verlangten von diesem, dass er Jason befehle, die Medea herauszugeben. Der König, der gerecht sein wollte, erklärte ihnen, dass er ihre Königstochter andern Tags ausliefern werde, wenn es sich herausstelle, dass sie noch Jungfer sei. Da veranstaltete aber seine Gemahlin Arete, dass Jason noch in derselben Nacht seine Hochzeit mit der Medea hielt, worauf die Kolchier beschelden ohne Prinzessin und Vlies zurückfuhren. Auf der Weiterfahrt wurden die Argonauten bei Nacht von einem heftigen Sturm überfallen, wobei aber zu ihrem Glück Apollo seine Blitze leuchteten Hess, wodurch ihnen eine Insel zu Gesicht kam, auf der sie landen konnten und die sie nun Anaphe (jetzt Naxos) nannten. Um dem blitzenden Apoll zu danken, richteten sie ihm hier einen Altar auf. Als sie gen Kreta kamen, ward ihnen die Landung von Riesen Talos verwehrt, welcher, als Wächter der Insel, dieselbe dreimal des Tags umlief. Aber Medea bezauberte ihn mit einem Wasserchen und tödtete ihn; nun landete man, blieb aber nur eine Nacht hier; dann wurde nach Aegina geschifft und zwischen Euböa und Lokris hindurch die Rückkehr nach Jolkus vollendet. Die ganze Fahrt hatte vier Monde gedauert. Die Argo selbst ward nun von Jason dem Gotte Poseidon auf dem korinthischen Isthmus geweiht. — Auf den Argonautenzug bezügliche Darstellungen waren im Alterthum ausserordentlich häufig. Wir können aus der Menge der uns übrigen Bilder nur einiger gedenken. Eine durch Composition und Ausführung gleich bewundernswerthe Darstellung der Ankunft der Argonauten in Kolchis findet sich auf der wegen der Feinheit ihrer Graphitzzeichnungen berühmten Cista (Putzkästchen) des *Museum Kircherianum*. Die Vorstellung zeigt ausser der Landung in Bithynien auch die Tödtung des Amykos durch Polydenkes (Pollux); die Inschrift heisst wörtlich: *Novios Plautios med Romai fecit, Dindia Macolnia fidei dedit*, wonach die Arbeit etwa um 500 a. Urbis zu setzen ist. Eine der schönsten erhobenen Arbeiten in Thon, in der Villa Albani, zeigt den Argus (Argos), wie er am Schiffe der

Argonauten arbeitet, nebst einer andern Mannsfigur (vermuthlich Tiphys, dem Mann der Argo) und einer Pallas, die das Segeltuch an der Stange anlegt. Ein bei Zoëga (*Basstr. ant.* 45.) stellt ebenfalls den Bau der Argo vor. Den Jason (als Baumeister zeigt eine etruskische Gemme bei Micall (*Antichi Monumenti*, 1 Atlas zur *Storia degli ant. pop. Italiani*, 1832.); ein Relief in Wien zeigt ihn er die kolchischen Stiere bändigt und den Drachen mit Hülfe Medeens tödtet. vortrefflichen Zeichnungen ist uns der Argonautenzug durch einen neuern Künstler, Carstens, vorgestellt worden. Wir verweisen auf das 1799 zu Rom publicirte *Les Argonautes selon Pindare, Orphée et Apollonius de Rhodes, en 24 plaques inventées et dessinées par Asmus Jacques Carstens et gravées par Joseph Koc*

Argos, in Argolis, besitzt einige der ältesten cyklopischen Mauern in den der Burg Larissa, einem 1200 vor Chr. angelegten Kriegsbawerke der ger. In einer spätern Zeit war hier ein berühmter Tempel der Juno oder Härä, her das Häräum genannt; der Bau, im dorischen Style, ward 500 vor Chr. Eupolemus oder Eumolpus ausgeführt, und erhielt die schönsten Sculpturen. F Sculptur wurde Argos im 6. Jahrh. besonders wichtig durch eine Schule, der Ageladas, der Meister eines Phidias, Polyklet und Myron, angehörte. Die her Junostatue im Häräum war eine Schöpfung des Polyklet. — Eine Silbermünz alten Argos zeigt auf ihrem Avers den vordern Theil eines Wolfes, auf der Revers den Anfangsbuchstaben des Namens.

Argus (gr. M.), Sohn des Agenor oder des Inachus, war nach Ovid ein Ries, dessen Kopfe hundert Augen ihr Feuer sprühten. Er soll einen kolossalen Ochsen gelegt haben, welcher Arkadien verwüstete; auch die Schlange Echidna, Tochter Tartarus und der Erde, soll er erwürgt haben. Aus dem Fell jenes Stiers machte sich sein Kleid. In der Folge bestellte ihn Juno zum Wächter der durch ihre sucht in eine Kuh verwandelten Io. Sie zu befreien, sandte Zeus den Hermes mit Befehle hin, den hundertäugigen Argus zu tödten. Als dies geschehn, nahm weil Argus in ihrem Dienst umgekommen, dessen Augen an sich und setzte sie Leibvogel, dem Pfau, in den Schwanz.

Ariadne, eine Heilige der griechischen Kirche, wird in dem Moment v stellt, wie sie vor ihren Verfolgern in einen wunderbar sich öffnenden Felsen d

Ariadne (gr. M.) war die Tochter des weisen Königs von Kreta, Minos der Pasiphaë. Nachdem Minos den Beherrscher Athens zu einem schimpflichen Tribute gezwungen, demzufolge dieser 7 Jünglinge und 7 Mädchen als Opfer für den furchtbaren Minotaurus nach Kreta senden musste, traf es sich einst, dass bei solchen Opfersendung auch Theseus unter den Jünglingen war. Die schöne Ariadne hatte kaum den schönen Jüngling erblickt, als ihr Herz die brennendste Liebe für ihn beschloss ihn vom Tode zu retten, der seiner harnte. Theseus, der von Athen mit dem tributbringenden Schiffe hieher gekommen, und zwar in der Absicht, den Minotaur zu erlegen und so sein Vaterland von dem schändlichen Joch zu befreien, konnte hier aus dem Labyrinth, in das er gebracht war, nur mit der Liebe herauskommen, indem ihm Ariadne einen Fadenknäuel am Eingang festigte, mit dessen mitgenommenem, um die Hand gewickeltem Faden er sich aus den Irrgängen wieder herausfand. Als ihm die Erlegung des Minotaur gelang, nahm er mit Ariadne die Flucht. Allein falsche Scham hielt ihn ab, das reiche Mädchen nach Athen zu führen, weil er das Gerede seiner alles Fremde verpöhlenden Mitbürger fürchtete, wenn er ein fremdes Weib und noch dazu die Tochter eines hassten Königs in Athen einbrächte. Daher führte er seine Schöne auf das unbewohnte Felseneiland von Naxos (damals die Insel Dia), schlich sich von ihrer Seite und überliess sie so den Qualen des Hungertodes. Um diese unmännliche That der grausamsten Undankbarkeit des Theseus zu beschönigen, haben die Fabulisten Mythos dahin verändert, dass sie die Schöne vom Pfeile der Artemis auf Naxos ben lassen, oder dass nach anderer Erzählung Bacchus den Helden zwingt, ihn die Liebliche zu überlassen und ohne sie abzureisen. Nach Virgil erbarmte sich Bacchus der Königstochter, als sie schon von Theseus verlassen war.

..... Der verlassenenen, klagenden Fürstin

Nahete Liber mit Schutz und Umarmungen, und dass ihr ewig
Strahlte der Ruhm im Gestirn, die dem Haupt enthobene Krone
Sandt' er zum Himmel empor; sie durchfliegt sanftathmende Lüfte,
Und wie sie fliegt, sind die Stein' urplötzlich in Funken verwandelt,
Und sie behaupten den Ort mit bleibendem Glanze der Krone

Zwischen dem knieenden Bild und dem schlangenhaltenden schwebend.
Bacchus, zugleich von Mitleid und Liebe für die Schöne bewegt, vermählte sich
wobei er ihr die glänzende Krone verlieh, nahm sie mit sich auf seinen Zügen,
nach Indien (daher sie häufig in seiner Gesellschaft, auf einem Panther reitend

Thyrusschwingern und Bacchanten umgeben, wohl auch von einem Elephanten getragen, vorgestellt ist) und bekam von ihr sechs Söhne: Oenopion, Staphylos (welche auch für Söhne des Theseus gelten), Latramis, Thoas, Ebbanthes und Tauropolis. Der Gott blieb ihr treuer als der Mensch, und um ihrer nicht verlustig zu gehen, vermochte Dionysos den Zeus, seinen Vater, dass dieser sie unter die Götter aufnahm und ihre Krone unter die Sterne setzte. — Von der alten Kunst wurde namentlich der Moment, wie Ariadne, von Theseus verlassen, auf Naxos sich einsam und in Verzweiflung befindet, sowie ihre Vermählung mit Bacchus, vielfach plastisch und maleisch vorgestellt. Vergl. „*Pitture antiche d'Ercolano*“ (T. II. tav. 14 — 16), Lipperis Daktyllothek (erstes Taus. Nr. 383, 384, 386), Maffei: *Gemme antiche* (III. n. 33), Ebermayr: *Thesaurus gemmarum* (tab. 12, 13) und Bellori: *Admir. Rom. Antiq. Fest. t. 48*. Auf dem einen Wandbilde von Herculaneum fährt die Verlassene erschrocken aus dem Schlafe mit verwirrten, aus einander gerissenen Haaren auf. Sie ist mit goldnem Halsband, Ohr- und Armringen desselben Metalls geschmückt. Ihr Lager ist am Meeresufer, unter einem hohen Felsen, wo sie mit der Linken die weisse Decke in die Höhe zieht, sich die Oberhälfte des Leibes entblösst, mit der Rechten aber auf die Matratze gestützt sich aufrichtet. Sie wendet den Kopf mit Unruhe nach der See, wo man noch das Hintertheil eines mit aufgespannten Segeln davon fahrenden Schiffes sieht. Auf einem andern Wandbilde sitzt sie in demselben Anzuge auf ihrem Lager in einer Stellung, welche verräth, dass sie eben aufstehen will. An der Seite steht ein betrübter Amor, mit der Rechten sich die Augen wischend, in der Linken zwei Pfeile und einen Bogen ohne Sehne haltend. Vor ihren Füßen steht noch ein Ruder, hinter ihr ein geflügeltes Weib, dessen Kopf ein Helm bedeckt. Dies Weib stützt sich mit der Linken auf Ariadnens Schulter und zeigt mit der Rechten auf ein davonrudern des Fahrzeug voller Leute in der Ferne, dessen Segel dunkelfarbig sind. Es ist die Nemesis, welche das der Geliebten geschehene Unrecht zu rächen pflegt und hier durch ihr Hindeuten auf die schwarzen Segel den durch sie veranlassten Tod von Theseus' Vater anzukünden scheint. Ein drittes Wandgemälde zeigt Ariadne am Fuss eines Baums unter einem ausgespannten Tuche sanft schlummernd; der Kopf, mit weisser Binde umwunden, ist auf ein weisses Kissen gestützt. Der rechte Arm liegt ihr über dem Haupte; die Linke ist nachlässig an die Seite hingestreckt. Sie trägt goldne Armbänder und ein goldnes Halsband. Die Haare sind durch den Schlaf etwas zerwühlt. Bacchus ist mit Weinlaub und Trauben bekränzt, ein rother Mantel fließt am Rücken herab, auch die gewohnten Halbstiefel fehlen nicht; mit der Rechten stützt er sich auf Silen, der einen langen Thyrsusstab hält und viele Verwunderung bei Untersuchung von Ariadnens vollkommener Schöne zeigt. Ein Satyr hebt mit freudigem Stannen ihre Decke auf und entblösst ihren Oberleib, scheint auch mit Silen zu sprechen, indess Bacchus voll Entzücken über die Erscheinung, die ihm ein geflügelter Amor mit der Rechten zeigt, während derselbe ihn mit der Linken näher hinzuzieht, weiter vortritt. Einer der kleinen losen Faune guckt neugierig über ein Felsenstück an Ariadnens Haupte, und lächelt. In der Ferne sieht man zwischen Gebirgen das Bacchusgefolge mit den bacchischen Instrumenten und der mystischen Kiste. — Auf einem geschnittenen Steine sitzt Bacchus neben Ariadne auf einem Sessel, mit der Rechten sie umfassend, in der Linken ein mit Epheu oder Weinlaub umwundenes Scepter haltend. Der Sessel steht auf einer Tragbahre, die auf den Achseln von zehn Panen ruht. Voraus gehen ein fröhlicher Satyr mit dem Thyrsus in der Linken und eine Bacchantin mit der Handpauke. Hinter ihr folgt ein anderer, auf der Rohrflöte blasender Satyr, begleitet von einer Bacchantin, die auf dem Triangel spielt. Ueber ihr liegen drei Liebesgötter, wovon die zwei vordersten Weinkrüge tragen, der hinterste aber einen Korb voll Trauben hat. Auf einer andern Gemme sieht man Dionysos auf einem Wagen zurückgelehnt sitzen und Ariadne neben ihm mit ihm zugekehrtem Gesichte und Leibe, so nämlich, dass sie ihn umfasst und mit einem Sonnenschirme schützt, indess Dionysos über ihre Schultern Wein in eine Schale giesst, welche der hintern Wagen hergehende Silen unterhält. Beide sind mit Epheu bekränzt. Den Wagen ziehen zwei Centauren, deren einer die Leier spielt, der andere zwei Flöten bläst. Zwischen ihnen und Bacchus bemerkt man einen fliegenden Amor; vor dem Wagen gehen ein Bacchant mit dem Thyrsusstabe und der Löwenhaut über dem Arme, eine Bacchantin mit der Handpauke, ein auf zwei Flöten blasender Faun und ein Satyr, welcher den Weinkrug emporhebt, als wollt' er ihn in die Lüfte werfen. Ein anderes Gemmenbild zeigt Dionysos und Ariadne auf einem Wagen, welchen die Horen ziehen, die von Cupido durch seine statt Peitsche dienende Fackel angetrieben werden; ein anderer Liebesgott schiebt an den Rädern, dass es recht vorwärts gehe. — Eins der schönsten Reliefs zeigt Bacchus und Ariadne auf einem von Centauren gezogenen Wagen sitzend, welchen ein glänzendes Gefolge umgiebt. An

der Spitze des Zuges sieht man Männer und Weiber auf Flöten und Cymbeln spielend. Dann folgt ein Elephant, wie ein Opferthier mit einem Bande umgeben, um den Zug nach Indien anzudeuten. Hinter diesem folgt der trunkene Silen auf seinem Esel, von Faunen, Satyrn und Nymphen begleitet, welche Thyrsusstäbe, Trauben, Reben und Trinkgefässe tragen. Ein Relief in griechischem Marmor, unter den Antiken des Berliner Museums, schildert ebenfalls Bacchus' und Ariadnens Festzug; sie werden hier auf einem Wagen von Panthern gezogen, welchem Bacchantinnen, Faune und ein Satyr voranellen. — Als ein berühmtes Sculpturwerk unserer Zeit darf die Ariadne des schwäbischen Bildhauers Heinrich Dannecker nicht unerwähnt bleiben. Dies überlebensgrosse Marmorbild ist von gedachtem Meister 1814 geschaffen worden und ist im Bethmannschen Garten zu Frankfurt am M. aufgestellt. Die schöne, mit Bacchus verlobte Göttin ruht auf dem bacchischen Leibthiere, dem gezähmten Panther; ihre Haare sind mit Weinlaub bekränzt; ihren Oberleib stark nach vorn hinbiegend und den linken Arm auf den Kopf des Panthers stützend, hält sie zwischen den Fingern sanft das Tuch, das den nackten Leib theilweise umgiebt, aber nicht verhüllt. Ihren rechten Ober- und Unterschenkel lässt sie nachlässig über den Rücken des Thieres gleiten, so dass der Fuss sich gegen den Boden senkt, den linken Schenkel aber zieht sie unter dem rechten an sich, und auf dem letztern ruhet der rechte Arm. Die Stellung ist äusserst schwierig, zeigt aber von jedem Standpunkte höchst graziose Formen. Vorn bewundert man die reinen Verhältnisse von Kopf, Hals und Busen; vom Rücken sieht man die Linien des Leibes und der Arme in ihrer vollen Schönheit, Geschmeidigkeit und Schärfe; hinter dem Schwelf des Panthers überschaut man den zierlichen rechten Arm, das schlanke rechte Bein, das Profil des niedlichen rechten Fusses. Feiner Sinn, Wahrheit, Anmuth belebt jeglichen Theil des Werks. Prächtig ist der Contrast zwischen dem venusgleichen Körperbaue der Ariadne und dem breitgegliederten Ranzen der Bestie, von der sie getragen wird. Gesicht und Körper der vergötterten Schönen sind von schönster Modellirung, und vortrefflich die Details; die Kniescheiben sind mehr angedeutet als ausgesprochen, und doch ist ihre Formation vollständig wahrnehmbar; gar zierlich gebildet ist der rechte Fuss vom welchen Knöchel bis zur Spitze, und die Sohle des linken Fusses; auch sind von fleissiger Arbeit die Nebensachen, Draperie, Laubkranz und dgl. Das Jedermann zugängliche Bild hat Hr. Bethmann in ein besonderes Zimmer seines Gartenhauses gestellt und die weisse Farbe Ariadnens durch rosenfarbne Beleuchtung zu erhöhen gesucht. Man pflegt dort nämlich einen röthlichen Fenstervorhang herunterzulassen, wodurch ein der Fleischfarbe entfernt ähnlicher, aber schillernder Ton sich dem Marmor mittheilt. Dennoch wird man die Naturfarbe des letztern vorziehen.

Ariæ, Aushöhlungen, an den Stämmen der Säulen der Länge nach ausgehöhlte Vertiefungen, deren man 16 bis 20 an der Zahl an einer Säule vorfindet. Sie geschehen nach dem Viertel, Drittheil oder Halbkreis; s. Säule.

Arias - Ferrandez (Fernandez), Antonio, ein spanischer Maler des 17. Jahrhunderts, ward von Pedro de las Cuevas gebildet und soll bereits in den Knabenjahren Bilder für den Hochaltar einer Toleder Kirche geschaffen haben, die zu hoher Hoffnung berechtigten. In einem Alter von 25 Jahren zählte er schon unter die besten Maler zu Madrid, wo er für den Saal des alten Palastes *de las comedias* eine ganze Reihe von Porträts spanischer Herrscher herstellen musste. Arias - Ferrandez, dem man schön in der Färbung, kräftig in den Uebergängen von Licht zu Schatten und gewandt in der Ausarbeitung nennt, gerieth zuletzt trotz seinen Gönnern bei Hof in Elend, und starb, man sagt in einem Spital, 1680.

Ariccia, *Aricia* bei den Römern, ist eine der ältesten Städte Italiens. Gründer davon soll der Sicilianer Archilochus, ja nach Virgil gar der hier verunglückte Sohn des Theseus gewesen sein. Ariccia war am Fuss des Albanergebirgs an der appischen Strasse angelegt und stets ein blühender Ort, bis es im 9. Jahrh. von den Mauren verwüstet ward, worauf sich die Einwohner von der Tiefe auf die jetzige Stelle der Stadt zogen. In der Nähe lag der berühmte Tempel und Hain der taurischen Artemis mit dem *Lacus nemorensis* (jetzt See von Nemi), der auch der Spiegel Dianens hiess. In dem schönen Garten des Fürsten Chigi, welchem jetzt Ariccia gehört, ist noch die Cella von jenem Dianentempel vorhanden. In Ariccia's Nähe finden sich auch die Grotte, Quelle und der Hain der Nymphe Egeria. Die himmlische Lage des reizenden üppigen Ariccia, seine gesunde Luft und die Nähe Roms machen es zum Sommeraufenthalt der Fremden, die sich aus der *Aria cattiva* der Campagna dahin flüchten. Es liegt eine Miglie von Albano, auf der Strasse nach Neapel. Die Rotunda daselbst ist ein Werk Bernini's und enthält Gemälde von Bourguignon: die Himmelfahrt Mariens und den heil. Franciscus. Ausser mehreren Villen ist der schöne Palast Chigi bemerkenswerth.

Arimaspen, Name eines fabelhaften Volks unter den Scythen, welches im äussersten Nordosten wohnte und mit den ihr Gold hütenden Greifen, um es diesen zu rauben, in stetem Kampfe lag. Diesem Mythos liegt eine dunkle Kunde von kriegerischen und goldgrabenden asiatischen Völkern zu Grunde, die am Ural, am Altai und nach der Wüste Kobi (also in Goldgegenden) wohnten. Die Arimaspen, im Kampf mit den Greifen, erscheinen besonders häufig in etruskischen Vasengemälden.

Ariminum (jetzt Rimini) war eine Gründung der Umbrier, welche im J. 485 nach Roms Erbauung mit römischen Colonisten verstärkt ward. Sie erhielt sich im ganzen Alterthum als eine namhafte und belebte Stadt. Die Triumphbrücke des Augustus, ein schönes Bauwerk von sieben Bogenöffnungen, mit einem Triumphbogen von einer Öffnung, mit korinthischer Säulenstellung, ist noch gut conservirt vorhanden.

Arion, von der Fabel ein Sohn des Kyklon oder Poseidon genannt, lebte um 620 vor Chr. und war ein ausgezeichneter Kitharspieler, der durch seine Kunst die Gunst des Periander (Pyranthus), Königs von Korinth, errang. Um als Virtuos sich auch in fremden Landen Ruhm und Gold zu erwerben, segelte er nach Sicilien, durchwanderte fast ganz Italien und wollte nun mit seiner reichen Goldärnte von Tarent nach Korinth zurückfahren, als die korinthischen Schiffer, nach seinen Schätzen lüstern, ihn ins Meer zu werfen beschlossen. Da offenbarte ihm Apollo im Traum die Gefahr. Arion bat, im festen Vertrauen auf seine siegende Kunst, dieselbe noch einmal üben zu dürfen, und als man dies ihm gestattete, trat er festlich geschmückt, die Kithar in Händen, auf das Verdeck. Aber als er bemerkte, dass sein göttliches Saitenspiel die Schiffer nicht rühren wollte, kam er ihren Händen zuvor und stürzte sich selbst ins Meer. Delphine hatten sich, seinen Tönen lauschend, um das Schiff versammelt, und einer nahm ihn nun auf seinem Rücken auf, ihn bis zum Vorgebürg Tánarus tragend, von wo der Sänger nach Korinth zurückkehrte. Als die später anlangenden Schiffer, um Arion befragt, denselben für todt sagten, liess Periander sie vor sich führen, zeigte hier den Bleichwerdenden ihr noch lebendes Opfer und liess sie sofort an das Kreuz nageln. Arions Leier und der rettende Delphin wurden hernach unter die Sterne versetzt und viel durch die Kunst verherrlicht. Berühmt war auf Tánarus das erzene Weihgeschenk, welches Arion auf dem Delphine reitend darstellte.

Ariosto, Lodovico, am 8. Sept. 1474 zu Reggio geboren und am 6. Juni 1533 zu Ferrara verstorben, heisst bei den Italienern „der Göttliche“ und ist der berühmte Dichter des *Orlando Furioso* (des „rasenden Rolands“), eines vollendeten romantischen Heldengedichts von glänzender, unerschöpflich reicher Anmuth der Erzählung. Die Malerei hat oft ihre Motive aus dieser Dichtung entnommen; berühmt ist besonders von Julius Schnorr, einem der bedeutendsten Künstler der Gegenwart, ein Cyklus solcher Darstellungen, welche er in der Villa Massimi zu Rom, im zweiten Zimmer des Erdgeschosses, al fresco gemalt hat. Darunter ist die Vorstellung in einer Lunette, wie Astolf mit dem Evangelisten Johannes Rolands verlornen Verstand aus dem Monde zurückbringt. — Die Bibliothek zu Ferrara, worin sich das Denkmal Ariost's mit seinen im J. 1801 aus der Klosterkirche St. Benedetto von den Franzosen hier versetzten Gebeinen befindet, besitzt des Dichters eigenhändiges Manuscript vom rasenden Roland. Das Haus des Ariost, 1510 im Renaissance-Style erbaut, ist noch vorhanden. Ueber der Eingangsthür liest man *Ludovico Areosto 1510*, und auf dem Fries, der das erste Stockwerk vom zweiten scheidet, steht das Distichon:

Parva sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non

Sordida, parva meo sed tamen aere domus.

Auf einem Steine des ersten Stocks ist zu lesen: *Sic domus haec Areosta propitios deos habet, olim ut Pindarica*; eine offenbar spätere Inschrift. Des Dichters Bildniss ist besonders bekannt durch Raph. Morghens Stich nach einer Zeichnung von Ermini.

Aristäus (gr. M.), Sohn des Apollo und der Kyrene, war von Nymphen erzogen worden und galt für den Erfinder und Einführer der Bienenzucht, als welcher er auch *Melisseus* hiess und göttliche Ehre empfing. Seine Liebe zur Eurydice, der jungen Gemahlin des Orpheus, brachte dieser den Tod, indem er sie bis zu einem Flusse verfolgte, wo sie von einer giftigen Schlange gestochen ward. Zur Strafe für seine hitzige, der Geliebten so unheilvoll gewordene Liebe verlor er seine Bienen, was die andre Sage erläutert, dass er Eurydice in der Wolke eines Bienenschwarms verfolgt und sie den Stichen der Bienen erlegen sei, die nun dabei durch den Verlust ihres Stachels ebenfalls ihren Tod fanden. Indess wusste sich Aristäus neue Schwärme zu erzeugen, indem er Rinder schlachtete, aus deren Eingeweiden schon nach neun Tagen sich Bienen bildeten. — Aristäus galt für den segensreichsten, wohlthätigsten Heros, weil er das Hirtenleben, die Bienenpflege und die Oelbereitung einführte. In Thessalien und Arkadien ward er als Nomios (Hirtengott) und an andern Orten als Jäger *Agreus*,

als Pfleger der Haine, verehrt. Besonders gross war der Cult dieser alten Götter auf den Inseln des griech. und adriat. Meeres, Sicilien, Grossgriechenland und Asien, und da er als Symbol der Fruchtbarkeit galt, so ist auch leicht erklärlich, wie er sich mit einigen Hauptgöttern der Griechen identificirte, so dass er als Zeus-Aristäus, bald als Aristäus-Apollo erscheint oder auch mit Bacchus in Verbindung kommt. Auch seine künstlerischen Abbildungen sind nach der Sage in Athen gemacht. Ueber die Aristäusmythe handelt besonders Bröndstedt in seinen *Notizen und Untersuchungen in Griechenland* (Paris und Stuttgart, 1826.) B. I.

Aristandros, aus Paros, lieferte einen erzenen Dreifuss, der mit einem grossen von Polyklet nach dem Siege bei Aegospotamos zu Amykläe aufgestellt wurde. Zwischen den Füßen des Dreifusses stand die Statue der Sparta mit der Lyr.

Aristarete war die Tochter und Schülerin des Malers Nearchos, von Plinius sagt, dass sie sich durch ein Aeskulap-Bild bekannt machte.

Aristeas und **Papias**, von Aphrodisias auf Cyprien gebürtig, sind die Künstler, die man auf den zwei Centauren in grauem Marmor liest, welche in das vaticanische Museum aufbewahrt. Winckelmann vermuthet aus dem Sculpturwerk, dass sie aus dem Fundort der Statuen (man fand sie in der tiburtinischen Villa Hadriana) die Künstler zur hadrianischen Zeit blühten. Auch Ennio Visconti ist dafür, dass Aloys Hirt aus dem Umstande, dass die Statuen noch einmal, und zwar in Marmor und in einem besseren Style vorhanden sind, die Vermuthung schöpft, dass Aristeas' und Papias' Arbeiten nichts als Copien von freilich höchst sorgfältig geführten sind, wo die Copirer im Bewusstsein der Gelungenheit ihre Namen mochten.

Aristides, Aelius, Rhetor und Sophist im 2. Jahrh. nach Chr., war aus Smyrna gebürtig und ist berühmt durch seine Reisen in Asien, in Griechenland, Italien und Aethiopien. Als im J. 178 die Stadt Smyrna durch ein Erdbeben zerstört wurde, wirkte er durch seine Beredsamkeit beim Kaiser Antoninus Pius eine Unterstüßung zum Wiederaufbau derselben aus, daher ihm von den Römern eine eiserne Bildsäule decretirt und er mit dem Namen eines Erbauers der Stadt geehrt wurde. Eine Bildnisstatue des Aristides Smyrnäus, wahrscheinlich jener Erzstatue, findet sich auf der Vaticanischen Bibliothek; sie datirt aus der Antonine und zeichnet sich unter den sitzenden bekleideten Figuren der 2. Periode vorthellhaft aus.

Aristides, der Thebaner, war Zeit- und Kunstgenosse des Apelles und des Malers Nikomach. Er ward durch Letztern und durch Euxenidas vorgebildet und war der erste hellenische Maler, der Seelenzustände, Gefühle und Leiden auszudrücken verstand. Dies bewies er besonders in der Darstellung eines Mannes und in jenem bewunderten Bilde einer Mutter, die, bei Erstürmung einer Stadt verwundet, noch sterbend ihr Kind von der Brust abhält, damit es nicht Blut und Milch sauge. Dieses Gemälde ward von Alexander nach seiner Vaterstadt gebracht. Für den Tyrannen Mnason von Elatea malte Aristides eine Schlacht gegen die Perser, worin er 100 Personen vorführte, bedung sich aber für jede Figur ein Ehrensold von zehn Minen. Dass seine Bilder im Preise standen, zeigt auch die Thatsache, dass König Attalus 100 Talente für ein aristidisches Gemälde zahlte. Aristides dessen Colorit stets einen Anflug von Zartheit hatte, gehörte übrigens (mit Apelles und Pausanias) zu den drei Malern, welche, weil sie Hetären darstellten, *γράφοι* hießen. — Ein Erzgiesser Aristides stand seiner Vier- und Zweigespielen in grossem Rufe; er war ein Schüler des Polyklet.

Aristion von Alexandrien. Dieser Heilige wird auf dem Scheiterhaufen vor dem Kaiser dabei sich Niketas, ein Gothe, befindet.

Aristo und **Telestes**, zwei Brüder und Erzgiesser aus Lakonien, schufen ein 18 Fuss hohen Koloss des Zeus, den nach Pausanias' Bericht die Klitorier als Geschenk zu Delphi aufstellten. — Ein Musivarbeiter Aristo wird nach Raoul Rostk *Lettre à Mr. Schorn* auf einer Mosaik gelesen, die man auf der *Via Appia* findet.

Aristodemus, der Bildgiesser, lebte zur 117. Olympiade, schuf zwei Krieger, sammt Lenker, stellte Philosophen und den König Seleukus von Babylonien dar. Er scheint auch Urheber jener Aesopstatue zu sein, deren Tatian in *Or. adv. G.* denkt. — **Aristodemus**, der Maler, lebte um die 210. Olympiade nach Christus aus Karien und des Eumelus Schüler. Mehr ist er als Autor von Namen; er schrieb über kunstgeschichtliche Materien, und seine Kunstkenntnisse gingen zum Theil auf den ältern Philostratus über, welcher Autor dem Maler sein Kunstwissen verdankt.

Aristodicus machte, laut Bruncks *Analekten* (II. 488), eine goldene Pallade in getriebener Arbeit.

Aristodotos, ein von Tattian in *or. adv. Graec.* erwähnter Bildgiesser, der eine Statue der Hetäre *Mystis* schuf.

Aristogiton und **Hypatodorus**, Erzgiesser aus Theben, blühten um die 102. Olympiade und schufen die Gruppe des Amphiaras und seines Rosselenkers Bätön auf dem Wagen, welche die Argiver als Weihgeschenk in Delphi aufstellten.

Aristokles, den Pausanias zu den ältesten Künstlern zählt, war aus Cydonia auf Kreta und siedelte sich vermuthlich nach Sicyon über, wo die Erzarbeit ihren Blüthensitz hatte, wie er denn als Erzgiesser auch den Beinamen des Sicyoniers trägt. Er war Zeitgenosse von Ageladas und Kanachus, und schuf, wie jeder der Letztgenannten, eine der drei Musen auf dem Hellkon. Sein Hauptgusswerk war der mit einer reitenden Amazone um den Gürtel kämpfende Herkules, welchen Evagoras von Zankle als Weihgeschenk in Olympia aufstellte. Er hatte einen Sohn Cleotas, ebenfalls Erzgiesser; dieser hatte wieder einen erzgiessenden Sohn, welchen letztern man Aristokles den Jüngern aus Sicyon nennt und der die Bilder des Zeus und Ganymedes schuf, die vom Thessalier Gnothis zu Olympia aufgestellt wurden. Der ältere Aristokles ist in die 70., der jüngere in die 90. Olympiade zu setzen. — Ein Bildbauer dieses Namens stellte, einer Inschrift zufolge, die Basis zur Bildsäule der Parthenos von Phidias wieder her. Es geschah dies im 3. Jahre der 95. Olympiade.

Aristoklides, der Annahme nach ein Zeitgenosse des Polygnot, war, wie dasselbe von Letztem bekannt ist, an den Malereien im Apollotempel zu Delphi beschäftigt.

Aristokratie wird personifizirt dargestellt als ein stolz blickendes, reich gekleidetes Weib mit einer goldenen Krone und einem Bündel von Stäben. In ihrer Hand hat sie Lorbeerkränze, um sie auszuthellen.

Aristolaos, des Pausias Sohn und Schüler, gehörte nach Plinius zu den „ernsthaftesten“ Malern. Von ihm hatte man den Epaminondas, den Perikles, die Medea, die Tugend, den Theseus, das Bild des attischen Volkes und eine Ochsenopferung.

Aristomachus heisst ein alter Erzgiesser, welcher vorzugsweise Standbilder der Hetären schuf.

Aristomedes und **Sokrates**, Brüder und Bildhauer von Theben, blühten um die 75. Olympiade und waren Zeitgenossen des Pindar, für welchen sie ein Bild der Cybele als Weihgeschenk für deren Tempel arbeiteten.

Aristomedon, Erzgiesser von Argos, arbeitete um die 75. Olympiade und lieferte den Phozensern die Weihgeschenke, welche sie zufolge ihrer gegen die Thessalier gewonnenen Schlacht in Delphi aufstellten.

Aristonidas, ein Bildgiesser und merkwürdig durch den Umstand, dass er eine Statue vom Mörder seines Sohnes Learebus machte und Eisen zum Erz mischte, um die Schamröthe des Athamas (der die Unthat beging, aber Reue empfand) dadurch auszudrücken.

Aristonos, ein Aeginet, lieferte nach Olympia einen Zeus mit dem Adler, den Donnerkeil haltend und einen Kranz auf dem Haupt. Er blühte vor Phidias oder vielleicht noch zu dessen Zeit. Jenes Werk bestellten und weihten die Metapontiner.

Aristophanes aus Athen, der einzige Dichter der ältern attischen Komödie, von welchem noch mehrere Dramen vollständig erhalten sind. Er war der Sohn eines gewissen Philippus. Sein Auftreten als Lustspieldichter fällt ins Jahr 427 vor Chr., also ins 4. Jahr des peloponnesischen Kriegs. Er stand mit den Schauspielern Philonides und Kallistratus in Verbindung, und war auch mit Plato befreundet, der äusserst gern die aristophanischen Stücke las. In diesen von der wunderbarsten Laune eingegebenen und vom kühnsten Witze sprudelnden Komödien lässt sich der Aristokratismus des Dichters nicht verkennen; stets verhöhnt er darin die kriegslustige demokratische Partei Athens, und sucht seine Mitbürger zum Frieden zu stimmen. Das Alterthum erkannte ihn einstimmig als den ersten komischen Dichter Griechenlands an. Die auf uns gekommenen Stücke von ihm sind: die *Acharner* (so benannt nach dem aus Acharnern bestehenden Chor; hier tritt, wie in seinen spätern Stücken, die bitterste Persiflage gegen den Tragöden Euripides hervor); die *Ritter* (worin er den heftigsten Angriff auf den damals so mächtigen Gerber Kleon machte, der nach Perikles die Staatsgeschäfte Athens betrieb); die *Wolken* (worin er Sokrates als Vater der Sophistik figuriren lässt); die *Wespen* (womit er die Prozesssucht der Athener bekämpft); die *Vögel* (wo er durch Darstellung eines in den Lüften von den Vögeln und von zwei aus Athen zu ihnen geflüchteten Bürgern gestifteten Staates den Athenern die Schwäche und Verderbniss ihres eigenen und ihrer ganzen politischen Lage vor

Augen rückt); die *Thesmophoriazusen* (die sich auf Verhältnisse des weiblichen Geschlechts beziehen); die *Lysistrata* (worin er den Frieden empfiehlt, weil, wenn die Männer noch länger im Peloponnes kriegten, das Verlangen der Weiber nach dem Genuße häuslicher und ehelicher Freuden aufs Aergste stiege; so lässt er eine Weiberverbindung unter Leitung der Lysistrata vor sich gehen, in welcher Folge sie durch Trennung von ihren Gatten den Frieden erzwingen); die *Frösche* (gegen Euripides gerichtet und von den Athenern mit höchstem Beifall aufgenommen); die *Ekklesiazusen* (worin er die idealen Staatsformen damaliger Communisten lächerlich macht, indem er die Weiber zusammentreten und einen Staat einrichten lässt, wo Güter- und Weibergemeinschaft herrscht); endlich der *Plutos*, des Dichters letztes Stück, von einer mehr allegorischen Tendenz. Aristophanes hinterliess drei Söhne, Ararus, Philippus (oder Philetärus) und Nikostratus, die nach ihm ebenfalls mit Dramen auftraten. Aus seinem Leben erzählt man, dass er von Kleon verklagt worden sei, den Titel eines athenischen Bürgers sich angemasst zu haben. Vor Gericht nun soll sich Aristophanes bloß mit den Versen Homers vertheidigt haben:

„Meine Mutter, die spricht es: er sei mein Vater; doch selber

Weiss ich es nicht, da von selbst kein Mensch weiss, wer ihn gezeugt hat.“

Die Rache, die er an Kleon wegen gedachter Anklage nahm, war bitter genug; er rächte sich durch die Ritter und trat selbst in der Rolle des Kleon auf, als kein Schauspieler das Herz dazu hatte. — Die vortrefflichste Verdeutschung seiner Dramen besitzen wir von Droysen. — Eine geistreiche Skizze, welche Schwanthaler für das Ankleidezimmer des Königs im Münchner Königsbaue entworfen hat, stellt den Aristophanes dar, wie er, lorbeerbekrönt und das Antlitz von der Maske des Lustspiels bedeckt, mit Schellen an den Füßen und Klappern in der Hand, tanzend neben der komischen Muse einhergeht, die hier Herkules Keule führt und mit dem bekannten Gestus hinterrücks das Publicum verspottet. Stortz, ein jüngerer Schüler Amalers, hat einen Stich nach dieser Skizze brav ausgeführt.

Aristophon, Sohn und Schüler Aglaophons, Bruder des Polygnot, blühte um die 80. Olympiade, malte die bewunderte Tafel mit dem von einem Eber verwundeten Ancäus, und auch einen Philoktet, dessen Plutarch Erwähnung thut.

Aristoteles. — Diesen nächst Sokrates und Plato bedeutendsten Philosophen des Alterthums, welcher der Lehrer Alexanders des Gr. war, stellt eine sichere Porträtstatue dar, die sich unter den Antiken im Palast Spada zu Rom befindet. Ein Aristoteles-Manuscript, lateinisch und mit Miniaturen im florentiner Style des 15. Jahrh., findet sich unter Nr. 2094 auf der vaticanischen Bibliothek. Das Manuscript enthält die Uebersetzung von Aristoteles' Schrift *de animalibus*; eins der grossen, die ganze Pergamentseite einnehmenden Gemälde darin stellt den Philosophen in sitzender Stellung vor, wie er seine Abhandlung über die Thierwelt schreibt; man sieht alles, was er beschreibt, Mann, Weib, Vögel, vierfüssige Thiere, Fische und Reptilien rund um ihn her versammelt. — Zur individuellen Charakteristik des Aristoteles mag die Anführung dienen, dass in seinem ganzen Wesen sich eine rasche Lebhaftigkeit aussprach, dass ihm eine sorgfältige Aufmerksamkeit auf sein Aeusseres in Kleidung und Pflege des Körpers eigen war, dass er einen kleinen schwächtigen Wuchs, kleine, aber energisch ausschauende Augen und einen gewissen spöttischen Zug im Gesicht hatte. Von den plastischen Werken des Alterthums, welche als Porträtbilder des Aristoteles gelten (z. B. die Nr. 66 im Zimmer der Philosophen auf dem capitolinischen Museum) handelt Visconti in seiner *Iconographie Grecque*, tom. I. p. 230.

Arkade (Bogenstellung), eine fortlaufende Reihe von Bogen zwischen Pfeilern dienend als Markt- und Kaufhallen auf öffentlichen Plätzen, als Promenaden und Gallerien (um darunter im Trocknen oder im Schatten zu wandeln), als Einfassung eines Hofes, auch als Gänge in mehreren Stockwerken über einander. Gewöhnlich ist die hintere Seite mit einer Mauer geschlossen, welche Fresken und andere Ornamentirung zulässt. Man giebt für die Arkade als das niedrigste Verhältniss der Breite zur Höhe 1 : 2, als das der Pfeiler zum Bogen 2 : 3 an. Zu unterscheiden ist die Arkade als offener Bogen gang von dem offenen Säulengange (Portikus, Peristyl, Colonnade), wiewohl beide demselben Zwecke dienen und sich auch darin gleichen, dass sie als Gallerien und Loggien, als Hallen oder „Lauben“ (wie die längs den Strassen hinlaufenden oder um die Märkte herum angelegten bedeckten Gänge in noch älteren thümlichen Städten auf gut allddeutsch heissen), eine im Verhältniss zur Breite höchst ausgedehnte Länge haben. Nach Chambers sind es folgende Sätze, die beim Bauen der Arkaden zu Grunde liegen sollen. Die Oeffnung der Bogen sollte in der Höhe etwas weniger oder etwas mehr als die doppelte Weite sein; die Breite des Pfeilers sollte selten mehr als $\frac{2}{3}$, und nicht weniger als $\frac{1}{3}$ der Breite des Bogens sein, je nach

den Charakter der Composition, und die Eckpfeiler sollten $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$ oder $\frac{1}{4}$ breiter als die übrigen sein. Die Höhe des Kämpfers sollte nicht mehr als $\frac{1}{7}$, und braucht nicht weniger als $\frac{1}{10}$ der Bogenhöhe zu sein, die Archivolte nicht mehr als $\frac{1}{6}$ und nicht weniger als $\frac{1}{10}$. Die Breite der Console oder Maske, die dem Bogen als Schlussstein dient, sollte unten der der Archivolte gleich sein, und ihre Seiten müssen vom Mittelpunkt des Bogens aus gezogen werden. Die Höhe derselben sollte nicht mehr als 2, und nicht weniger als $1\frac{1}{2}$ untere Breiten sein. Wenn Säulen an den Pfeilern angebracht werden, muss ihre Ausladung so viel betragen, dass das am meisten hervortretende Glied des Kämpfers auf einer Linie mit der Axe der Säule (beim Querschnitt) ist. Bei ionischen, zusammengesetzten und korinthischen Arkaden kann es jedoch noch ein wenig weiter ausgelassen sein, damit die unangenehmen Verstümmelungen, die sonst am Kapital nöthig sind, vermieden werden. Aus der Mauer, an die sie sich lehnen, sollen die Arkaden nie mehr hervorstehen, als ihre Breite beträgt. „Was ihre innere Ausschmückung betrifft“, sagt Chambers, „kann der Portikus entweder gerade gedeckt oder auf verschiedene Art gewölbt sein. Wenn die Decke flach ist, können an der Rückseite der Pfeiler Pilaster von derselben Art und Grösse wie die Säulen an der Vorderseite angebracht werden. Sie werden dann an der Rückwand wiederholt. Ihre Ausladung kann $\frac{1}{6}$ bis $\frac{1}{4}$ ihres Durchmessers betragen. Diese Pilaster können ein fortlaufendes Gebälk tragen, oder ein gebrochenes, welches über je zwei Pilaster über die Decke läuft und Caissons bildet; oder nur der Architrav und Fries wird fortgesetzt, während das Kranzgesims über die Decke läuft und wie bei dem vorigen Abtheilungen bildet, wie man es in dem Palast Massimi in Rom sieht. Wenn der Portikus, entweder mit einem halbkreisförmigen oder elliptischen Gewölbe bedeckt ist, könne man die Rückseite der Pfeiler und die Hinterwand des Portikus ebenfalls mit Pilastern verzieren, welche ein fortlaufendes Gebälk tragen, über dem der Bogen anfängt, doch hoch genug, um zu verhüten, dass das Kranzgesims etwas davon verberge. Das Gewölbe selbst kann mit geometrischen Figuren, wie Sechsecken, Achtecken, Vierecken und ähnlichen verziert werden. Ist das Gewölbe jedoch ein Kappen- oder Kreuzgewölbe, so können die Pilaster eben so breit wie die Säulen an der Aussenseite sein, sie dürfen aber nicht höher als der Kämpfer hinausgehen, dessen Glieder ihnen als Kapital dienen müssen, auf dem die Rippen und Kappen des Gewölbes ruhen.“

Beim Cortile des von Vignola erbauten Schlosses Caprarola (an der Strasse von Viterbo nach Rom) beträgt die Höhe der Bogen etwas mehr als ihre doppelte Breite. Von der Unterseite des Bogens bis zum Kranzgesims inclusive ist $\frac{1}{2}$ der Höhe des Bogens, der eben so breit ist wie die Pfeiler. Die Oeffnung in dem Pfeiler hat ungefähr $\frac{1}{2}$ seiner Breite. — Bei den Arkaden, welche Bramante im Garten des Belvedere in Rom ausführte, beträgt die Höhe des Bogens etwas mehr als zweimal seine Breite, und die Breite der Pfeiler ist gleich der der Oeffnungen. Theilen wir letztere in zwölf Theile, so haben wir ein Mass, welches auf den Geist des Architecten vorherrschenden Einfluss gehabt zu haben scheint, denn zwei dieser Theile geben das Mass der die Archivolte tragenden Pfeilertheile, vier den Raum für die zwei Säulen, zwei die Zwischenräume zwischen der Nische und den Säulen, und vier die Nische selbst. Der halbe Durchmesser des Bogens giebt die Höhe des Piedestals; die Säulen haben eine Höhe von 10 Diameter, und ihr Gebälk ein Viertel der Höhe der Säulen. Kämpfer und Archivolte sind einem halben Säulendurchmesser gleich.

Arkaden über Arkaden folgen denselben Gesetzen, wie die einfache Arkade. „Die beste“, sagt Chambers, „und wirklich einzig gute Anordnung für zwei Stockwerke Arkaden ist, das untere auf eine Plinthe zu setzen, und das obere auf ein Piedestal, wie Sangallo beim Palast Farnese, und beiden Ordnungen eine Höhe zu geben, wie Palladio bei der Basilika zu Vicenza.“

Scamozzi sagt im 13. Capitel seines 6. Buches, dass die Bogen in dem zweiten Stockwerke nicht nur niedriger, sondern auch schmaler sein müssten, als die in dem ersten, und unterstützt diese Theorie durch viele Scheingründe und durch die Behauptung, dass die Praxis der Alten in verschiedenen Bauwerken für ihn spreche. Aber in den meisten der von ihm genannten sind die Bogen der obern Arkaden nicht enger, sondern gleich mit den untern, und selbst breiter. Seine Theorie ist in diesem Punkte irrthümlich, vernunftwidrig und von schlechten Folgen; denn wenn die obern Bogen schmaler als die untern sind, müssen nothwendig die Pfeiler breiter werden, was allen Anforderungen der Solidität widerspricht, und einen sehr unschönen Effect macht. Die grosse Breite der Pfeiler zu beiden Seiten der Säulen in der obern Ordnung ist ebenfalls ein grosser Uebelstand; selbst wenn die Bogen von gleicher Weite sind, erscheint sie noch zu beträchtlich. Palladio hat in der Carità in Venedig und an dem Palazzo Tiene zu Vicenza die obern Bogen weiter als die untern gemacht, und man hat nicht angestanden, seinem Beispiel zu folgen, da dadurch die Last des Mauer-

werks der obern Ordnung etwas vermindert wird, und die obern Pfeiler in gutem Verhältniss zu ihren Säulen und den übrigen Theilen des Gebäudes bleiben.

In einem zweiten Stockwerk Arkaden lassen sich Piedestale nicht vermeiden. Palladio hat sie allerdings in der Carità weggelassen, seine Bogen sind daselbst auch von sehr schlechtem Verhältniss. Die grosse Masse und starke Ausladung dieser Piedestals ist freilich ein grosser Uebelstand, weswegen man sie zuweilen ohne Basen angewandt hat, wie am Theater des Marcellus an der Aussenseite des Palazzo Tiene und an der des Chiericato in Vicenza. Dies hilft jedoch nur wenig und es ist stets am besten, ihnen Basen von mässiger Ausladung zu geben, und letztere bis zu 10 Minuten zu vermindern, damit der Würfel nicht grösser werde, als unumgänglich nothwendig ist. In letzterem Falle muss man sorgfältig vermeiden, das Gebälk über jeder Säule des untern Stockwerks zu brechen. Die Piedestals der zweiten Ordnung auf Plinthen zu setzen, ist nicht nöthig, denn da sie auf dem Kranzgesims der ersten Ordnung weit vorstehen, und der Gesichtspunkt nothwendigerweise weit entfernt ist, wird nur ein kleiner Theil der Basen verdeckt.

Die Balustrade muss auf einer Fläche mit den Piedestals der Säulen, und ihr Kranzgesims von gleicher Dimension und gleichem Profil mit der Base sein. Sie sollte innerhalb des Bogens und so weit zurück als möglich gesetzt werden, weil die Form des Bogens von dem Boden bis zum Scheitel sich rein und bestimmt darstelle. Deshalb darf das Kranzgesims des Piedestals auch nicht um die Pfeiler fortgesetzt werden, damit sich diese von der Base bis zum Kämpfer in ungebrochenen Perpendikularlinien darstellen. Die Hinterseite der Balustrade kann mit denselben Gliedern wie die Basen der Pfeiler verziert werden, wenn diese nur nicht zu stark ausladen. Sollte Letzteres der Fall sein, so ist es besser, bloss eine Plinthe mit den zwei obersten Gliedern zu brauchen, damit die Annäherung erleichtert werde.

Die Maasse der ionischen und korinthischen Arkaden sind: 9 Model die Bogenweite, $18\frac{1}{2}$ die Höhe, 1 Model die Breite jedes Pfeilers. In der obern Arkade $15\frac{3}{4}$ Mod. Bogenweite, 23 Model die Höhe, $1\frac{1}{2}$ Mod. Breite der Pfeiler. Die Höhe der Plinthe der untern Ordnung $1\frac{2}{3}$, die Säule mit Base und Kapital 18, das Gebälk $4\frac{1}{2}$ Model. Das Piedestal der obern Ordnung $4\frac{1}{2}$, Säule mit Base und Kapital 20, Gebälk $4\frac{1}{2}$, obere Balustrade $3\frac{3}{4}$ Model.

Bei den von Palladio an der Basilika von Vicenza ausgeführten Arkaden beträgt die Breite von einer Säulenaxe zur andern in der untern Ordnung 15 Model. Der Bogen ist 15 Model hoch, $7\frac{5}{8}$ breit. Die seine Kämpfer stützenden Säulen haben eine Höhe von $10\frac{3}{4}$ Model, und ihre Entfernung ist von Axe zu Axe 9 Model. Die Höhe der Plinthe ist $1\frac{1}{2}$ Model, die der grossen Säulen einschliesslich Base und Plinthe $16\frac{1}{4}$ Model, das Gebälk 4 Model. In der untern Arkade ist die Breite von Axe zu Axe der grössern Säulen 18 ihrer Model, ihre Piedestals sind 4 Model, die Säulen inclusive Base und Kapital 18 Model, das Gebälk 4 Model hoch; die Bogenweite ist $9\frac{3}{4}$, seine Höhe $20\frac{3}{8}$ Model.

Die Entstehung der Arkaden auf Säulen (Säulenarkaden) ist in den Zeiten des Verfalles der Kunst zu suchen. Sei es, dass man keine Steinblöcke von hinreichender Grösse zu finden wusste, um den Architrav aus einem Stück zu machen, oder dass die Kunst verloren gegangen war, durch Schlusssteine einem geraden Bogen die gehörige Festigkeit zu geben, kurz, man ersetzte jetzt das Gebälk durch Bogen, von einer Säule zur andern gehend. Von dem Baustyl des griechischen Kaiserreichs ging ihre Anwendung auf die sächsische und deutsche, oder sogenannte gothische Baukunst über, und kam letztere zur höchsten organischen Ausbildung. Als aber von Italien aus ein neuer, auf die Antike gegründeter Styl sich über Europa verbreitete, verliess man die Spitzbogen und wandte sich wieder zu dem Rundbogen der Römer, den man von Pfeilern tragen liess.

Die Wirkung der Arkaden im Innern eines Gebäudes ist schwer und kalt. Die die Pfeiler zierenden Pilaster brechen die Einförmigkeit der Fläche zu wenig und machen einen dürftigen Effect.

Am besten passen die Arkaden zu Gebäuden, die den Charakter der Festigkeit und Einfachheit haben. Sie machen eine gute Wirkung an der Aussenseite der Gebäude, wie an den Amphitheatern der Alten, oder in den innern Höfen der Paläste, auf öffentlichen Plätzen, Märkten etc., wie man in Italien findet. In manchen Städten findet man Arkaden an den Seiten der Strassen, ein Gebrauch, der sich ebenso wegen seiner Schönheit, wie wegen der Bequemlichkeit empfehlen lässt. Aber in geschlossenen Räumen sind Arkaden nicht rathsam, da ihre grossen Oeffnungen grosse Massen zum Gegengewicht brauchen, welche die Sehliesen unterbrechen und den Raum zu verkleinern scheinen, während Säulen durch die Verschiedenartigkeit ihrer Erscheinung und die vielen Oeffnungen den Raum zu vergrössern scheinen.

Arkaden zu München. — Die Arkaden des Münchener Hofgartens liefern ein latantes Beispiel, wie öffentliche Hallen höchst bedeutungsvoll durch Gemälde werden. König Ludwig rief die Malerei zur Verherrlichung und lebendigen Versinnlichung der vaterländischen Geschichte auf; jeder Pinselstrich sollte gleich einem belebten Worte zum Herzen des Volks dringen und zugleich die Theilnahme der Nation für die Kunstliebe des Königs gewinnen, daher denn diese Arkadenräume, die sich unmittelbar an die Residenz anschliessen, unbeschränkt der Oeffentlichkeit belassen wurden. Die damals durch Cornelius in Baiern wiedereingeführte Frescomalerei fand hier ein schönes Feld zur Uebung und weiteren Entwicklung, und es bot sich dabei den Schülern des Meisters Gelegenheit zu eigenen Entwürfen und deren malerischer Ausführung. — Ueber den Eingangsthüren zu den Arkaden von der Residenz her sind vorgestellt: die Bavaria mit dem Löwen und dem Schilde (worauf des Königs Wahlspruch „Gerecht und Beharrlich!“ steht), und die vier Hauptflüsse des Königreichs, Donau, Rhein, Isar und Main. Diese Darstellungen sind von Wilhelm Kaulbach. Nun folgen 12 grössere und 4 kleinere, in Rahmen eingefasste Fresken, welche die merkwürdigsten Geschichtsmomente der Wittelsbacher und des bairischen Volkes schildern. Ueber jedem Bilde findet sich eine erklärende Ueberschrift. Sie reihen sich in folgender Ordnung an einander. Ueber der ersten Eingangsthür von der Theatinerkirche her sieht man zunächst das kleinere Bild von Heinrich Stürmer: „Die Baiern erstürmen eine türkische Schanze. 1688.“ Dann folgen die grösseren Bilder: „Die Befreiung des deutschen Heers im Engpasse von Chiusa durch Otto den Grossen von Wittelsbach. 1155.“ Von Ernst Förster. „Die Belehnung des Pfalzgrafen von Wittelsbach mit dem Herzogthum Baiern. 1180.“ Von Clemens Zimmermann. „Die Vermählung Otto's des Erlauchten mit Agnes, der Pfalzgräfin von Rhein. 1225.“ Von Wilhelm Röckel. „Der Einsturz der Innbrücke bei Mühldorf mit den darüber flüchtenden Böhmen. 1258.“ Von Stürmer. „Ludwig der Bayer stößt bei Ampfling über seinen Gegner Friedrich den Schönen von Oesterreich. 1322.“ Von Karl Heinrich Hermann. „Ludwig der Bayer wird in Rom zum Kaiser gekrönt. 1328.“ Von Anton Stilke. Mit dem kleineren Bilde über der Thür: „Die Stiftung der Akademie der Wissenschaften durch den Kurfürsten Maximilian Joseph III. im J. 1759,“ von Philipp Foltz, schliesst diese Reihe. Die folgende beginnt mit dem Bilde über der Thür: „Die Ertheilung der Verfassungsurkunde für Baiern durch den König Maximilian Joseph im J. 1818,“ von Dietrich Monten. Dann folgen die grösseren Bilder: „Herzog Albrecht von Baiern schlägt die Krone von Böhmen aus. 1400.“ Von Georg Hiltensperger. „Ludwig der Reiche von Landshut siegt bei Gmunden über Albrecht Achilles von Brandenburg. 1462.“ Von Ludwig Lindenschmitt. „Albrecht IV. gründet das Recht der Erstgeburt zur Thronfolge in Baiern. 1466.“ Von Schilgen. „Die Burg Godesberg im Kölnischen wird von den Baiern erobert. 1583.“ Nach Stilke's Entwurf durch Gottlieb Gassen. „Maximilian I. von Baiern wird mit der Kurwürde belehnt. 1623.“ Von Adam Eberle. „Maximilian Emanuel erstürmt Belgrad. 1688.“ Von Stürmer, dem Maler überall, wo es ihm beliebt. Mit dem Bilde über der Thüre: „Die Baiern in der Schlacht bei Arcis sur Aube im J. 1814,“ von Monten, schliesst die Reihe der historischen Fresken. Ihnen gegenüber sind in den Bogenwinkeln symbolisch-allegorische Figuren. An diese geschichtlichen Fresken reihen sich „landschaftliche“ von Karl Rottmann. Es sind Vorstellungen von Gegenden aus Italien und Sicilien. Unter jedem dieser anmuthigen Bilder steht der Name und über demselben ein erklärendes Distichon aus den gesammten bekannten Gedichten des Königs Ludwig. Die Vorstellungen betreffen Trient, Veroneser Klause, Florenz, Perugia, die Aqua acetosa, Rom, dessen Ruinen, die Campagna di Roma, den Monte Cavo, den See von Nemi, die kleine, reizend gelegene Stadt Tivoli (einst Tibur), den Monte Serone, Terracina, den Lago d'Averno bei Capri, den Golf von Bajae, die Insel Ischia, Palermo, Selinunt, den Tempel der Juno zu Girgenti (Agrigent), Syrakus, den Aetna, die Kyklopfelsen, das Theater von Taormina, Messina, Reggio (Rhegium), die Scylla und das schön am Meer gelegene Gela. Die Decke und die Pfeilerbögen dieser Arkaden, sowie die auf der nördlichen Seite, sind mit Malereien in pompejanischer Weise geschmückt. Auf dieser Decke sind Scenen aus dem Kampfe der Griechen gegen die Türken vorgestellt. (Die Deckenfresken aus der bairischen Geschichte sind von einigen Malern derselben H-Graphik-Verlag in München erschienen, welche auch die Landschaftsfresken publicirt hat.)

Arkadien, das Mittelland des Peloponnes, das auf keinem Punkte das Meer berührt, aber an alle Landschaften der Halbinsel stösst, erhielt seinen Namen von dem Helden Arkas (s. d. Art.). Arkadien, nach Lakonien das grösste und zur Zeit der Griechen bevölkertste Land im Peloponnes, ist in allen Theilen Gebirgsland, demzufolge

auch die alten Arkadier bei dem rauheren und kälteren Klima die wildesten und Griechen waren, wobei sie übrigens, wie bei den meisten Gebirgsvölkern die Spiele und die Musik übten und dadurch oft sanfteren Sinnes erschienen, von Natur waren. Die Natur ihres Landes hatte die Arkadier zu einem Jäger Hirtenvolke bestimmt, worauf auch ihre ältesten Göttersagen deuten. Hier war Cultusheilmath des Hirtengotts Pan; hier hatte Artemis ihre waldlichsten Reviere. Dem Berge Kyllene war Hermes geboren und auf dem Akakesios erzogen; hier fand er die Instrumente der Hirtenmusik, die Lyra und die Syrinx. Kein anderer in Griechenland lebte so für Musik wie das arkadische, aber Intelligenz und Kunst stand ihm fern. Die Musik machte wohl sanfte Menschen, harmlose Hirten, fröhliche Jäger, brachte sie jedoch nie aus ihrer Simplicität. Der Arkadier war höchst einfach und so einfach, dass er selbst die Eichel zur Kost nicht verschmähte. Er war menschenfreundlich und gastfrei; seine rohe und räuberische Seite übersah man, weil er nun einmal ein Liebling der Götter schien. So war es natürlich, dass die Griechen und nach ihnen die neuern Poeten das abgeschlossene Bergland Arkadien, es seiend, wie ein Paradies der Unschuld und des Friedens priesen. — Es sind noch in den Ruinen der Gesammtheit Arkadiens vorhanden, wahrscheinlich um die Olympiade geschlagen, als Arkadien zu einem Bundesstaate zusammengetreten und sich der Olympischen Schätze bemächtigt hatte und die Olympischen Spiele zu sich anmasste. Die Vorderseite zeigt den Kopf des Olympischen Zeus mit dem Kranz des wilden Oelbaums, die Kehrseite aber den arkadischen Gott Pan, thronend auf dem Olympos, einer arkadischen Berghöhe, mit Beziehung auf die Herrschaft über die Peloponnes. Vergl. Landon: *Numism. pl.* 43.

Arkas, Stammvater der Arkadier, wurde von Zeus mit Kallisto, einer Jagd Nymphe Dianens, erzeugt. Nach Hygin war Kallisto die Tochter des Lykaion, eines Königs des Pelasgos. Als nun Jupiter einst in das Vaterhaus der Kallisto kam, schlachtete Lykaion seinen Enkel Arkas und setzte, um den Gott zu prüfen, ihn mit anderm Fleisch vermischte dem Zeus vor, worauf dieser das Haus mit seinem Blitze anzündete. Lykaion aber wieder lebendig machte; als dieser nachher herangewachsen war, jagte seine in eine Bärin verwandelte Mutter bis ins Heiligthum des Zeus Lykaion. Niemand betreten sollte, verfolgte, versetzte Zeus beide unter die Sterne. — Pausanias folgte Arkas dem Nyktinos in der Herrschaft, gab dem Lande, das Peloponnes hieß, den Namen Arkadia, und lehrte seinen Unterthanen das Weben und den Gebrauch der Wolle; seine Gemahlin war die Nymphe Erato, der er drei Söhne, Aphidas, Elatus und Azan, zeugte und unter die er das Reich theilte. Sein Grabmal war zu Mantinea in der Nähe eines Junotempels, wohin seine Gebeine auf Befehl des delphischen Orakels vom Berge Mänalos gebracht worden. Die Geschenke der Tegeer waren zu Delphi die Statuen des Arkas und seiner Familie.

Arlaud, Jak. Ant., bekannt durch seinen Versuch, die ächte Miniaturmalerei wieder ins Leben zu führen, ward 1668 in Genf geboren. Neben einer Menge Porträts arbeitete er besonders Historien. Sein Hauptruhm gründet sich auf ein Gemälde der „Leda“, die er von einem Basrelief des grossen Buonarroti nahm, und es auf weisses Papier malend, in den Licht- und Schattentönen mit solcher Täuschung nachbildete, dass man in der Malerei förmlich das Basrelief selber vor Auge zu nehmen meinte. Dieses Bild ward ihm mit 12,000 Livres vom Duc de la Force bezahlt, worauf er es wieder zurücknahm, um es hernach einem Britten für sechshundert Livres zu geben, wobei der Künstler noch in die Bedingung, dass er nie wieder ein solches davon mache, einwilligen musste. Dessenungeachtet malte er seiner Zusage zu eine andere Copie, allein nur für sich. Aus Gewissensbissen soll er dieselbe am Ende zerschnitten haben. Er hatte einen Bruder, Namens Benedict, der ebenfalls Miniaturmalerei trieb und 1719 in London starb. Jacques Antoine Arlaud fällt erst ins J. 1743.

Arler, Heinrich, von Gmünd in Schwaben gebürtig, bei den Italienern „*Arler*“ genannt, begann 1386 unter Giov. Galeazzo Visconti den Dom zu Mailand im germanischen System zu erbauen, welcher Bau nach ihm in der angefangenen Richtung durch Johann Fernach von Freiburg und Ulrich von Freisingen fortgesetzt und Hans Hammerer von Strasburg 1440 in den nothwendigsten Theilen beendet. Es bezeugt die Grossartigkeit von Arlers Dom-Idee, dass er ihn zu fünf Schiffen mit fünfzig Pfeilern anlegte. Scheelsucht auf deutsches Verdienst hat italienische Schriftsteller bewogen, denselben Marco di Campione als erstem Erbauer anzunehmen, der (nach Malespina) den Grundplan zu der Certosa bei Pavia gegeben haben soll. Ueber Peter Arler, den in Italien gebornen Sohn Heinrichs, s. den Arleri.

F. Arleri, Peter, bolognesischer Architekt und Sohn des schwäbischen Meisters Heinrich Arler von Gmünd, der zu Bologna sich angesiedelt und den italienischen Namen empfangen hatte. Peter verließ Italien sehr früh; ihm ward der durch Matthias von Arras 1343 angefangene Dombau in Prag zur Vollendung übergeben, und er baute von 1356 — 86 die Veltakirche bis zu der Gestalt aus, in der sie bis heute verblieben ist. Man knüpft an seinen Namen auch den Bau der Moldaubrücke, die Bauten der Kirche aller Heiligen und der Colliner Kirche.

Arles, Stadt an der Rhone in Südfrankreich, mit etwa 20,000 Bewohnern, zeigt noch viele Spuren ihrer alten Größe und läßt erkennen, dass sie Residenz verschiedener Könige war. Zur Römerzeit hatte hier ein Präfect seinen Sitz; später wurde Arles

die Hauptstadt des arlesischen oder burgundischen Reichs. Die Stadt ist demnach eine der Ältesten Frankreichs. Unter den antiken Denkmälern ist vor allem das 1008 F. im Umfang habende Amphitheater bemerkenswerth, dessen kolossale Ringmauer ziemlich erhalten und dessen Arena jetzt von armseligen Häusern bedeckt ist; ferner die Reste eines andern Theaters (von dessen Portikus noch ein Theil unter dem Namen „Rolandsturm“ übrig ist), die eines Palastes Constantins des Gr. (jetzt *le château de Trouille* genannt), und der vor dem Stadthause auf dem Markte stehende Obelisk von ägyptischem Granit, der mit dem Postament 71 Fuss hoch ist und auf vier Löwen ruht; seine vier Seiten haben Inschriften zu Ehren Napoleons erhalten. Zu den ältesten christlichen Denkmälern gehört der berühmte Dom von Arles. Ihrer Architectur nach gehört die Kathedrale der Periode des romanischen Baustyls an. Die Fassade zeichnet sich durch den eigenthümlichen, glänzenden Portalbau aus, ist jedoch mit Bildwerken und Ornamenten sehr überladen; man bemerkt darunter geflügelte Thiere, einen Centaur, Adam und Eva, Verdammte in der Qual, und Engel, die durch Trompetenschall zum Gericht laden. Jedes Kapitell ist vom andern verschieden,



und enthält auch geflügelte Symbole der Evangelisten geziert. Die Bogen und noch andere Details der Kirche sind durch ein Tonnengewölbe interessant, das der Basilika der Plötze in dem unfernen Nîmes nachgebildet ward. Im J. 601 legte

verengt und von einem mit Sparrenköpfen verzierten Giebel gekrönt wird. Kleinfenster mit voller Wölbung, und in der Mitte ein viereckiges Fenster, das eine kleine Säule mit kubischem Kapitäl in zwei Theile getheilt wird, vollendete Decoration, und es ist wahrscheinlich, dass der Haupteingang anfangs mit der Einfachheit des Ganzen im Einklange stand. Erst in späteren Zeiten — wie das Ebenmass der architectonischen Linien und sogar die Verschiedenheit des Materials anzeigten — ersetzte man ihn durch ein vorspringendes Portal, das fast zwei Drittel der Fasadbreite einnimmt und sich durch Reichthum und Eleganz auszeichnet. Der grössere Giebel bildet den oberen Theil dieses schönen Portals. Das Karniess wird von einzelnen Balkenköpfen gestützt, oder vielmehr von Consolen, auf denen man Stier, Löwen und Mond, die Symbole der vier Evangelisten, bemerkt. Ein Engaden bildet den höchsten Theil des Giebels ein. Darunter zieht sich ein beinahe voll gebogener Bogen hin, in dessen Mitte, in einer Glorie, deren Umrisse die Ellipsenform annehmen, der Allmächtige dargestellt ist. Die Linke hält ein Buch, die Rechte ist heiligungsvoll gehoben, ringsum sind die Symbole der Evangelisten angedeutet. Säulen und Pilaster, mit Arabesken verziert, stützen den Fries. Unter den Kapitälern bestehen einige aus Akanthusblättern, und man bemerkt mit Verwunderung eine Nachahmung der Antike. Dasselbe gilt von dem grossen Basrelief des letzten, das das letzte Gericht darstellend, wo die Männer in römischem Anzuge, mit Tunica und Toga, erscheinen, die Frauen die Tunica und das Peplum mit geraden Falten nach altem griechischen Styl, tragen. Die Verdammten sind nackt, und werden von Teufeln an einer langen Kette zur Hölle gezogen. — Was das Innere des Dom betrifft, so bilden dasselbe zwei deutlich geschiedene Theile, das Schiff mit zwei Seitengängen, und der Raum des Hochaltars, das erste der älteste, der letztere mehr moderner Theil des Gebäudes. Das Schiff geht vom Innern des Portals durch acht Arkaden, die neunte nimmt das grosse Fenster ein, von einem viereckigen Giebel überragt, der an eine Festung erinnert und durchaus nichts Kirchliches hat. Der Altarraum datirt aus dem 15. Jahrh., und ist von Kapellen umstellt. Das Altarbild mit der „Anbetung der Weisen“ hat die Inschrift: *Ludovicus Finsonius Belgicus 1614*. Von demselben ist auch die „Steinigung des heil. Petrus.“ Ueberall entspricht das Innere den Erwartungen keineswegs, die das elegante Portal erweckt. Die Kathedrale von Arles ist besonders wegen der historischen Erinnerungen würdig, die sich an sie knüpfen. Papst Urban II. feierte hier die heiligen Mythen, als er von der Kirchenversammlung zu Clermont zurückkehrte, wo eben der Kreuzzug beschlossen war. Als im Jahre 1178 Kaiser Friedrich seinem Sohne das Königreich Arles abtrat, war es hier, wo der Fürst am 6. Tage der Kalende August die Krone empfing. Im Jahre 1200 legte hier der Erzbischof Imbert die heilige Binde um Otto's Haupt. 1211 versammelte sich hier unter dem Vorsitz des Papstes Innocenz III. das Concil, das den Kreuzzug gegen die Albigenser vorbereitete, und Grafen Raimund von Toulouse so harte Bedingungen auferlegte, dass dieser eher sterben als sich unterwerfen, worauf dasselbe Concil ihn in der That und seine Güter dem ersten Besitzergreifenden zuerkannte. 1400 wurde die Ehe Ludwigs II., Königs von Neapel, von Sicilien, Jerusalem und Grafen von Provence, mit Jolantha, Tochter des Königs von Arragon, eingesegnet, und 55 Jahre später vermählte sich an demselben Orte der gute König René, noch heute bei den Bewohnern der Provence in ehrendem Andenken, mit Johanna von Laval. — Ausser dem Dom ist die Kirche *Saint Honorat* bemerkenswerth, weil hier sich viele merkwürdige Sarkophage aus alter Zeit vorfinden. — Eine offene Kapelle, die den Titel Marien führt, ist mit zahlreichen, zu Arles und in der Umgegend gefundenen Alterthümern besetzt; sie weist namentlich Statuen, Büsten, Reliefs, Sarkophage und Inschriften auf. Auch auf dem Stadthause findet man antike Statuen, Basreliefs und Inschriften aufbewahrt, darunter eine Medea zwischen ihren zwei Kindern, den von einer Schlange (zwischen deren Windungen die Zeehen des Thierkreises angebracht) umwundenen Mithras, einen schönen Altar der *Deae bonae*, und einen Abguss

Die kolossalen herrlichen Venus von Arles, welche nach Paris in den Louvre gekom-



men. Ausser dem öffentlichen Antiquitätenkabinet existiren zu Arles mehrere eben-

der heil. Virgilius den Grund zu der jetzigen Kathedrale, die später jedoch fast ganz umgebaut wurde. Am 17. Mai 626 wurde sie geweiht, und 1152 erhielt sie den Namen des ~~heiligen Virgilius~~ ~~Arles~~. Die südliche Erweiterung des

des
che
got
ren
doc
Jah
ter
un
ven
ten
elt
De
fac
El
ar
dei
gro
ein
St
de
Bo
me
tur
St
J

der heil. Virgilius den Grund zu der jetzigen Kathedrale, die später jedoch fast ganz umgebaut wurde. Am 17. Mai 626 wurde sie geweiht, und 1152 erhielt sie den Namen des ~~heiligen Virgilius~~ ~~Arles~~. Die südliche Erweiterung des

Hehen Venus von Aries, welche nach Paris in den Louvre gekom-



im öffentlichen Antiquitätenkabinet existiren zu Aries mehrere eben-

falls zugängliche Privatsammlungen, die sich rein aus in und bei der Stadt gemachten Funden gebildet haben.

Armalausier; s. unter Armelausion.

Armann, Vincenz, ein Flämänder und durch sein Colorit ausgezeichneter Landschaftler, ging schon vollkommen in seiner Kunst nach Italien, arbeitete Vieles in den Palästen Roms und ward allgemein der Signor 'Armanno genannt. In seinen Landschaften, die er mit kleinen trefflich gruppirten Figuren staffirte, zeigte er zuerst mit die Neuheit der Wirkung von Streiflicht und Schlagschatten. Er war reich in Erfindungen, die er schön einzukleiden verstand. Armanns Landschaften, die durch eigenthümlichen Farbenreiz und durch herrliche Figuren hervorstechen, sind meist noch in römischen Palästen, in den Feldern der Friese, in Sälen und Gallerien daselbst vorhanden. Wenige Jahre vor seinem Tode, der 1649 erfolgte, hatte Armann in Rom das Unglück, der berüchtigten Inquisition zu missfallen. Sein Verbrechen — an Fasttagen Fleisch gegessen zu haben — brachte ihn ins Gefängniss; aus besonderer Gnade jedoch steckte man ihn bald in das Dominicanerkloster der Kirche di S. Maria della Minerva. Hier malte er in der Sakristei zwei Landschaften auf nassen Kalk. Als er frei ward, gefiel's ihm nicht länger in der Fastenstadt. Auf der Heimkehr nach den Niederlanden begriffen, verfiel er zu Venedig dem Fieber, dem er, in einem Alter von 50 Jahren, erlag.

Armarium hiess zuerst der Waffenschrank, dann überhaupt ein aufrecht an der Wand stehender Schrank, gewöhnlich im Atrium; man bewahrte darin Sachen von Werth, Prunkgegenstände, Gefässe, kleinere Bilder, besonders Ahnenbilder. Komisch genug wurden auch die Kleiderschränke und die numerirten Bücherrepositorien in den Bibliotheken der Römer, ja selbst Todtenbehälter, *Armara* benannt.

Armbänder, Armspangen, waren den Alten und sind noch heut den Orientalen Sinnbilder der Vermählung. Sie haben gewöhnlich die Gestalt einer Schlange; einige sind ein rundes Band, das mit zwei Schlangenköpfen sich schliesst, so wie auch der Gürtel der Krieger gebildet war. Dass bei der weiblichen Welt der Alten die Armgeschmeide, besonders die in Schlangenform oder die Schlangenbänder, grosse Luxusache gewesen, bezeugen z. B. die vielen zu Herculaneum und Pompeji gefundenen von Gold und von Erz. Die antiken Armgeschmeide sind doppelter Art; sie lassen sich in Armspangen und in die eigentlichen Armbänder classificiren; diese wurden um den Oberarm gelegt, während jene der Handgelenkschmuck oder überhaupt ein Schmuck am Unterarm waren. Die schmälere Spangenart (gewöhnlich golden, zierlich gearbeitet und selbst mit Edelsteinen besetzt) trug man über den Knöcheln der Hand, daher sie *περικάρπια* (von *κάρπος*, Knöchel) und auch *ἐπικάρπιοι ὄφεις* (Schlangen über den Knöcheln) hiessen, zum Unterschied von den um den Arm gelegten, welche man *περιβραχιόνιοι ὄφεις*, Armschlangen, nannte. Um den Oberarm hat ihren Zierath z. B. die berühmte schlafende Nymphe im Vatican (Nr. 51 in der Galleria delle Statue des *Museo Pio-Clementino*), die auf den Grund hin, dass Kleopatra ähnlich beschmeidet war, sonst für ein Ebenbild dieser Aegypterkönigin (von griechischer Abkunft) gehalten wurde. Ueber den Handknöcheln zeigt ihre Zier, und zwar ein Schmuckband von vier Umkreisen, die jetzt im Britischen Museum befindliche Karyatide mit Mantel, die nebst einer ähnlichen in der Villa Negroni stand. Die Bacchanten tragen, statt der schlangenförmigen Armbänder, zuweilen wirkliche Schlangen. Auch findet man Armbänder nach Art gedrehter Binden gemacht; solche hiessen *στρόγγιλοι*. Die Armgeschmeide wurden nicht ausschliesslich von Frauen getragen, denn man weiss, dass die römischen Consuln, die in Rom triumphirend einzogen, ebenfalls Armbänder zu führen pflegten, und dass in den Kaiserzeiten das Armband ein Ehrengeschenk war, welches der Imperator verdienten Kriegern ertheilte, bei welchen es *calceus* oder *galbeus* hiess. Ausser den Armspangen wurden auch Fusspangen, um die Fussknöchel gelegt, getragen. (Vergl. *Thom. Bartholin. de armillis*.) Abbildungen von Armspangen giebt der Graf Caylus im *Recueil d'Antiq. Egyptiennes, Etrusques, Grecques et Romaines*, T. V. pl. 93. n. 3—7. Siehe auch *Mus. Borbon. II. tav. 11—VII. t. 46*. Ein Armband mit Granatäpfeln trägt die Göttin Proserpina. Mit solchem Attribut erscheint sie z. B. im Innern einer merkwürdigen vulcanischen Schale oder Tasse dargestellt, welche uns den Proserpinenraub vorführt und im Museo Gregoriano zu Rom bewahrt wird. Auf dem Rande der Schale sieht man Plutonsitzend mit dem Armbande, dem Verlobungszeichen; hinter ihm steht eine männliche Figur mit einem Kranze, vor ihm eine andere, die ihm eine Granatblüthe als Andeutung, dass Proserpina wieder zur Erde hinaufgehen müsse; dann wiederholt sich dieselbe Darstellung noch einmal, mit dem Unterschied, dass die Figur von Pluto hier den Granatapfel zeigt, womit sich die Rückkehr Proserpinens zu Pluto andeutet.

Armbrust. — Dies uralte Geschoss, eine verbesserte Auflage des hölzernen Pfeilbogens, wurde durch die rückkehrenden Kreuzfahrer aus dem Orient nach Europa gebracht. Diese dann in Deutschland so beliebt gewordene romantische Waffe war bei unsern Vorvordern von solchem Kraftbaue, dass eben nur die Faust eines Deutschen sie spannen konnte und dass der abgeschossene Pfeil oder Bolzen selbst in die mässig starken Harnische eindrang. Der Bogen ward aus Stahl gemacht, an einem besondern Schaft befestigt und die Sehne mittelst einer kleinen Handwinde gespannt, welche davon der Spanner blies. Die Bolzen oder Pfeile waren gewöhnlich vorn mit Eisen beschlagen, bald rund, bald eckig oder spitz. Auch schleuderte man mit der Armbrust brennende Dinge fort, um Gebäude und Kriegsmaschinen damit anzuzünden. Die ganz aus Eisen bestehenden Armbrüste hießen Balester; eines solchen Balesters bediente sich z. B. Götz von Berlichingen, der Ritter mit der eisernen Faust, im Jahre 1502. Zur höchsten Berühmtheit war sie schon durch Wilhelm Tell gekommen, dessen Freiheitswaffe sie war. Zwei Päpste, im 12. und 13. Jahrh., schleuderten ihren papierenen Bannstrahl gegen alle, die sich der Armbrust bedienten. Die eigentliche Blüthezeit dieses Geschosses war unter Richard Löwenherz und Philipp August von Frankreich. Die erste historische Kunde vom Armbrustgebrauche in Deutschland datirt vom J. 1286, wo der Herzog von Schweidnitz, Boleslaus I., ein ritterliches Vogelschiessen mit Armbrüsten hielt. Als Kriegswaffe diente die Armbrust im ganzen 14. und 15. Jahrh., wo die Armbruster (Armbrustschützen) einen Haupttheil des Fussvolkes ausmachten; besonders waren die venetianischen und genuesischen Armbruster berühmt, so dass sie selber als Söldner für fremde Heere gewonnen wurden. Noch zu Anfange des 16. Jahrh. thaten die Armbrüste, z. B. bei der Belagerung Capua's und bei der des Schlosses Peineburg, vortreffliche Dienste. Die meisten der noch in Deutschland bestehenden alten Schützengesellschaften wurden auf diese Waffe gegründet, die selbst nach Erfindung der Feuerwaffen noch lange beliebt blieb und auch heute noch an einigen deutschen und schweizerischen Orten das Lieblingsgeschoss bei bürgerchaftlichen Schiessfesten bildet. Welchen Antheil die Kunst an den mittelalterlichen Armbrüsten gehabt, mag Jedem der Blick in die Rüstkammern sagen. Das kunstreichste Armbrustexemplar ist wohl das, dessen sich Kaiser Karl V. zu seinem Privatvergnügen bediente. Diese Armbrust, mit Elfenbein ausgelegt, von Albr. Dürer gravirt und mit dessen Künstlerzeichen versehen, bewahrt man zu Wien in der Ambraser Sammlung (Zimmer VI., im 4. Schranke) auf.

Arme (anatomisch). Diese Bewegungsorgane bilden die Brustglieder und heissen obere Gliedmaassen oder obere Extremitäten zum Unterschied von den unteren, den nachgliedern, Füßen. Die Arme bestehen aus Schulter, Oberarm, Vorderhand und Hand. Die Schulter (*humerus*, *axilla*) ist vom Schlüsselbein und vom Vordertheile des Schulterblattes gebildet. An ihr unterscheidet man 1) die Achselgegend (vordere Schultergegend, *regio axillaris thoraco-humeralis*) am äussern Ende des Schlüsselbeins, neben der Brustdrüsengegend, vor und über der Achselhöhle; diese Gegend zeigt nach vorn einen runden Vorsprung, der dem vordern Theile des Kopfes am Oberarmknochen entspricht, und neben diesem, nach innen, die Achselhöhle; 2) die hintere Schultergegend (*regio scapulo-humeralis*), welche den obern vordern Theil des Schulterblatts deckt. Der Oberarm (*brachium s. humerus*) lässt an sich eine vordere, innere oder Beugefläche und eine hintere, äussere oder Streckfläche unterscheiden. Am untern Theile findet sich die Ellbogengegend (*regio cubitalis*), an der innern Fläche die Armbeuge (*flexura s. plica cubiti*) und an der äussern der Ellbogenknorren (*olecranon*). Der Knochen des Oberarms (*os humeri s. brachii*) ist ein einziger, starker Röhrenknochen; er reicht herabhängend bis zum zweiten Lendenwirbel, hat oben einen Gelenkkopf und unten zwei runde Knorren (*condyli*); ersterer gehört zum Nussgelenke des Schulterblatts, letzterer aber zum Wechselgelenke der Ellbogenröhre und der Armspindel. Der Vorder- oder Unterarm (*antibrachium*) bietet eine innere oder Palmarfläche, eine äussere oder Dorsalfläche, eine vordere oder Radialseite und eine hintere oder Ulnarseite. Die Vorderarmknochen (*ossa antibrachii s. cubitus*) sind zwei parallel laufende und heissen das Ellbogenbein (*ulna s. cubitus s. focille minus*) und die Speiche oder Spindel (*radius s. focille minus*). Das obere, dickere und hackenartig gebogene Ende des erstern Knochens hat zwei Höcker, den hintern und höhern (*olecranon*), Ellbogenhöcker, und den vordern und niedern (*proc. coronoidens*), den kronenförmigen. Das untere, schwächere Ende ist äusserlich mit einem Kopfe, innerhalb aber mit dem kürzern griffelförmigen Fortsatze versehen. Die Armspindel, also der zweite Knochen, ist oben dünner als unten, und bewegt sich nicht nur am Oberarme, sondern kann sich auch ein- und auswärts um das Ellbogen-

bein drehen. Man versteht die Armspindel auch unter dem Namen der kleinen Röhre. Während sich die Ellbogenröhre durch Gelenk mit dem dritten Knochen der Handwurzel verbindet, tritt die Armspindel mit dem ersten und zweiten Knochen derselben in Verband. Was endlich die Hand (*manus*) betrifft, so unterscheidet man daran die Handwurzel (*carpus*), mit der sie sich dem Vorderarm anschliesst; die Mittelhand (*metacarpus*), mit einer Grundlage von fünf einzelnen Knochen, den Ballen des Daumens und des kleinen Fingers; die Finger, welche alle, mit Ausnahme des Daumens, drei Glieder (*phalanges*) haben. An der Hand überhaupt wie an jedem Finger insbesondere unterscheidet man noch eine äussere oder Dorsalfläche, und eine innere, die Volarfläche. Die „Handwurzel“ besteht aus acht Knochen, die sich etwas aneinander verschieben können und mit dem Vorderarmknochen und denen der Mittelhand gegliedert sind. Die fünf Knochen der Mittelhand, die einen gemeinschaftlichen Hautüberzug haben, und oben mit der Handwurzel, unten mit den Fingern verbunden sind, werden nach den anschliessenden Fingern benannt, also Daumen, Zeigefinger, Mittelfinger, Goldfinger, Ohren- oder kleiner Finger. Die letzten vier Finger haben drei Knochen (*ossa phalangum*), der Daumen aber nur zwei, die durch Winkelgelenk und Kapselbänder unter einander verbunden sind.

Armelausion, römisch: *Armilausa*. So hiess ein militärisches Obergewand, in der Regel von rother Farbe, welches nur über den Schultern geschlossen (*in armis clausa*) war. Eigenthümlich soll diese Kriegskleidung dem Volke der Armalausier gewesen sein, das über der röm. Reichsgrenze zwischen den Alemannen und Markomannen wohnte.

Armenia als Landesfigur zeigt sich mit abgeschlagenem Hut und Pfeilbogen.

Armenisches Blau, *Armentum*, eine Farbe der Alten. Sie wurde durch Zerreiben des Armenischen Steines (*lapis Armentus*) gewonnen, welchen Armenien gewährte, das auch die Chrysokolla (Kupfergrün) erzeugte. Nach Wallerius spricht man den Armenischen Stein für Kupferlasur, mit weissem Kalkstein gemengt, an; nach Andern ist es Kupferlasur mit Quarz, etwas Glimmer und Schwefelkies. Ungarns und Tyrols Kupferwerke rühmen sich eines ähnlichen Vorkommens; allein die durch Zerreiben daraus gewonnene Farbe ist Kupferblau und unterscheidet sich vom Ultramarin wesentlich durch die Veränderung des Blauen im Feuer, durch die mit blauer Nuance erfolgende Auflösung in Säuren (denn Ultramarin färbt, sich entfärbend, weder die Säuren, noch ändert er in mässiger Glühhitze seine Farbe) und durch den allmälligen Uebergang ins Grünliche, wenn es mit Oel aufgetragen wird. Des Plinius spanischer blauer Sand, welchen er mit Armenischem Blau zusammenstellt, ist ganz bestimmt lichte, erdige Kupferlasur, und die daraus gewonnene Farbe nur Kupferblau; denn in Spanien kommt kein Lasurstein vor, der sich in der Natur überhaupt nicht sandartig gefunden hat. Das Armenische Blau kann im Allgemeinen nicht für Ultramarin gehalten werden, denn dies folgt weder aus der Beschreibung bei Plinius, noch hat sich bis jetzt das geognostische Vorkommen des Lasursteins in Armenien bestätigt, wohl aber sind dort Kupferwerke, und in denselben Kupferlasur, vorhanden. Wenn die Armenier indessen mit den ihnen nordöstlich gelegnen Scythen Tauschhandel trieben, so kann durch sie auch wahrer Lasurstein unter dem Namen *Lapis Armentus* in den europäischen Handel gekommen sein. Scythien war das Vaterland des nach seiner kornblumenblauen Farbe so genannten scythischen Cyanus. Mögen nun die Armenier ihren Lasurstein entweder aus Scythien, woher ihn die Römer auch auf anderm Wege erhielten, oder aus der kleinen Bucharei (Sogdiana und Baktriana), einem Hauptfundorte desselben, bezogen und ihn für eine bessere Sorte der im Vaterlande vorkommenden Kupferlasur gehalten haben: so kann es sein, dass durch sie sowohl Kupferlasur als auch Lasurstein unter dem gemeinsamen Titel *Lapis Armentus* als Farbenmaterial in den griechischen und römischen Handel gelangte, oder die Verwechslung beider Mineralien kann auch von andern Nationen herrühren. Uebrigens ist von der natürlichen Kupferlasur zu bemerken, dass sie durch Gemengtheiten den Lasurstein zuweilen noch mehr nachahmt, sowie letzterer aus gleichen Gründen so unansehnlich wird, dass er kaum zur Farbenbereitung dienen kann. Daher unterschieden die Alten ihre sehr heterogenen Cäruleumarten nach dem Grade der Reinheit oder Intensität in verschiedene Qualitäten, denen sie dann nach dem Aeussern wieder verschiedene Namen gaben. Das Cäruleum Scythicum, welches Plinius (*Lib. XXXIII, cap. 57.*) unter den Blau-Arten beschreibt und sich beim Zerreiben und beim ferneren Schlämmen leicht in vier hellere und dunklere Farben theilt, ist nach des Berliner Chemikers Dr. Joh. Friedr. John's Ueberzeugung nichts anderes als Ultramarin aus Lasurstein vom Baikalsee, wo sich der beste Cyanus Scythicus fand. Demnach würde es sich ebenso mit dem Armenischen Blau, aus Armenischem Stein bereitet, verhalten, worunter in den meisten Fällen Ultramarin zu

verstehen sein dürfte, dessen Gebrauch im Alterthum jetzt als erwiesen betrachtet wird, wenn es auch keine der ältesten Farben sein mag, da sonst z. B. Vitruv nicht blos ein einziges Mal des Armeniums als einer kostbaren Farbe gedacht hätte. Auch R. Wiegmann erklärt das Armenium als höchst wahrscheinlich aus *Lapis lazuli* bereitet, und bemerkt, wie bei der Bekanntschaft der Alten mit diesem Fossil es seltsam wäre, wenn sie dasselbe nicht, wie wir, als Farbematerial benutzt hätten.

Armenisches Grün, Chrysokolla oder Kupfergrün, haben die Alten durch Zerreiben einiger Varietäten des Malachits und des natürlichen Kupfergrüns, sowie auch durch Zersetzung des Cyprischen blauen Vitriols, als secundäres Gebilde verwitterter Kupferkiese, gewonnen. Demnach ist diese Farbe mit unsern verschiedenen Nuancen des Berggrüns identisch. Man bezog die Chrysokolla bester Sorte aus Armenien, daher die Benennung: Armenisches Grün; eine zweite Sorte wurde in Makedonien in der Nähe von Kupferwerken gegraben; die dritte und häufigste kam aus Hispanien. Den höchsten Werth erhielt die Chrysokolla (von den alten Malern Erbs- oder Grasgrün, Orobitis, genannt) durch die getreueste Darstellung der Farbe einer fröhlich grünenden Saat. In den Schauspielen des Kaisers Nero geschah es, dass der Sand der Rennbahn damit bestreut wurde, wenn der Kaiser selbst in einem Kleide von gleicher Farbe die Weltfahrt beginnen wollte. Die Benennung Chrysokolla (von χρυσός, Gold, und κόλλα, Leim) ist vom Gebrauche zum Goldlöthen entlehnt und darf keineswegs durch „Goldleim“ übersetzt werden. Vermischt man Grünspan und Cyprisches Kupfervitriol mit Natrum und faulem Urin, so wird eine Zersetzung und Bildung des blauen Kupferoxydhydrats hervorgebracht, dessen Nuance nach der Bereitungsart und Beschaffenheit des Harnes Abänderungen unterworfen ist; durch das ammoniakalische Harnsalz des Urins wird dem Niederschlage auch mehr oder weniger blaues phosphorsaures Kupfer beigemischt, und hierdurch ist vielleicht der Chrysokolla Nutzen zum Löthen bedingt.

Armenischer Stein; s. unter Art. „Armenisches Blau.“

Armilla, die röm. Benennung des Hand- und Armschmucks; erstern nannten die Griechen gewöhnlich das Psellon, letztern das Peribrachlion, beide Arten aber Ophis (Schlange, d. h. hier: Schlangenband und Armschlange), sofern dieselben Schlangenform hatten oder wenigstens in Schlangenköpfen schlossen. Vollkommen entsprachen dem Namen Ophis die Armschlingen der Bacchantinnen, bei denen sie in völlig der Natur nachgebildeten Schlangen bestanden. Vergl. den Art. „Armbänder.“

Armilustrum hieß das alljährliche Fest der Waffenweihe zu Rom. Die Bürger versammelten sich den 14. Cal. Nov. (19. October) auf dem „*Armilustrum*“ genannten Platze auf dem Aventinischen Hügel, wo sie bewaffnet erschienen, opferten und einen Umzug mit den Ancilien hielten, wobei Trompeten geblasen wurden.

Arminius; s. „Hermann d. Cherusker.“

Armitage, Edward, Maler zu London, errang 1843 einen der drei höchsten, 300pfündigen Preise, die für die Cartons zu den Malereien in den Parlamentshäusern ausgesetzt waren. Er lieferte den Carton zu Cäsars erster Landung in England, wobei ihm John Lingards Geschichte den Leitfaden für die Darstellung gab. Armitage ist ein Schüler von Paul Delaroche in Paris, welchem letzteren man auch einen gewissen Antheil am Carton seines Züglings zuschreiben will. Die Kunsthandlung Longman-Brown hat den Preiscarton im Stich ausführen lassen.

Arnao, ein Flamänder, wird als Verfertiger der Glasmalereien genannt, welche die Fenster des Seviller Domes schmücken.

Arndt, Wilhelm, arbeitete in Dessau und Leipzig, und stach manches werthvolle Blatt. Man kennt eine „Danae, die den in einen Goldregen verwandelten Zeus empfängt“ nach van Dyck und der Zeichnung von Seydelmann (ein Bistreblatt), Matthiassons Bild nach Tischbein, einen Amor nach Vandyck u. a. m. Im 1. Bande des Pantheons der Deutschen hat er den grossen Eritz als zornigen Richter und den Tod Dr. Luthers gestochen.

Arnheim, das *Arenacum* der Römer, Hauptstadt der niederländischen Provinz Geldern, mit 18,000 Bewohnern, liegt am Rheine, durch welchen es stark mit Deutschland verkehrt, enthält bedeutende Festungswerke, ferner den sogenannten Hof (wo vormals die Herzöge von Geldern residirten) und die Eusebiuskirche mit vielen Denkmälern der Geldernschen Fürstenfamilie. Im J. 1813 ward Arnheim von den Preussen unter Bülow erstürmt. — Nach Uckert ist das alte Arenacum, die Stadt der Bataver in Belgica, wohl richtiger das heutige Aert.

Arnhold, Samuel, geb. 1766 in Heynitz, studirte zu Meissen unter Grahl und Lindner das Aquarellmalen, bildete sich auch in der Oel-, in der Email- und Schmelz-

malerei, ward in Folge seiner künstlerischen Auszeichnung Professor der Meissner Kunstschule, und erhielt übrigens das Prädicat eines sächsischen Hofmalers. Man nennt ihn excellent in der Landschaft, in Jagdszenen, besonders brillant in Frucht- und Blumenstücken, wo er sich theils der Oel-, theils der Wasserfarben bediente. In den zwanziger Jahren d. J. lieferte er auch treffliche Proben in Porzellanmalerei.

Arnold von Brescia, der Schüler Abälards, ein hoher kühner Geist des 12. Jahrh., der als Geistlicher und öffentlicher Lehrer zu Brescia gegen das Unwesen der Hierarchie zu Felde zog, und durch seine hinreissende Beredsamkeit hier wie in Frankreich, wohin er flüchten musste, das Volk gegen die Geistlichkeit aufbrachte, deren grobe Anmassungen und Sittenlosigkeit seine Reden nur gar zu gerecht erscheinen liessen. Der papierene Bannstrahl, welchen Innocenz II. gegen ihn und seine Anhänger (die Arnoldisten) schickte, konnte so wenig fruchten, dass Arnold im J. 1144, nachdem er einige Zeit zu Zürich gepredigt, unter dem Schutze des überall empörten Volkes selbst bis nach Rom kam, wo er nun zugleich politisch auftrat, die Wiederherstellung der römischen Republik predigte und durch das Fulminante seiner Sprache Veranlassung gab, dass sich die Volkswuth zu Gewaltangriffen gegen das geistliche Regiment kehrte. Arnold, der von der Menge wie ein Vater verehrt und selbst vom Senate beschützt ward, war selber kaum Herr mehr über das lobende Volk, und als nun Hadrian IV. die Hierarchie an ihrer Wurzel bedroht sah, griff dieser zum letzten Nothanker, dem Interdict, womit er ganz Rom belegte (1155). Das Volk, weit dümmer noch als es roh war, kroch jetzt vor demselben Papste, den es vorher hatte zerfleischen wollen; man bat um Gnade, während Arnold sich flüchten musste. In der Campagna aufgegriffen, ward er leider durch Friedrich Barbarossa, der hier so unritterlich als unpolitisch handelte, dem Papste überliefert. Dieser dachte so wenig christlich, dass er seinen Feind sofort verbrennen und dessen Asche in die Tiber werfen liess. — Neuerdings hat Niccolini ein in der Charakteristik meisterhaftes Drama: *Arnoldo da Brescia* geliefert, das die Geschichte jener Zeit auf das Treffendste widerspiegelt und für den Maler tüchtige Motive enthält.

Arnold, der Meister, war von 1295 — 1301 Baumeister des Kölner Doms und als solcher der unmittelbare Nachfolger des Gerhard von Rile. Ihm folgte sein Sohn *Johann* (1301 — 1330), dem die Ehre der Vollendung des Chors gebührt.

Arnoldo, *Alberto*, blühte im 14. Jahrh. als Bildhauer zu Florenz. Von ihm ward zwischen 1359—64 die lebensgrosse Madonna mit dem Jesuskind und zweien anbetenden Engeln geschaffen, welche lange für Andrea Pisano's Werk galt und die einst dem Orden der Misericordisten gehörte. *Albert Arnoldo* war übrigens 1358—59 als Obermeister beim Dombaue zu Florenz thätig.

Arnoldus, der Heilige, war zuerst ein Musiker und wurde Christ an Karls des Grossen Hofe. Er hatte seinen Ring in einen Fluss geworfen und bekam ihn durch einen Fisch zurück. Daher ist auf Abbildungen ein Fisch mit dem Ring im Maule sein Wahrzeichen.

Arnolfo di Colle; s. Cambio.

Arnsberg an der Ruhr, kleine Hauptstadt des südlichsten der drei Regierungsbezirke der preuss. Provinz Westphalen, war einst der Sitz der mächtigen *Grafen von Arnsberg*, von deren Schlosse noch gothische Trümmer zeugen, und war zugleich der geheiligte Ort eines berühmten Vehmgerichts. Noch wird im Baumgarten unter der Burg die Stelle gezeigt, wo der Hauptfreistuhl der Arnsberger Vehm stand. In der alten Kirche des Städtchens befinden sich die Grabmäler des *Herzogs Wittekind*, des *Grafen Heinrich* und der *Irmgard*. Diese Denkmale, von rein alld deutschem Gepräge und zierlicher Ausführung, sind noch vollständig erhalten. (Dorow: Denkmäler german. und röm. Zeit in Rheinland und Westphalen.)

Arnshardo, in Dänemark. Der Danawickwall, ein altdänisches Befestigungswerk ist noch theilweise erhalten.

Arnual, St., ein überrheinischer Ort, besitzt in seiner Kirche ein bedeutend mittelalterliches Bauwerk, das noch ziemlich erhalten, aber noch nicht genau untersucht worden ist.

Arnulph von Solsson, der Heilige, wird als Bischof vorgestellt.

Arnulphus und **Petrus** lieferten ums J. 1285 die Tabernakelsculpturen über der Confession in der Basilika S. Paolo fuori le mura. Diese Arbeiten sind, soviel uns bekannt, beim Brande der Paulskirche (1823) verschont geblieben.

Arnuphis, ein ägyptischer, von den Römern nach Germanien mitgenommener wunderthätiger Magus, welcher in der Schlacht des Marc Aurel gegen die Quaden bei Gran 478 nach Chr. den berühmten Wunderregen erweckt haben soll, der das von den Feinden ganz eingeschlossene, an äusserstem Wassermangel leidende Heer plötzlich dermassen erfrischte, dass es sich nun mit verwegendem Muthe mitten unter dem

Gewitterstürme auf die Quaden warf und so den glänzendsten Sieg errang. Die Heeresabtheilung, unter welcher Arnauphis das Gewitter heraufbeschwor, erhielt den Titel der Donnerlegion (*Legio fulminatrix*).

Arolsen, die kleine Residenz des Fürstenthums Waldeck, weist auf dem Schlosse eine reiche Sammlung von Bronzen und Münzen. Die Bronzensammlung enthält 1500 kleine Figuren, die einen ganzen mythischen Kyklos der Griechen und Römer bilden. Im Münzkabinet sind sehr viele griechische Münzen. Auch einige Marmors sind hier vorhanden, unter welchen das merkwürdigste Stück eine 6 Zoll hohe, antike Himmelskugel mit einem Zodiakus ist, dessen halberhobene Figuren kleine Abweichungen von der gewöhnlichen Darstellungsweise haben. Die Bibliothek daselbst, an 30,000 Bände stark, ist ausgezeichnet durch seltene Handschriften. Uebrigens enthält das Schloss viele Gemälde (die besten der beiden Tischbein, schöne von Angelika Kaufmann, den Tod des Generals Wolf von West) und eine bedeutende Kupferstichsammlung. (Vergl. Ed. Gerhards Ber. im Kunstbl. 1827. Nr. 87 ff.) Arolsen ist die Vaterstadt eines der grössten Maler der Gegenwart. Wilhelm Kaulbach ward hier, wo sein Vater als Goldschmied ansässig war, am 15. October 1804 geboren.

Aron wird als Hoherpriester mit dem Brustschilde, mit dem Rauchfasse und mit Buch oder Ruthe vorgestellt. Vergl. den Art. Aaron.

Arona, Stadt am Lago maggiore in Piemont, mit etwa 5000 Bewohnern. In der Hauptkirche daselbst befindet sich das anmuthige Altargemälde vom J. 1511, welches als Hauptwerk des Gaudenzio Vinci berühmt ist. Derselbe war zwar des Leonardo da Vinci Schüler; doch klingt bei ihm die ältere lombardische Schule mit dem zärtlich-religiösen Tone einer gemüthsamen Einfalt nach. Auf dem Mittelbilde jenes Altarwerks hat er die heilige Familie vorgestellt, wo der heil. Joseph und ein Engel das Kind halten, unter welchem ein Kissen liegt. Maria kniet betend davor. Auf dem einen Flügel sieht man die heil. Katharine nebst St. Theresia, auf dem andern St. Peter und einen Bischof. — Auf einer Anhöhe bei Arona wurde im J. 1697 von Siro Zanello aus Pavia und Bernardo Falcone aus Lugano die erzene, im Innern hohle Kolossalstatue des heil. Borromäus errichtet. Das ganze Denkmal hat eine Höhe von 112 Fuss, wovon 46 auf das granitne Postament, 66 aber auf die Bronzefigur selbst kommen. Im Kopfe, zu dem man im Innern auf einer Treppe hinaufsteigt, können bequem vier Personen stehen. Aus den Augen des Heiligen hat man die herrlichste Aussicht über den Lago maggiore, über die Alpen und Städte, Villen und Dörfer umher.

Arot und Marot (muhammed. Myth.) waren dem Koran zufolge jene beiden Engel, die auf der Erde erschienen, um die Menschheit vor dem Bösen zu warnen. Unglücklicherweise kehrten sie aber eines Tags bei einer blendenden Frauenschönheit ein, bei welcher sie sich so durch den dargebotenen Wein erhitzen, dass sie in Ueberseligkeit menschlich wurden und dem Weibe ihre Liebe anboten. Die Schöne soll nun aber so fromm gewesen sein, darüber bei Gott zu klagen, weshalb dies Engel-paar von der Strafe des Himmels getroffen und fortan den Islambekennern der Wein verboten wurde.

Arpino (*Arpinum*). Das alte Arpinum war eine ursprünglich volscische, dann samnitische Stadt am Fibrenus unweit des Liris, bekam von den Römern 302 vor Chr. das Bürger- und 188 das volle Stimmrecht, und ward als Heimath des Marius und Cicero berühmt, welcher letztere auf einer kleinen Insel des Fibrenusflüsschens, die seine Aeltern im Besitz hatten, geboren wurde. Südlich von Arpinum hatte sein Bruder Quintus ein Landgut, *Arcanum* genannt. Das heutige Arpino, auf einem Hügel am Flüsschen Fibreno, gehört zur neapolitanischen Provinz Terra di Lavoro, hat 10,000 Bewohner und viele Kirchen. Noch finden sich daselbst kyklopische Mauerreste; die Thore sind pyramidalisch, haben einen ungeheuren Stein als Oberschwelle, oder sind nach oben ganz convergirend; daran bemerkt man noch die Spuren von eingestauten phallischen Figuren.

Arpino. — Der eigentliche Name des gemeinlich unter der Bezeichnung L'Arpino oder Cavaliere d'Arpino vorkommenden, auch Josepin (Giuseppe Pin) d'Arpinas genannten Künstlers war Giuseppe Cesar oder Cesari. Nach früherer Annahme ward er auf dem Schlosse Arpino in Friaul 1560 geboren, während neuere Forscher das Datum seiner Geburt auf 1570 stellen und ihn in Rom geboren werden lassen, wo er auch zwischen 1640 und 1642 gestorben sein soll. Arpino erhielt den ersten Malerunterricht von seinem Vater, kam aber dann in Raphael Motta's und Lello Orsi's (nach Andern in Roncalli's) Schule. Als Knabe von dreizehn Jahren soll er bereits eine Fassade gemalt haben, in der Jedermann mehr als Knabenarbeit erkannte und einen künftigen Meister entdeckte. Es dauerte nicht lange, so rivalisirte er schon im Vati-

can mit den dort beschäftigten Meistern, und als er mehrere grossartige Bilder nach Buonarrotischen Zeichnungen geschaffen, erstieg sein Ruhm die letzte Staffel in Rom. Er malte, unter vielen Pause gebietenden Zwischenarbeiten, vierzig Jahre an den Aufgaben im Campidoglio, wo seine Arbeiten mit dem Kampfe der Horatier endeten. Von seinen capitolinischen Werken wird namentlich die Schlacht der Sabiner und Römer auszeichnend genannt. Allerdings war Arpino gern massenhaft in der Zusammensetzung, er liebte Menschengewühl, und suchte seinen Stolz in Allem, was für kühn galt und ihm grossartig erschien. Er arbeitete auf das Augenfällige hin, sündigte wider Natur und gerechte Zeichnung, und trug die Fehler seiner Zeit bis auf die Ueberladung in der Anordnung. Ueberhaupt war Arpino das starke Kind des Irrgeschmacks jener Kunstperiode. Um indess auch die rühmlichen Seiten dieses jedenfalls grossen, wenn auch mehr auf Kunstabwegen grossen Künstlers hervorzuheben, so ist namentlich das herrliche Colorit seiner Fresken und mehrerer Staffeldbilder aus der ersten bessern Zeit seines Styls, und die perfecte Ausführung seiner kleinen Malereien mit den auf Holz aufgetragenen Goldlichtern höchste Anerkennung verdienend. Arpino gehörte übrigens zu den sehr langsam schaffenden Künstlern, und zeigte besonders nach seiner Erhebung in den Ritterstand (Clemens VIII. machte ihn zum Christusritter) einen Stolz, den er selber den Grossen fühlen liess, so dass ihn diese nur auf schmeichelndstem Bittwege zur Ausführung ihrer Aufträge vermochten. Arpino hinterliess eine weitverzweigte Schule, die durch seinen grossen ihm opponirenden Schüler Caravaggio bald einen sehr starken Riss bekam. Der arpinischen Phantastenschule ward endlich der Garaus durch die Caracci gemacht, und hatte Alles vorher die blaue Phantastik gegolten, so trat nun Natur und Wahrheit, Einfachheit der Composition und gründliche Zeichnung wieder ins Recht. — Vom Cavaliere d'Arpino (der ein ähnliches Beispiel unter Italiens Malern giebt wie der nachgeborene Cavaliere Marino unter den Dichtern gab) besitzt die Dresdner Gallerie ein Schlachtbild (auf Leinw. 14 F. 11 Z. breit, 9 F. 2 Z. hoch), worauf den Insignien nach Römer kämpfen und wo in der Luft einige Störche bemerklich sind, wovon einer eine Schlange im Schnabel trägt. Nach unserm Arpino und zugleich nach Marco da Faenza und P. Nogari radirte der Maler Pinelli in Rom eine Folge von 10 Blättern, das Leben und die Wunder des heil. Franz von Paula betreffend. Schliesslich erwähnen wir eine Originalhandzeichnung Josepins d. i. Giuseppe d'Arpino's, welche die Venus und den Cupido auf einem Ruhebette darstellt, ein artiges Blatt in Kreide und Rothstein.

Arquà, oder Arquato, ein Marktflecken unweit Padua, in den euganeischen Hügeln, ist einzig durch das Haus des Petrarca merkwürdig, welcher sich 1370 hier zurückzog und wo er 1374 in hohem Alter verstarb. Das kleine Gebäude des 14. Jahrh. hat sich wohl erhalten; man zeigt darin noch die Lieblingsskatze dieses so grossen Dichters und Gelehrten, auf welche das artige Epigramm Platen's geht:

Heil dir, kleines Skelett, weil du die unsterblichen Rollen

Eines unsterblichen Manns gegen die Mäuse geschützt!

Ferner zeigt man den Sessel, der in seiner Bibliothek stand und in welchem er an seinem Arbeitstische, den Kopf auf ein Buch gestützt, todt gefunden ward. Petrarca's Haus ist auch architectonisch genommen nicht unmerkwürdig, sofern es als ein Denkmal des bürgerlichen Baustyls im Mittelalter zählt. (Grundriss und Ansicht s. bei Agincourt unter Nr. 10. auf Taf. LXXII.) Des Dichters Grabmal befindet sich neben der Kirche und ward ihm von seinem Schwiegersohne Brossano errichtet; die Büste jedoch datirt erst vom J. 1667.

Arras, die Hauptstadt des Departements Pas de Calais und der frühern Grafschaft Artois, mit 24,000 Bewohnern, ist der Sitz eines Erzbischofs und besitzt einen schönen Dom, wo sich ganz besonders das Baptisterium auszeichnet, und ein prächtiges Stadthaus im germanischen Style. Die Befestigung von Arras besteht aus einem unregelmässigen, mit zehn zum Theil abgerückten Bastionen versehenen Hauptwalle, mehreren Ravelins und Lunetten, zwei Hornwerken und der ein Fünfeck bildenden Citadelle mit bombenfesten Kasematten. Sämmtliche Befestigungen wurden von Vauban verbessert oder völlig neu geschaffen; hier war es auch, wo er zuerst seine Tenailions anbrachte.

Arras, Matthias, ein aus Frankreich gebürtiger Architect, der um 1343 unter König Johann nach Prag kam und den Bau von St. Veit begann, den jedoch Peter Arleri (s. d.) vollendete. Arras unternahm auch 1348 den Bau der Feste Karlstein für Karl den Vierten, nach deren Vollendung, acht Jahre darauf, der Tod des Baumeisters zu setzen ist.

Arredondo, Isidoro, spanischer Geschichtsmaler, war 1653 geb. und anfangs Jos. Garcia's Schüler, studirte dann unter Ricci und ward der geliebteste Jünger die-

ses Meisters, der ihm sogar seine Tochter vermählte. Er war 1685 Hofmaler geworden und zeigte sich namentlich in Fresken genial, die er im kön. Palaste zu Madrid und im Palaste Retiro lieferte. In jenem stellte er die Geschichte von Amor und Psyche dar. Ein grosser Fresken- und gewandter Gouachemaler, war er auch in Oelbildern für Kirchen bedeutend. Sein Tod fällt ins J. 1702.

Arregio, Pablo, aus Leonardo's da Vinci Schule, war im J. 1506 zu Valencia in Vereine mit Neapoli an den Malereien des Hochaltars im dortigen Dome beschäftigt. Ihre Darstellungen betrafen die Anbetung der Hirten und der Könige, den Knaben Jesus im Tempel, die Auferstehung und Himmelfahrt Christi, und den Tod der Maria. Diese Altarbilder wurden 1823 noch gesehen, und liessen trotz ihres argen Zustandes den Leonardischen Styl des Arregio wenigstens erkennen.

Arretium, an dessen Stelle jetzt Arezzo liegt, war eine der ältesten etruskischen Städte und eine der vornehmsten von den 12 etruskischen Republiken. Arretium neigte sich frühe zu Rom hin und ward, weil es den Römern im Kriege mit Hannibal eine wichtige Position war, unter Sulla mit röm. Colonisten verstärkt. Später ward es durch Augustus von Neuem colonisirt. In der alten etruskischen Zeit war Arretium blühend und reich; die Stadt ward durch Kunstfleiss berühmt, der sich besonders in Verfertigung von Waffen und von Thongebilden aller Art zeigte. Selbst noch in der Kaiserzeit wurden hier die korallenrothen Gefässe, mit Zierathen und Figuren in Relief, gearbeitet. Der Backsteinbauten der Arretier gedenkt Vitruv. Hier ward Maecenas geboren, des Horatius Gönner, nach welchem späterhin jeder Beschützer der Kunst und Wissenschaft ein Mäcen genannt ward.

Arrhachio, aus Phigalia in Arkadien, war ein Pankratiast, der dreimal in den olympischen Spielen siegte und noch als Todter zu Olympia bekränzt ward. Seine Vaterstadt setzte ihm eine steinerne Bildsäule, nach Stellung und Geberde eins der ältesten Athletenbilder im archaisch-steifen Style. Es scheint, da er dreimal Sieger war, eine ikonische d. h. seine Gestalt und Physiognomie nachbildende Statue gewesen zu sein. Arrhachio lebte zur Zeit des Pisistratus.

Arrhephorien, bei den alten Athenern ein Fest der Minerva Pollas, das man im Monat Skirophorion feierte. Aus den vornehmsten Familien wurden alljährlich vier Mädchen (von 7 bis 11 Jahren) gewählt, wovon zwei die Webung des heiligen Peplos der Göttin besorgten, welches Geschäft mit dem letzten Tage des Pyanepsion begann, während die andern die geheimen Heiligthümer Minervens zu tragen hatten. Die beiden letztern verweilten ein ganzes Jahr auf der Akropolis, entweder im Parthenon selbst, oder in einem Nebengebäude desselben, und wenn das Fest der Arrhephorien (nach Ottfr. Müller das der Panathenäen selbst) herangekommen war, legte ihnen die Minervenpriesterin Gefässe mit einem weder ihnen noch der Priesterin bekannten Inhalte auf den Kopf. Mit diesen (wahrscheinlich junges Laub und zarte Zweige enthaltenden) Gefässen begaben sich die Mädchen in einen unsern der „Venus in den Gärten“ gelegenen ummauerten Bezirk, wo sich eine natürliche Höhle befand, in die sie hinabstiegen und das Getragene niederlegten; dafür nahmen sie etwas Anderes zurück und brachten es verhüllt herauf. Damit endeten ihre Verrichtungen; man entliess sie und führte statt dieser nun andere Mädchen auf die Akropolis. Forchhammer (Hellenika I. S. 64 ff.) nimmt jene Grotte als einen unterirdischen Gang ohne Abweg an, der von der Burg bis zu jener Stelle unweit der Aphrodite in den Gärten reicht habe, wo seiner Vermuthung nach ein Heiligthum der Herse war; dieser Gang sei wirklich noch vorhanden und habe als Zugang von der Burg zur Wasserleitung der untern Stadt gedient. Das jährliche Herabkommen der zwei Mädchen mit dem Opfer durch jenen Gang scheint ihm ein Ausdruck des Dankes für Herse, die Nymphe des Thaues, welche unten am Ilissus unter der Erde den Wasserbedarf für die Burg sammelte. Die Arrhephoren (auch Errhephoren und Ersephoren), wie jene vier Mädchen hiessen, wonach das Fest benannt zu sein scheint, trugen weisse Gewänder, geschmückt mit Gold, welches der Göttin zufiel. Man buk ihnen eine eigene Art Kuchen, mehr hoch als flach (ähnlich unsern gedeckelten Pasteten), die mit leckerhafter Brühe, worin getrocknete Weinbeeren und Anderes, gefüllt waren. Dargestellt sind die Arrhephoren nebst der Priesterin in einem Relief von ausgezeichnete Schönheit am Fries des Parthenon. (S. Stuart: *Antiq. of Athens* II. c. 1. pl. 24.)

Arria und Paetus. — Cäcina Paetus, ein edler Römer, war als Senator bei der Verschwörung des Scribonianus wider den Kaiser Claudius theilhaftig, ward entdeckt und zum Tode verurtheilt (42 nach Chr.). Als alle Versuche misslangen, ihren Gemahl zu retten, sprach Arria dem Verzagten Muth ein, dass er wenigstens rühmlich und nur durch die eigene Hand sterbe. Aber noch schien Paetus dazu nicht gefasst, so dass nun seine Gemahlin, um ihm den Tod leicht erscheinen zu lassen, sich

selbst den Dolch in die Brust stieß, denselben aus der Wunde zog und Manne mit den Worten darreichte: „Paetus, es schmerzt nicht!“ — Herz nahm sich der Paetus Thrasea, der die jüngere Arria zur Gema und unter dem nächstfolgenden Kaiser Nero zum Tode verurtheilt wurde sich, einem schmachvollen Ende zuvorkommend, die Adern öffnen, und ba seine Frau, welche dem Beispiel ihrer Mutter, der ältern Arria, folgen wollt ben zu bleiben und ihrer gemeinsamen Tochter nicht die einzige Stütze zu

Ein sehr wichtiges Werk aus der Zeit des Claudius würde die sogen. Gruppe von Arria und Paetus in der *Villa Ludovisi* zu Rom sein, wenn die Vorstellung und der Styl der Arbeit sich mit dieser Benennung reimen liessen. Man erklärt die Gruppe am richtigsten für einen Barbaren, welcher seine Gattin und sich tötet, um nicht in Gefangenschaft oder Sklaverei zu fallen. Wie es scheint, ist das Werk, gleich dem sterbenden Fechter des Capitols, aus der Schule von Pergamum, die im ersten Jahrh. vor Chr. in Blüthe stand. Die männliche Figur erscheint unbekleidet und mit einem Bart auf der Oberlippe; sie stösst sich mit der Rechten ein kurzes Schwert in die Brust, und hält mit der Linken eine weibliche bekleidete Figur unter dem linken Arme gefasst, die in die Kniee gesunken und an der rechten Achsel verwundet ist, wie ein Paar Blutstropfen an dem oberen Arme anzeigen.



Unter diesen Figuren liegt ein grosser länglich-runder Schild, und unter demselben eine Schwertscheide. Ein gross Gliederformen herrscht in den beiden Figuren; ihre Gewänder haben breite gelegte Falten, und die Anordnung der ganzen Gruppe ist vortrefflich zu machen. Der männlichen Figur ist nebst der Nase noch der aufgehobene Arm modelle, der weiblichen ebenfalls die Nase, der linke Arm, die rechte Hand und die rechten Füsse. Diese Ergänzungen scheinen zu verschiedenen Zeiten und von einem Meister gemacht zu sein; denn einige sind vorzüglich gut, andere neuer scheinen, sehr mittelmässig. Abbildungen der Gruppe findet man bei Perrier, Agincourt und in dem Ottfr. Müller-Osterwaldschen Werke.

Arriet, ein bedeutendes französisches Malertalent, war im J. 1805 noch in Studien zu Rom begriffen, starb aber schon 1806, viel zu früh für die Kunst, der grössten Historienmaler in ihm erwarten durfte. Sein unfertig gebliebenes Gemälde: Horatius Cocles erhielt die einstimmige Bewunderung der Römer.

Arriguzzi, Arduino, lebte in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. zu Bologna. Er übertrug ihm 1514 den Fortbau der von Antonio Vincenzo 1390 in germanisch-norditalienischem Mischstyle begonnenen und grossartig angelegten Kirche von S. Petrus.

selbst. Man weiss von Arriguzzi nur soviel, dass sein Modell der Kirche in derselben gezeigt wird.

Arringatore nennen die Italiener die berühmte Bronzestatue des *Aule Meteli*, eines Haruspex, welche als ein Denkmal des etruskischen Erzgusses zu Florenz gezeigt wird. Es ist ein sorgfältig, aber ohne sonderlichen Geist behandeltes Porträt.

Arrius Diomedes war ein Sohn des Quintus Arrius, dessen Cicero so häufig in seinen Schriften gedenkt. M. Arrius Diom. besass zu Pompeji eine Villa vor dem Thore nach Herculaneum, welche 1771 aufgedeckt worden ist und uns das vollständigste Bild eines römischen Landgutes darbietet. Das Gebäude hat drei Stockwerke, deren oberstes zerstört ist; in das zweite geht man von der Via Domitiana, der Gräberstrasse; ein; das Peristyl war mit Fresken geschmückt, und grenzte an einen Raum mit vier Portiken umgeben, in deren Mitte eine Cisterne. Im Lararium desselben Stockwerks ward eine Minervestatuetten gefunden. Hier befanden sich auch die Sklavenzimmer, bei denen das Skelett eines Hundes lag, ein Corridor an den nach der See die Aussicht habenden Zimmern, ein schön gemaltes Kabinet, ein Saal mit gemalten Vögeln, Früchten u. s. w., ein Triclinium und ein Vorzimmer mit Diana und Apollo al fresco, ein Ankleidezimmer, worin elf Fläschchen gefunden wurden, Schlafzimmer, ein Winter-Triclinium, Badezimmer, das Hypocaustum, Spoliatorium (Ankleidezimmer für die Badenden), das Tepidarium (Striegelzimmer für dieselben), das Sudatorium, Caldarium und Laconicum, wo überall Glasfenster waren. An der Westseite, mit der Aussicht auf den Garten, findet man eine Gallerie mit Fenstern, die Weibezimmer, die angebliche Bibliothek und das Sommertriclinium. In den Zimmern hat man an Gemälden gefunden: Urania, Melpomene, Minerva, einen Mann auf einem Bronzestuhl mit Stab und Zettel und Scrinium, Tänzerinnen u. s. w. Hier fand man auch ein menschliches und ein Thierskelett, sowie allerlei Küchenapparat. An der Gartenthür fanden sich zwei Skelette, wovon das eine Schlüssel und Goldring trug und in dessen Nähe Silbervasen und ein Sack voll Silber- und Goldmünzen lagen. Die Säulen inmitten des Gartens bilden eine Pergola, mit einem Fischbehälter. Das untere Stock, unter der den Garten einschliessenden Halle, hat die Keller, worin noch Weingefässe. Hier wurden achtzehn Skelette Erwachsener, darunter eins mit goldenen Armbändern und Halsband, nebst zwei Kinderskeletten gefunden. Ein Theil des Dachs ist erhalten. Dem Hause (das man gewöhnlich nur die *Villa Suburbana* nennt) gegenüber liegen die Gräber der Familie des Arrius Diom. in der Via Domitiana. — Ueber das 1820 zu Brescia ausgegrabene Forum des Quintus Arrius s. den Art. Brescia.

Arruntius, L., war Consul zu Rom unter Cäsar Augustus im J. 6 nach Chr. Augustus soll in einem seiner letzten Gespräche auf die Frage, wer den höchsten Platz einzunehmen den Willen und die Kraft hätte, geäußert haben: Arruntius wäre nicht unwürdig, und wenn die Umstände sichfügten, unternehmend genug. Grade dadurch ward aber Arruntius dem Tiberius verhasst; die Entschlossenheit seines Charakters, die Bildung seines Geistes, sein Reichthum und sein öffentliches Ansehn mussten ihn diesem verdächtig machen. Nach vielen Verfolgungen, die er wegen seines rechtschaffenen Charakters durch einen Sejan, durch Arulejus und Sanguinius und zuletzt durch Macro erfuhr, löste er sich aus Lebensüberdruß die Adern (37 nach Chr.). Noch ist das Grabmal des L. Arruntius und seiner Freigelassenen vorhanden. Man sieht darin, vornehmlich an der gewölbten Decke, Verzierungen in Stucco mit Figuren in den Abtheilungen, Arabesken, Grottesken und andere Sachen mit aller Sauberkeit und Zierlichkeit auf einem in verschiedenen Farben steinartig bemalten Grunde. Abbildung davon giebt Piranesi: *Antich. roman. T. II. tav. 12.*

Arsaciden, oder Arsakiden, nennt man die Könige des Partherreichs, das 256 vor Chr. durch Arsaces I., der die Parther von der syrischen Seleukidenherrschaft befreite, gegründet, durch den Sieg Arsaces II. über Seleukus Kallinikus 238 vor Chr. befestigt und namentlich durch Mithridates I. (den sechsten Arsaciden, 174 — 137 vor Chr.) im Osten bis über den Indus, westlich bis an den Euphrat erweitert ward. Artabanus IV., der letzte Arsacide, ward durch den Perserkönig Artaxerxes oder Artabanus (den Stifter der Sassanidendynastie und Sohn Sassans von der Frau des Pabek, eines Schusters und Magiers und Gastfreundes von Sassan) 226 nach Chr. in drei Schlachten besiegt und zuletzt getödtet, worauf sich nun der Name des Partherreichs bei Gründung eines neupersischen Reiches verlor. — Die Arsacidenmünzen, besonders die ältern, schliessen sich in der Kunstweise nah an die Macedonischen an.

Arselis (gr. M.) war ein König von Karlen, aus Mylasa gebürtig und niedern Herkommens. Er half dem Gyges (dem Liebling des Königs Kandaules, der diesem erlaubte, seine schöne Gemahlin unbekleidet zu sehen, wofür er Krone und Leben ein-

büsste) auf den Thron, und erhielt zum Danke die Streitaxt (Labros), welche He der Amazonenkönigin abgenommen und sich im lydischen Königshause vererbt. Arsells baute nun dem Zeus einen Tempel und weihte ihm diese Trophäe des (sohnes, wovon Zeus den Zunamen Labradeos empfing. Mit dieser Art bahn Arsells selber den Weg zum Throne, daher die Münzen dieses Fürsten und de des Karien die Streitaxt als Wahrzeichen führen.

Arsenal zu Venedig. — Es besteht aus einer Reihe von Gebäuden, welche zusammen mehr als zwei italienische Meilen im Umkreis haben. Vor dem Eingange des Arsenal's sieht man vier Löwen aus Marmor, wovon zwei kolossal sind. Sie lagen ehemals im Piräus, dem Hafen von Athen, von wo sie 1687 durch Fr. Morea entführt wurden. Der eine sitzt; der andere mit noch beträchtlich grösseren Pfoten, und welchen man dem sitzenden vorziehen möchte, ist liegend. Jener ist von den Pfoten bis zum Ohre sechs Spannen hoch, während der noch mehr, ausgestreckt liegende, sechzehn Spannen in der Länge misst. Beide sind trefflich, vom edelsten, mächtigsten Style. Sie haben aber so sehr gelitten, dass die besondern Schönheiten des Details in der ursprünglichen Ausführung nur noch Spuren bemerkt werden. (Abbild. bei Zanetti, *part. 2. tav. 48. 49.*) Das Arsenal selbst, in welches einzutreten man nur auf Erlaubniss des Marinecommando's bedarf, ist mit Waffen, Rüstungen und sonstigen Denkmälern angefüllt. In der Sala d'Armi sieht man die Rüstung Heinrichs IV. In der Sala dei Modelli sieht man das Modell des Bucentaurus, auf welchem sonst der Doge Venedigs seine Vermählung dem Meere mittels des Ringes feierte. Das Arsenal enthält noch grossartige Wehrwerke für den Schiffsbau und weist ein Monument des Generals Emo von Canova auf.

Arsenikon, bei den Griechen das goldfarbige Arsenik, das im Pontus gefunden wurde. Diese Arsenikfarbe, unter deren Substanz wir gelbes Schwefelarsenik stehen, hiess bei den Römern Auripigmentum (unser Rauschgelb). Die Sandaraka oder Sandaraca der Alten nimmt man für Realgar oder rothes Schwefelarsenik. Plinius führt eine unächte Sorte Sandarak an, nämlich rothes Bleioxyd, und sagt geradezu, dass man aus Bleiweiss durch Calcination in Brennösen künstliche Sandarak bereite, der weit besser sei als der natürliche der Bergwerke, und machte diese Erfindung bei einer zufälligen Feuersbrunst (als nämlich der Piräus bei Athen brannte) gemacht. Nach Prof. John ist dieser künstliche Sandarak der Alten unser Mennig; eine Vermischung desselben mit Ocher war unter den Indusländern gefundenen Farben angewandt worden.

Arsinoë. — 1) Die Gemahlin des Alkmäon, welche dieser verstieß, als er die Ermordung seiner Mutter fluchbeladen herumirrend, die Kallirrhoë kennen lernte. Als Arsinoë die Tödtung Alkmäons nicht billigen mochte, die ihre Brüder auf Phegeus Befehl verübten, ward sie von diesen in eine Kiste gepackt und so nahe zu Agapenor gebracht mit der Angabe, sie habe den Alkmäon gemordet. 2) Name zweier Gemahlinnen des Aegypterkönigs Ptolemäus II. Das edelste Werk der ägyptischen Steinschneidekunst, der Cameo-Gonzaga (jetzt im Besitz des russischen Kaiserthums), fast $\frac{1}{2}$ Fuss lang und im schönsten, geistreichsten Style, enthält die Köpfe des Ptolemäus und seiner ersten Arsinoë, des Lysimachus Tochter. S. Visconti's *Iconogr. pl. 53.* Eine treffliche, wenn auch minder grossartige Arbeit ist der Wiener Cameo mit den Köpfen des Ptolemäus und der zweiten Arsinoë, seiner leiblichen Schwägerin. S. Eckhel's *Choix des pierres grav. pl. 10.* Eine Goldmünze, welche die letzte Arsinoë als Königin schlagen liess, zeigt auf dem Avers deren Kopf mit einer Sternkrone geschmückt und verschleiert; auf der Rückseite sieht man zwei zusammengegebundene Füllhörner (Dikeras) und liest die Umschrift: *Ἀρσινόης Φιλαδέλφου.* (Vergl. V. S. *Iconogr. pl. 54. n. 2.*) Eine dritte Königin Arsinoë war Schwester und Gemahlin des Ptolemäus IV. Von ihr hat man ebenfalls eine Goldmünze mit dem Kopfe auf dem Avers, ein Scepter scheint auf der linken Schulter zu ruhen; der Revers zeigt ein Füllhorn und die Beischrift: *Ἀρσινόης Φιλοπάτορος.*

Arsinoë oder Krokodilopolis (Krokodilstadt), in Mittelägypten zwischen dem Nil und Mörisssee gelegen, heisst jetzt Al-Fejum und war einst durch den starken Krokodilcultus und den Riesenbau des Labyrinths berühmt, das im Gebiete des Arsinoites lag. Letzteres Bauwerk ägyptischen Styls wies 1500 unterirdische Kammern und eben so viele über der Erde auf. Es wurde etwa im J. 500 vor Chr. von Psammetich während der sogenannten Dodekarchie angelegt. Es ist vorerst bloss Vermuthung, dass bedeutende Reste davon vorhanden sind, da die meisten Archäologen die Lage des Labyrinths mit Sicherheit nicht ermittelt haben. Dings ist selbst von Preussen aus eine wissenschaftliche Expedition unter den Namen Lepsius nach Aegypten zur Erforschung des Labyrinthes gemacht worden, wovon

das Weitere in dem besondern Art. „Labyrinth“ mittheilen. — Laut den alten Geographen lagen auch einige merkwürdige Pyramiden im Nomos von Arsinoë. Von der Stadt selbst besitzen wir noch Münzen; sie ward in der spätern Zeit des röm. Kaiserreichs zur Provinz Arcadia gerechnet und war Sitz eines Bischofs.

Artabazes (auch Artavasdes und Artuasdes geschrieben) ist der Name zweier alten Könige von Grossarmenien, Vaters und Sohnes. Der Vater war des Tigranes I. Sohn und erscheint in den parthisch-römischen Kriegen abwechselnd als Freund der Parther und der Römer. Als er bei nicht ernstlicher Freundschaft den Marcus Antonius einst in Medien im Stiche gelassen, unternahm dieser einen Rachezug nach Armenien und brachte es durch List und Schrecken dahin, dass Artabazes in seinem Lager erschien. Sofort bemächtigte Antonius sich desselben und legte ihm silberne Fesseln an; später liess er ihn in Alexandrien, um durch solchen Pomp die Kleopatra zu erfreuen, in goldenen Fesseln im Triumphe aufführen. Vier Jahre später, im J. 30 vor Chr., als Kleopatra nach der Schlacht bei Actium Hülfe gegen Octavianus suchte, tödtete dieselbe den Artabazes und sandte sein Haupt dem Artavasdes, König von Media Atropatene, seinem Feinde. Plutarch rühmt die hellenische Bildung des Artabazes, der selbst Tragödien, Reden und Geschichtswerke verfasst habe. Sein ältester Sohn und Thronfolger in Armenien wird häufiger Artaxes geschrieben. Vom Heere zum König erwählt, ward er auch von demselben umgebracht, wofür man seinen Bruder Tigranes, der an Augustus Hofe lebte, aus Rom verlangte.

Artaphernes, Sohn des gleichnamigen Bruders des Perserkönigs Darius, wurde nach dem verunglückten Zuge des Mardonius gegen Griechenland (492 vor Chr.) mit Datis an der Spitze des neuen Heers abgeschickt, kehrte aber, bei Marathon (490 vor Chr.) geschlagen, nach Asien zurück. Beim Zuge des Xerxes befehligte er die Lydier und Mysier. — Des Phidias Bruder, Panäus, malte die Schlacht, welche die Athener den Persern bei Marathon lieferten. Dieses Schlachtgemälde enthielt Bildnisse, wenigstens der Stelle bei Plinius zufolge, wo es heisst: „In dieser Zeit hatte der Gebrauch der Farben schon so zugenommen und die Kunst sich bis zu dem Grade vervollkommen, dass Panäus die Feldherren in diesem Treffen, von den Athenern den Miltiades, Kallimachus und Kynegirus, von den Barbaren den Datis und Artaphernes, kenntlich und nach dem Leben gemalt haben soll.“

Artario, Baptist, ein Italiener und gegen 1690 geb., lieferte mit seinem Sohne in Fulda und Rastatt die herrlichsten Stuccaturarbeiten; ganz ausgezeichnet sollen die des Sohnes sein, die völlig im Geist der Antike gehalten die lebendigste Natur athmen.

Artas von Sidon. Dieser Künstlernamen wird auf dem Henkel eines antiken Gefässes von Glas gelesen. Vergl. Panofka: *Mus. Bartold.* p. 157.

Artaxata war die Hauptstadt Grossarmeniens am Araxes. Trotz ihrer festen Lage (der Fluss bildet hier durch seine Krümmung eine Art Halbinsel) ward sie mehrmals erobert und zuletzt durch Corbulo verbrannt. Tiridates baute sie wieder auf und nannte sie, um dem röm. Kaiser zu schmeicheln, Neronia. Diese existirte noch unter Kaiser Jovianus. Die Ruinen der sehr umfänglichen Stadt und der Brücke finden sich auf der Wegesmitte zwischen dem Einfluss des Arpatschai in den Araxes und der Festung Abbasabad. (Vergl. Morier's zweite Reise nach Persien.) Bei den Armeniern wird Artaxata Artaschad gesprochen.

Artaxerxes, Name mehrerer altpersischen Könige. Berüchtigt ist Artaxerxes III., mit dem Beinamen Ochus. Er war der Sohn Artaxerxes II. Mnemon, des Bruders von Cyrus, und begann seine Herrschaft mit schonungsloser Ausrottung seiner Verwandten, um sicher auf solchem Bluthrone zu sitzen. Nachdem er Phönizien und Aegypten gehorsam gemacht, die grössten Gräuel in beiden Ländern verübt und aus Uebermuth in Aegypten den Apis hatte schlachten und sich zum Mahle bereiten lassen, ward er 339 vor Chr. von seinem Feldherrn, dem Eunuchen Bagoas, vergiftet, und sein Cadaver den Katzen vorgeworfen. Aus seinen Gebelnen machte man Säbelgriffe. — In der Sixtinischen Kapelle zu Rom hat Michel Angelo al fresco vorgestellt, wie Artaxerxes die Belohnung Mardachais befiehlt.

Artefact, etwas durch Kunst Hervorgebrachtes, ein Kunstproduct mechanischer Art, und als solches vom Kunstwerke (d. h. vom Werke der schönen Kunst) verschieden.

Artemis, der griechische Name Dianens; s. Art. Diana.

Artemisia, eine dem Perserkönige tributbare Fürstin von Halikarnass, Kos, Nisyros und Kalydna, folgte dem Xerxes auf dessen Zuge gegen die Griechen mit 5 Schiffen und zeichnete sich nach der Erzählung Herodots, der 484 vor Chr. unter

ihre Regierung in Halkarnaass geboren wurde, bei Salamis durch Klagheit, Muth und Entschlossenheit aus, weshalb sie auch in der Folge bei Xerxes in grösster Gunst stand. Ihr Tod war poetisch genug. Sie endete nämlich durch einen Sprung vom Leukadischen Felsen, was sie in Folge eines Orakelspruches that, nachdem sie einem Jünglinge, der ihre brennende Liebe verschmäht, im Schlafe die Augen ausgestochen hatte. — Eine andere Artemisia war Schwester, Gemahlin und Thronfolgerin des Königs Mausolus von Karien. Sie regierte (352 — 350 vor Chr.) gar im Sinne ihres Gatten, daher sie auch in Rhodus die Oligarchie aufrecht und Bruderverewigung des Andenkens an den von ihr so heiss geliebten Gemahl und durch ihren baldigen Tod herbeiführte, feuerte sie bedeutende griechische Rhetoren zu grosse Belohnungen zur Verfertigung von Lobreden an und errichtete jenes Grab — das Mausoleum —, das als eines der sieben Wunder der Welt genannt wird. — anderes berühmtes Denkmal errichtete sie auf der Insel Rhodus zur Erinnerung an einen glücklichen Uebertall, wodurch sie sich der Insel Rhodus zur Erlangerung später das Abaton genannt, weil die Rhodier nach wiedererrungener Freiheit überbauten und unzugänglich machten. (Vergl. Vitruv, B. II. Cap. 8.)

Artemision hiessen alle Feste, welche die Griechen ihrer Diana feierten. Auch die Ephesianer genannt wurden. Bei den Artemisien zu Delphi ward der in Beziehung auf ihre Jagdlust, ein Raubfisch (die Meerbarbe) geopfert. und Spiele beschlossen das Fest.

Artemision (*Artemisium*) hiess im Allgemeinen bei den Alten jeder der (Diana) geheiligte Ort, mochte dies nun ein Berg oder ein Hain mit Tempel hiess ein gegen Argolis gelegener Berg Arkadiens gleichwie der Artemisi auf ihm stand, das Artemision. Auch hiess so die Landspitze Kubda's, M gegenüber, nebst dem Tempel der Diana Proseon und einem durch das See-ischen Themistokles und Xerxes berühmten Flecken daseibst. Auf Sic Städtchen Artemisium unweit Mylas, wo der Cult der laurischen Artemis i tempel hatte. Endlich hiess Artemision auch eine vom Kaiser Justinian i erbaute Seefestung, welche 40 Meilen von Thessalonich und an der n Ecke des strymonischen Meerbusens lag.

Artemius, der Heilige, war ein römischer Feldherr (330 — 363), seiner Bekehrung mehrere Götzentempel niederbrannte und wegen d alch und trägt als Feldherr wie als Märtyrer das Schwert.

Artemon, ein Maler, der nach Alexander dem Gr. blühte. Von nennt Plinius die „Danaë, welche von Seeräubern bewundert wi Stratonike, den Herkules und die Dejanira. Die schönsten seiner i sich jedoch in den Gallerien der Octavia zu Rom, nämlich „Heri Ortagebirge in Doris, unter Abiegung der Sterblichkeit, nach d Götter gen Himmel fährt,“ und die Geschichte Laomedons in Bezu Neptun. — Ein Bildhauer Artemon blühte im 1. Jahrh. nach Chr den Kaiserpalast auf dem Palatin.

Artemon Periphoretos war der Maschinenbauer des Peri Samos. Polyklet schuf von ihm eine Porträtsäule.

Arthur; s. Tafelrunde.

Articulation, Gliederung, die Darstellung eines Ganzen, w nen Theilen besteht, so dass die Theile, Glieder genannt, i sind. In der Malerei bezeichnet es den richtigen und naturg einzelnen Theile eines Gemäldes.

Artificiell, künstlich, durch Kunst hervorgebracht, en durch die Natur erzeugt ist.

Artist. Zum Unterschiede von *artisan* verstehen die Fi der eine freie Kunst übt, während dieser eine mechanisel ein Künstler in unserem Sinne, *artisan* ein Handwerker. I Auch werden Kunstkenner so genannt.

Artistisch, so viel wie künstlerisch.

Artois, Jacob van, der Freund Teniers, ward 161 beilegte sich zu einem Landschaftler ersten Ranges empor. Ist namentlich an seinen Bäumen zu bewundern, wo sic wenn er die grünen Gruppen von leichter Luft beulte!

Regen der Zweige darstellt. Seine Landschaften sind vortrefflich in den Licht- und Schattentönen gehalten, und er zeigt in Allem eine freie, wirkungsreiche Manier. **Temiers** soll ihm häufig die Figuren in seine Blätter gemalt oder letztere doch retouchirt haben. Das J. 1660 wird als die Zeit seiner höchsten Blüthe genannt. Der berühmte **Wenzeslaus Hollar** stach dreizehn Blätter nach ihm. Dresdens Gallerie besitzt nur ein kleineres Bild **Jacobs**, auf Leinwand 1 F. 8 Z. hoch; es ist eine Landschaft mit flacher weiter Ferne und schönen Baumgruppen im Vorgrunde, dabei etliches Vieh auf der Weide, und in einiger Entfernung ein Hirt nebst Hirtin. Wien und München besitzen mehr von ihm.

Artolithen nennt man die alten Bildsteine, welche in der Form Aehnlichkeit mit einem Brode haben.

Artophorium, oder **Ciborium**, alte Benennung der Hostienbüchse. In den frühern christl. Zeiten wurde auf dergleichen kirchliche Utensilien die kunstreichste Arbeit verwendet. Ein besonders interessantes Artophorium findet sich im Kirchenschatze von St. Ambrogio zu Mailand. Die Büchse ist von Elfenbein, und daran ist *en bas-relief* die Geschichte des Jonas, die Wunderthat Jesu am Blindgeborenen, am Gichtbrüchigen, an der Frau mit dem Blutgang und die Auferweckung des Lazarus vorgestellt.

Artorius, Freund und Arzt des Kaisers Augustus, war ein Schüler des Asklepiades und einer der berühmtesten Aerzte zu Rom. Er starb nach der Schlacht bei Actium an den Folgen eines Schiffbruchs, und die Bewohner von Smyrna errichteten ihm zu Ehren ein Grabmal.

Artushöfe oder **Junkerhöfe** waren im Mittelalter jene Festgebäude, die als Versammlungshäuser für fröhliche Zusammenkünfte der Ritter dienten, wo nach Art des sagenhaften Hofes des Königs Artus Tafelrunde gehalten ward. Berühmt ist der Danziger Artushof, der noch in seiner alterthümlichen Pracht dasteht; auch zu Thorn war ein solcher, wovon sich nur das Märchen vom „Fürsten zu Thoren“ erhalten hat, während das Gebäude selbst vor einigen Decennien einem Neubau, der zugleich zum Theater dient, gewichen ist. (Vergl. die Art. Danzig und Thorn.) Die Sage von König Artus oder Arthur und seinem Hofe s. unter „Tafelrunde.“

Arueris, ein ägyptischer Gott, der auf spätern Münzen mit einem Habichtskopf, mit Kalantika (Schleier) und Hut, geharnischt und in der Linken den Spleß, auf der Rechten aber einen mit Hut geschmückten Habicht haltend, gesehn wird. Auf einer Münze Trajans hat er nur einen Mantel und hält auf der Rechten den Habicht. Nach Plutarch ist er der erwachsene **Horus**; er soll eine Frucht des Osiris und der Isis gewesen und von diesem Zwillingpaar schon gezeugt worden sein, als es sich noch im Mutterleibe befand, daher auch der Sprössling Arueris nur verstümmelt zur Welt kommen konnte.

Arunas (indische Myth.), der Lenker des Sonnenwagens, war ein Sohn Indra's (des Aethers) und der Kunti (der Gebälerin). Weil die Morgenröthe in Indien sich schnell in den Sonnenstrahlen verliert, wird er als Lahmer und zwar nur mit halben Beinen vorgestellt.

Arvalpriester (Arvalbrüder, *Fratres Arvales*), die Feldpriester der Römer, wobei man aber nicht an unsere Feldprediger denken darf. Stifter der Arvalpriester war Romulus. Sie verrichteten jährlich am 11. Mai den „*Ambarvalia*“ genannten ceremoniellen Umzug und das Solitaurillumopfer zur Entsündigung der Felder (*arva*). Die Opferthiere dabei hießen *ambarvales hostiae*. Als Abzeichen trugen die „*Fratres Arvales*“ Ehrenkränze mit weissen Wollenbinden (*insulae*). Ihre Würde folgte ihnen selbst ins Exil und in die Gefangenschaft nach, so dass nur der Tod sie derselben berauben konnte.

Arykanda, wahrscheinlich am Arykandus, einem Nebenflusse des Limyrus, gelegen, war einst eine Stadt in den südlichen, später lycischen Theilen der Landschaft Milyas. Von ihr sind aus der Zeit Gordians III. noch Münzen übrig.

Arzt. — Obgleich die Arzeneiwissenschaft in jedem Arzte lebhaftig vertreten zu sein scheint, so giebt es doch keinen Arzt, welchen die bildende Kunst ohne Weiteres als personifizierte Heilkunst betrachten und für die allegorische Darstellung der letztern *nos ad naturam copiren* könnte. Winckelmann schlägt vor, neben dem Bild eines Arztes, dem man gewöhnlich Aeskulapattribut giebt, einen liegenden und eingeschlafferten Cerberus vorzustellen, zur Andeutung, dass die Wissenschaft eines grossen Arztes auch sogar diesen Wächter der Unterwelt betäuben und Kranke, die gleichsam schon mit dem Fuss die Schwelle der andern Welt berührten, wieder zurückrufen könne. „Man könnte auch (sagt er in seinem Versuch neuer Allegorien) ein Bild vom Arzte durch die Fabel des Orpheus und der Eurydice malerisch machen.“

Die **Arzeneikunst** selbst wird insgemein durch Aeskulap (Asklepios), den Heilgott der Alten, repräsentirt, und wo es auf keine Personification ankommt, auch bloß durch die Heilschlange und den Aeskulapstab ausgedrückt. Zur Andeutung der Macht der Heilkunst hat es oft genügt, eine brennende Lampe alten Styles, von einer im Kreise herumliegenden Schlange gleichsam bewacht, als Symbol des Lebenslichts vorzustellen. Für unsere heutige Heilwissenschaft will die erborgte Aeskulapfigur nicht mehr passend erscheinen; wenigstens ist bei derselben das zu mystische Attribut des Zauberstabs zu vermeiden. Ueberdem bietet jener alte Mann, so zeusähnlich oft auch sein Kopf gebildet ist, eine nicht sehr erquickliche Gestalt. Man bilde den jugendlich schönen Apollo als Uebelabwender, wie er triumphirend die Schlange in der Hand drückt, bei der wir den christlichen Begriff, dass sie der Grund alles Uebels (also auch der Krankheit) ist, sogleich anpassen können. Apollo war nicht nur Vater des Aeskulap, sondern hatte auch selbst die Eigenschaft eines Heilgottes, wie er denn bei allen Arkadiern als Arzt verehrt ward; zugleich steht Apollo als Musengott der Wissenschaft ungleich näher als der Asklepios mit seiner wassertrinkenden Schlange und seinem schlangenbeschwörenden Stecken. Nur für die **Wasserheilkunst** ist die Aeskulap Schlange, die gierig aus vorgehaltener Schale trinkt oder an einem wassergefüllten Gefäße hängend mit dem Halse über den Rand sich beugt, vortrefflich passend. Als Curiosität sei erwähnt, dass, wie Plutarch berichtet, auf dem zedernen Kasten des Kypselos im Junotempel zu Elis die Arzneiwissenschaft durch zwei weibliche Figuren, welche Mörser und Stössel hielten, personificirt war. Nach unserm Begriff würde darin höchstens die Apothekerkunst sich erkennen lassen. — In der mystischen Sprache der Aegypter war der Arzt ein Euphemismus für Phallus, da dieses Glied die der Menschheit vom Tode geschlagenen Wunden wieder heilt; demzufolge galt auch die Phallusschlange als Heilschlange, „Agathodämon“ oder guter Genius genannt. Durch Vermischung ägyptischer und griechischer Religionsideen erzeugte sich der Hermes Ithyphallikos, sogenannte von seinem mit Schlangen umschlungenen Phallusstabe, sowie der Asklepios selbst, dessen weibliche Hälfte Hygieia ihm die Schale entgegenträgt, welche das Mutterbecken symbolisiren soll.

A. S. ist das Monogramm des niederländischen Kupferstechers **Adrian Schoonebeck**, der um 1685 arbeitete und 1714 zu Moskau starb. Von ihm ist z. B. der Ignatius de Loyala (stehend in ganzer Figur mit Heiligenschein, den Blick nach dem Namenszug Jesu gerichtet) nach **Rubens'** Gemälde in der Jesuitenkirche zu Antwerpen gestochen worden. Dies Blatt ist 8 Z. 11 L. hoch und 6 Z. 1 L. breit, und hat unten links das Zeichen **A. S.** — Derselben Chiffre hat sich **Alessandro Sala** bedient in dem Werke: *Collezione de' quadri scelti di Brescia, disegnati, incisi ed illustrati da A. S.* (Mit 26 Kupfertaf. in Conturen. Brescia, 1817.)

As; s. den Art. „Asse.“

Asam, **Cosmas Damian** und **Egid**, sind die berühmten Söhne eines 1696 verstorbenen Freskenmalers, die beide ihre Kunstbildung in Rom empfingen. Cosmas, der Maler (in Benedictbeuern geb.), ward mit dem ersten Preise der Akademie von San Luca gekrönt und entwickelte ein schönes Talent für Oelmalerei, aber das trefflichste in Frescoarbeiten. Sein Vaterland Baiern, Tyrol und die Schweiz besitzen Werke von ihm. In München malte er die Deckenbilder der Damenstifts-, der Franciscaner- und Heiligengeistkirche, und schmückte die Annakirche daselbst mit mehreren Oelgemälden. Von ihm sind Malereien im Freysinger Dom, in der Emeranskirche zu Regensburg, mehrere Altarblätter in der Ursuliner- und Pfarrkirche von Straubing, in der Kapuzinerkirche von Sulzbach, in der Stiftskirche zu Osterhofen etc. Ausgezeichnete Arbeiten hinterliess er in der Kirche zu Weltenburg, wo er selbst eine Kapelle baute und mit seinem Pinsel ausschmückte. Uebrigens zeigen auch die schon erwähnte Ursulinerkirche zu Straubing, die Fürstenfeldbrucker und Aldersbacher Klosterkirchen Fresken von ihm; zu Innsbruck malte er das Gewölbe der Jakobskirche und besorgte 1730 die Kirchenausmalung zu Maria Einsiedel in der Schweiz. Mit seinem Bruder Egid, dem Bildhauer und Stuccaturarbeiter, schmückte Cosmas den Congregationssaal zu Ingolstadt; sie stellten dort den schönen Plafond her, der halb Maler-, halb Stuccaturwerk ist. Auch in der Bamberger Mariahilfskirche arbeiteten sie zusammen. Zu Cosmas' Werken ist noch der Plafond der Schleissheimer Kapelle und die Kuppel über der Treppe im gleichnamigen Schlosse zu fügen; in dieser Kuppel zeigte sich der sonst ausschliesslich dem Katholicismus dienende Maler einmal im classischen Mythos, indem er die bei Vulcan Waffen für Aeneas bestellende Venus malte. Cosmas Asam errang einen weitklingenden Namen, den er sich durch kräftig-kühne Pinselführung, Reinheit der Zeichnung, schöne Anordnung der Gruppen und herrlichen Ausdruck der Köpfe, sowie durch harmonisches Colorit verdiente. Seine letzte Arbeit war in der Kirche ausserhalb Friedberg. Sein Bruder, der Tegernsee

zum Geburtsort hat, hinterliess ausser den schon erwähnten Stuccaturen auch in der Osterhofener Stiftskirche die Madonna mit dem Kind und die heilige Familie in halb erhabener Arbeit, und schuf ein Bildwerk in Holz, das den St. Peter zu Throne vorstellend in der Münchner Petrikirche gesehn wird. Beide Brüder aber haben den Namen Asam vornehmlich durch das prunkvolle Denkmal verherrlicht, welches sie sich in der von 1733 — 46 erbauten Johanniskirche zu München setzten. Dieser Bau, den der fromme Egid mit seinem eignen Gelde herstellte, spornte das Brüderpaar zu den ausserordentlichsten Leistungen in allen Bezügen ihrer glänzenden Kunstfertigkeit, wobei es freilich nicht fehlte, dass sie im Verewigungseifer ihre Herrlichkeiten bis zur Verwirrung häuften. (Vergl. „Bairisches Künstlerlex. von F. J. Lipowsky, München 1810.“) Von Cosmas Asam cursiren noch Handzeichnungen, z. B. Mariä Himmelfahrt (Rothst.) u. a. m.

Ascanius, der Sage nach des Aeneas und der Kreusa Sohn, verliess an der Hand seines Vaters das brennende Troja und kam mit ihm nach Italien. Aeneas vermählte sich hier mit Lavinia, des Königs Latinus Tochter, wodurch er Erbe des Reiches Latium ward. Inzwischen geschah es, dass Ascanius aus Unvorsichtigkeit einen den Kindern des Königs Tyrrhenus gehörenden Hirsch tödtete, wodurch nun sein Vater in einen Krieg verwickelt ward, der diesem das Leben kostete. Als König der Latiner führte Ascanius einen glücklichen Kampf gegen die Etrusker und begründete hierauf die Stadt und Herrschaft Albalonga. Der Lavinia Sohn, sein Halbbruder Aeneas Sylvius, folgte ihm in der Regierung. Von Ascanius leiteten die Römer durch Sylvius und durch die folgende Fürstenreihe ihr Königsgeschlecht ab; sie legten ihm den Namen Julius bei, unter welchem er ihnen als Stammvater der julischen Familie galt.

Aschaffenburg, eine bairische Stadt mit 7000 Bewohnern, am Main und Aschaff, in reizender Gegend und am westlichen Abhange des Spessart gelegen, soll schon zur Römerzeit (wenigstens zeugen hier noch geringe Mauerreste von einem Römercastell) unter dem Namen Asciburgum bestanden haben, welches Wort nach Mone's Meinung von Ask (Esche) gebildet ist und Eschenburg bedeutet. Aschaffenburg war vormals die Sommerresidenz der Kurfürsten von Mainz und unter dem Kurfürsten Johann Schweickard wurde hier das grosse Schloss, die Johannisburg, in den Jahren 1605 — 1614 erbaut. Dasselbe ist ein ungemein stattlicher Bau, der ein Viereck mit vier Eckthürmen bildet; ein fünfter Thurm steigt noch an der Rückseite des Gebäudes in dem geräumigen Hofe empor. Ein schon des sehr hohen Alters wegen interessantes Bauwerk ist die dasige Stiftskirche, welche 974 unter dem Herzoge Otto von Baiern und unter Trithemius, dem Abte des dort von Bonifacius angelegten Benedictinerklosters, im Byzantinischen Style erbaut ward. Der Ausgang nach der Höhe, worauf die ziemlich erhaltene Kirche liegt, macht eine sehr malerische Wirkung. Ein Kreuzgang daneben ist ausgezeichnet durch die Feinheit der Gliederungen, die bereits einen fast germanischen Charakter haben; interessant ist die Mannigfaltigkeit der Erfindungen in den Kapitellen, von denen einige sehr glücklich sind. Er mag dem 12. Jahrhundert angehören. In der Kirche finden sich merkwürdige Sculpturen von Peter und Johann Vischer, von dem erstern ein Denkmal des Cardinals Albrecht von Brandenburg, von letzterm das grosse Bronzerelief einer Madonna. Unter den kunstvollen Grabmalen, die sich hier befinden, ist auch das des Herzogs Otto von Baiern. Von Gemälden sieht man einen heil. Valentin, welcher einen Ketzer unter den Füßen hat; hier ist Grossartigkeit der Auffassung und des Charakters. Es soll ein Bild des trefflichen Matthäus Grunewald sein, von welchem mehrere Bilder aus dieser Kirche in die Pinakothek nach München gekommen sind. Ein anderes Bild von reicher Composition: „Christus, wie er die Vorväter aus der Vorhölle befreit,“ wird dem Dürer beigemessen, sieht aber in den Charakteren der schönen Köpfe und in dem klaren Fleischtone dem Grunewald näher, daher es aus dessen Schule sein dürfte. Die Bildergalerie auf dem Schlosse, welche etwa 450 Nummern enthält, besitzt mehrere tüchtige Arbeiten Grunewalds, welcher der Lehrer des grossen Lukas Kranach war. In dem Zimmer, wo die altdeutschen Bilder vereinigt sind, sieht man von ihm die „Messe des Papstes Gregor“ in zwei Vorstellungen, deren jede das Porträt des Albrecht von Brandenburg, geistlichen Kurfürsten von Mainz, enthält. Ferner findet man dort die Heiligen „Erasmus und Magdalena,“ ebenfalls Grunewalds Arbeit, während die dazu gehörigen Heiligenfiguren (Stephanus, Mauritius, Martinus und Ursula) schwächere Hand verrathen und wohl nur seinen Schülern angehören. Ausser Grunewald sind von den Altdeutschen noch Dürer, Holbein und Kranach repräsentirt. Die übrigen Zimmer enthalten meist Bilder aus der niederländischen und deutschen Schule des 17. und 18. Jahrhunderts. Darunter bemerkt man sehr gediegene Sachen der de Heems, des Sebastian Vrancks, des seltenen Alexander Kierings, des Heinrich Roos, des Vlückebooms, des ältern Franz Franck, des Albert Cuyp, des Everdingen, des Artus

van der Neer, des de Momper, des Jan Breughel, des Peter Neefs, des Huchtenburghs, des Steenwyck und des Eglon van der Neer. Daneben sind zwei Sammlungen bemerkenswerth, eine von Kupferstichen und die andere von Nachbildungen antiker Tempel in Kork. Dann kommt die Aschaffenburgische Hofbibliothek ihrer berühmten Bilderhandschriften wegen in Betracht. Es existirt eine sehr gute, mit Abbildungen versehene Beschreibung der Miniaturen und Manuscripte dieser Bibliothek von deren Bibliothekar, Prof. Joseph Merkel. Nr. 1 nach Merckels Werke enthält die Evangelien für die vorzüglichsten Kirchenfeste, zehn Pergamentblätter in Folio, welche auf beiden Seiten auf violettrothem Grunde von seltener Tiefe in schöner goldner Minuskel mit zierlichen Initialen beschrieben sind. Das erste Blatt enthält in der Mitte das makellose Lamm mit dem Buche, als Symbol Christi, zu den Seiten zwei Engel, unten die personifizierte Kirche mit einem Kelche, um das Versöhnungsblood des Lammes aufzufangen, endlich in den Ecken die Zeichen der vier Evangelisten. Nach Dr. Waagen ist das Man. französischen Ursprungs; Merkel selbst setzt es, nach dem Charakter der Schrift urtheilend, ins 9. Jahrh. Die rohe Behandlung, das ziegelrothe Fleisch mit weissen Lichtern, die körnige Textur des Goldes deuten aufs Ende gedachten Jahrhunderts. Dies gut erhaltene kostbare Denkmal ward früher im Mainzer Dome bewahrt. Nr. 2 ist ein Evangeliarium von 114 Quartblättern. Die zwölf Seiten einnehmenden Canones sind an den gewöhnlichen Säulen und Bögen sehr reich verziert. Die grössern Bilder stellen die Taufe Christi, dessen Einzug in Jerusalem, das Niederfahren zur Vorhölle, die Frauen am Grabe und die Kreuzigung dar. In letzterer ist Jesus auf byzantinische Art mit gesenktem Haupte und ausgebogenem Körper aufgefasst und mit vier Nägeln befestigt. In einer den Bildrand schmückenden Verzierung *à la Grèque* sind die Köpfe von Aposteln und Eremiten angebracht. Die Malereien haben übrigens einen rein romanischen Charakter. Nach dem hellen, matten Tone der Deckfarben, der Art des Grüns, dem farbigen Geriemel der Initialen auf goldenem Grunde, erscheint dem Dr. Waagen das Manuscript als ein durchaus von deutscher Hand gefertigtes. Derselbe setzt die Entstehung ums Jahr 1100, wofür die mit dicken schwarzen Strichen angegebenen rohen Gesichtszüge, die viereckigen Felder, worin die Initialen sich befinden, und die durchgängige Anwendung des Goldgrundes sprechen. Nr. 3 ist wieder ein Evangeliarium in Quart und stammt aus Mainz. Den Bilderreihen beginnt hier der als bartloser Geistlicher und zwar schreibend dargestellte St. Hieronymus. Dann folgt sein Brief in schwarzer Minuskel. Bei einigen schönen Initialen ist gar kein Gold angewandt, sondern auch der Grund der viereckigen Felder farbig, z. B. azurblau; die Buchstaben selbst aber sind von zierlichen Formen in feinen kühlen Farben. Die nun folgenden Canones auf 8 Blättern sind von einem seltenen Glanz und Reichthum im Schmuck der Säulen, Pilastrer und Bögen. Die Pilastrerschäfte bestehen aus dem schönsten Glanzgolde. Der sich anschliessende, in 2 Columnen durchgängig in schöner goldner Minuskel geschriebene Text der Evangelien nimmt 81 Blätter ein und enthält noch einen bedeutenden Reichthum an grössern und kleinern Initialen von ungemeiner Eleganz und Präcision in Form und Mächtwerk. Von den Bildern, welche 35 Seiten einnehmen, stellt das erste in den Ecken die vier Evangelisten in gewöhnlicher Art dar, ungewöhnlich aber sind die beiden Cherubs auf reichbeschwingten Rädern, deren einer sich zwischen Matthäus und Johannes, der andere zwischen Markus und Lukas befindet, sowie die vier Figürchen, welche Wasser aus Urnen gossen und die Paradiesesflüsse mit Anspielung auf die vier Evangelien vorstellen. Unter den übrigen Bildern sind bemerkenswerth: die „Anbetung der Könige,“ die weiss gewandet sind; die „Bergpredigt,“ eine ausgezeichnete Vorstellung; das „Gastmahl des Herodes,“ wobei Salome auf den Händen tanzt; die „Aussendung der Jünger,“ und die „Himmelfahrt,“ ein grosses reiches Bild. Ihrem allgemeinen Charakter nach und wegen der Uebereinstimmung dieser Malereien mit denen des Psalters des Landgrafen Hermann von Thüringen (im Besitz des Königs von Württemberg) lässt sich hier deutsche Arbeit erkennen und deren Zeit ins schiedende 12. Jahrh. setzen. Ueberrascht schon das Feierliche in den Geberden, so ist noch vielmehr der würdige Ausdruck so mancher Köpfe wundernswerth. Die oft noch verdrehte Stellung der sonst zierlichen Füsse, das Flattrige in manchen Gewändern sprechen noch für das 12. Jahrh., während die breitem Falten in andern schon das 13. Jahrh. ankündigen. Wunderbar ist die prächtige Erhaltung der Bilder. Weiter ist unter den Handschriften Nr. 5 von Interesse; es ist ein Psalterium von 152 Quartblättern, datirt nach Dr. Waagens Ansicht aus den Jahren 1360—80, und offenbart in der Kunstweise der Malereien den niederländischen Ursprung. Die Bilder sind interessant als Anfänge des Uebergangs aus der ältern idealistischen Weise der altkölnischen Schule in die mehr naturalistische der Eyck's. Auch sie sind vortreflich erhalten; Proben von Bildern, Initialen und Rändern wer-

den auf Taf. 12 — 14 in Merckels Beschreibung mitgetheilt. Nr. 9 der gemalten Manuscripte ist ein merkwürdiges Brevier in Kleinquart mit 390 Blättern, die in zwei Columnen in der zierlichsten italienischen Minuskel beschrieben sind. Die sehr feinen schönen Bildchen zeugen vom entschiedensten Einfluss des Andrea Mantegna; nach dem eigenthümlich eleganten Charakter der Randverzierungen vermuthet Waagen, dass diese Malereien von Francesco da Libri herrühren könnten. Unter Nr. 21 findet man ein Gebetbuch mit 211 Octavblättern, halb lateinisch, halb niederländisch; darin ist eine beträchtliche Zahl feiner niederländischer Miniaturen im altkölnher Geschmack, wie denn namentlich die Muttergottes von seltener Zartheit erscheint. Die Gründe sind noch schwachbrettartig, und die ganze Ausmalung dürfte ums Jahr 1400 beschafft worden sein. Nächstdem ist ein Pontificale von 193 Seiten mit schönen Randverzierungen beachtenswerth; es ward in der ersten Hälfte des 14. Jahrh. auf Anlass des Bischofs Daniel von Wichterich angefertigt und enthält in den Initialen Darstellungen der verschiedenen geistlichen Verrichtungen. Uebrigens besitzt die Aschaffenburg'sche Bibliothek noch vier ausgezeichnete Bilderhandschriften, die auf Anlass des kunstliebenden Albrecht von Brandenburg in den Jahren 1520 — 31 beschafft wurden. Zunächst ein Missale von reichstem malerischen Schmuck, welcher von dem Nürnberger Miniaturisten Niklas Glockendon herrührt. Es zeigt sich hier eine ausgebildete und vielseitige Technik in den eigentlichen Bildern sowohl wie in den Randverzierungen. In einer der letztern sieht man Hasen, welche mit Schadenfreude den Jäger braten. Die 23 grossen Bilder des Missale haben meist 11 Zoll Höhe und 8 Zoll Breite. Eine sehr reiche Composition ist darunter die Kirmess, welche sich durch lebendige, porträtartige Köpfe auszeichnet. Aber das reichste Bild ist eine Fronleichnamsp procession, wo Kurfürst Albrecht selbst die Monstranz trägt, während vornehme Herren einen mit seinem Wappen gezierten Thronhimmel über ihn tragen; voran sieht man Sänger und Harfenspieler, an der Spitze reichgekleidete, blumenstreuende Knaben; umher stehen und knien Andächtige. Nächst den 23 grössern zählt man noch 116 kleinere, meist in den Initialen befindliche Bilder. Ein zweites Gebetbuch, das Glockendons Malernamen trägt, enthält acht Bilder von diesem Nürnberger; drei andere rühren hier, nach Waagens Dafürhalten, von einem vortrefflichen französischen Miniaturisten her. Endlich ist das Beham'sche Gebetbuch zu erwähnen, das darum sehr wichtig ist, weil es sechs mit Hans Sebald Beham's Künstlerzeichen versehene Bilder enthält, von welchem als Kupferstecher so berühmten Künstler sonst äusserst wenig Malereien getroffen werden. Der sogenannte Domschatz auf der Bibliothek ist interessant wegen der 344 getrennen Abbildungen von Bücherdeckeln, Monstranzen, Reliquarien, tragbaren Altären, Figuren und Köpfen, welche sich einst zu Mainz befanden, dann nach Halle kamen und zur Reformationszeit von hier wieder nach Mainz wanderten. Einige sehr werthvolle alte Miniaturen nebst einer Anzahl grösserer Bilder finden sich im Privatbesitz des Prof. von Hefeler zu Aschaffenburg, desselben, der durch ein Werk über Trachten des Mittelalters bekannt ist und von dem sämtliche Abbildungen in der gedachten Handschriftenbeschreibung Merckel's herrühren. Ferner besitzt derselbe einen in Eisen geschnittenen Degenknopf von italienischer Arbeit des 16. Jahrh., ein durch Styl, Ausführung und Reichthum des figürlichen Schmucks höchst ausgezeichnetes Kunststück; ausserdem einige sehr alte Teppiche, schöne Helme und zwei sehr reich verzierte Schränke aus dem Ende des 16. Jahrh. Von Werken der höhern Plastik, die sich zu Aschaffenburg finden, können wir nur die Statuen in dem sehr schön nach englischer Weise angelegten Schlossgarten nennen; namentlich zeichnet sich ein St. Johannes sowie ein heiliger Martin zu Pferd aus, der einem Nackten einen Theil seines Mantels giebt. Eine halbe Stunde von der Stadt liegt der schöne Busch, eine vortreffliche Anlage mit schönen Gebäuden, welche dem letzten Kurfürsten von Mainz ihre Entstehung dankt. Beachtenswerth sind unter den Gebäuden der Freundschaftstempel auf einer Insel, der die Statuen der Weisheit, Milde, Treue und Beständigkeit von Pfaff aus Mainz enthält, und eine Eremitage mit Büsten alter Philosophen. Nicht weit davon entfernt ist der Wilkheimer Hof, der dem Freiherrn Mergenbaum gehört und sehr schöne Kunstanlagen hat. Im Herrenhaus findet man eine vorzügliche Gemäldesammlung mit etwa 400 Nummern. König Ludwig, welcher Aschaffenburg oft als seine zweite Residenz begrüsst, lässt jetzt bei dieser Stadt, die unter ihm schon manche Verschönerung erfuhr, ein pompejanisches Haus erbauen, eine Villa, die ganz nach dem Modell der sogenannten *Casa di Castore e Polluce* hergestellt werden soll, welche der König vor Jahren zu Pompeji besichtigte. — Dr. Kittel und Alb. Riegel publiziren jetzt die „Bauornamente aller Jahrh. an Gebäuden der k. St. Aschaffenburg.“

Aschan gilt in den nordischen Sagen für den ersten König des Sachsenvolkes, und zugleich für einen Autochthonen, für einen aus der Erde entsprossenen Menschen.

Der Name Aschan ist mit Esche verwandt, was auch die Sage bestätigt, indem sie den König in einem Walde, in der Nähe eines Springbrunnens, aus dem Felsen des Harzgebirges emporwachsen lässt.

Aschenbehälter, Aschenkisten, Aschenkrüge; s. hierüber den Art. „Cinera-rium.“

Aschera, biblischer Ausdruck für die Göttin Astarte.

Ascia, eine Axt oder Beil der Rademacher, findet sich auf Münzen des Valerischen Geschlechts, zur Anspielung auf den Namen *Asclepius*, welcher den Valeriern eigen war.

Asclano, Gio v. d', blühte um 1380 in Siena und war des Berna (Bernardo) Schüler. Sein Lehrer hatte in der Pfarrkirche zu S. Gimignano ein (dort noch vorhandenes) reichhaltiges Werk, einige evangelische Historien, zu malen begonnen, die Asclano mit besserem Colorite, aber geringerer Zeichnung vollendete. Dies Werk fand Lanzi noch gut conservirt. Asclano arbeitete übrigens über ein Dutzend Historien zu Florenz, ward von den Mediceern beschützt und den Meistern der Kunst zugezählt.

Ascoli (*Asculum Picenum* bei den Alten) liegt auf dem Wege von Ancona nach Neapel, ist Hauptort und Bischofssitz einer gleichnamigen Delegation im Kirchenstaate, zählt 13,000 Bewohner und hat eine Citadelle und mehrere Kirchen. In letztern findet man Gemälde von Carlo Crivelli, sowie von Trasi (in der Kathedrale). Eine Beschreibung der Gemälde, Sculpturen und Bauwerke zu Ascoli hat Orsini (Perugia, 1790) geliefert. Crivelli malte hier das später in Agincourts Besitz gekommene und in dessen bekanntem Werke (unter Nr. 12 auf Taf. 162 der Malereien) mitgetheilte Bild des Giacomo d'Ascoli vom Franciscanerorden; es hat 6 F. 3 Z. 2 L. Höhe bei einer Breite von 2 F. 10 Z. 3 L., und scheint, obgleich es auf Leinwand gemalt ist und das Datum 1477 trägt, doch noch in Tempera ausgeführt zu sein.

Ascyus und Victoria, ein heiliges Christenpaar, welches mit Rosen bekränzt und stets vereint vorgestellt wird.

Asen heissen die Götter des Nordens. Bei den Etruskern, die aus dem Norden stammten und sich wärmere Sitze in Italien gewählt hatten, lautete ihr Name: Aesar, welches Wort mit dem Plural vom isländischen As (nämlich Aesar, Götter) als eins und dasselbe erscheint. Der griechische Grammatiker Hesychios erwähnt die Asen (*Ἀσσαι*) als Götter bei den Tyrrhenern, und ein Paar Jahrhunderte später schreibt Jornandes, dass die Gothen nach einem glänzenden Siege über das Heer des Kaisers Domitian ihre Feldherren für Götter hielten und sie Asen nannten. Der Geschichtschreiber des nordischen Alterthums, Snorro Sturleson, berichtet: „Der Fluss Tanais (Don), der sich ins schwarze Meer ergiesst, theilt die Welt in drei Theile; östlich heisst sie Asia, westlich Europa; das Land im Osten aber ward Asahelm und die Hauptstadt Asaburg genannt. In dieser Burg befand sich der Häuptling Odin. Es war dort eine grosse Opferstätte mit zwölf Tempelvorstehern; die Oberpriester wärrn über die Opfer und über die Rechtspflege des Landes gesetzt; sie hiessen Diar und Drottmar (Götter und Herren), und ihnen musste alles Volk dienen und hohe Verehrung bezeugen. Odin hatte im Türkenland grosse Besitzungen, und damals geschah es, dass die Häuptlinge der Römer ihre Waffen über die ganze Welt trugen und alle Völker zur Zinsbarkeit zwangen, so dass manche Häuptlinge aus ihrem Lande verjagt wurden. Da nun Odin ein grosser Seher war, so wusste er, dass seinen Nachkommen bestimmt sei, in der Nordhälfte der Welt zu wohnen. Er setzte daher seine Brüder We und Wile über sein Reich, und zog mit den 12 Diar aus dem Lande, erst nordwest gen Gardariki (Russland) und dann südostwärts nach Sachsen. Odin liess seine Söhne in den Ländern, die er erobert, als Herrscher zurück; er selbst aber ging zur See, nordwärts, und nahm seinen Wohnsitz auf einer Insel, welche jetzt Odins-Ei (Elland, Odensee) heisst. Nun sandte er Geflon (eine der vier höchsten Göttinnen oder Asen) aus, um neues Land zu suchen. Sie kam nun zu Gylfe, welcher ihr so viel Land anwies, als sie an einem Tage mit vier Stieren würde umpflügen können. Da sie zufällig mit einem Riesen aus Jotunhain vier Söhne erzielt hatte, verwandelte sie diese in Stiere, und dieselben zogen den Pflug so gewaltig, dass sie ein mächtiges Stück Land von dem Reiche des Gylfe abrissen und in die See warfen; dies hiess nun Seeland, und hier wohnte sie und vermählte sich dann mit Skjold, dem Sohne Odins. Das Land aber versank und wurde zu Wasser (zum Mälarsee), in welchem jetzt so viel Buchten sind, als sonst Vorgebirge an Seeland waren. Odin vernahm von der Vortrefflichkeit des Landes und ging dahin, wählte sich einen Platz zum Wohnsitze; führte dort einen grossen Tempel nach Sitte der Asen auf, und gab jedem der 12 Tempelvorsteher eine Wohnung, wobei Noatun dem Niord, Upsal dem

Frey, Hlminborg dem Heimdall, Trudvang dem Thor und Breidablink dem Balder zueil. So wurden denn, wie in Asien, so nun im Norden, dem Odin und seinen 12 Begleitern als eben so vielen Göttern Opfer dargebracht, und man betete sie lange als Gottheiten an.“ Soweit Sturleson. Aus den Worten des ältesten Historikers der Nordländer geht hervor, dass die Asen ein eingewandertes, gebildetes Heldenvolk waren, das durch seine Tapferkeit sich die Länder, und durch seine geistige Ueberlegenheit sich die Gemüther unterwarf, und das wohl, weil es auch Kunst und Wissen verbreitete, für übernatürlich und göttlich gehalten ward. Die Asen männlichen Geschlechts waren: Odin, das Oberhaupt derselben; Thor, der Stärkste der Götter und Menschen; Freir, der Allgütigste, welcher Sonnenschein, Regen und erspriessliches Wetter verleiht; Widar, der Verschwiegene, Geheimnissvolle; Balder (oder Baldar), der Beste und Herrlichstrahlende, dessen Wohnung Breidablink weithin glänzte; Wali (oder All), der Sohn Odins und der Rinda, ein wackerer Kämpfer und guter Schütze, der in Walaskialf [Wali's Wartthurm] wohnte; Uller, der Stiefsohn Thors, ein trefflicher Bogenschütz und Schlittschuhläufer, der beim Zweikampfe angerufen ward und dessen Ring man bei Eidesleistung fasste; Niord, der Leiter der Winde und Gebieter des Sturms; Heimdall, der Wächter der Himmelspforte; Forsete, Baldurs und Nanna's Sohn, bei den Friesen auf Helgoland Fosite genannt, der beste aller Rechtsprecher, dessen Wohnung (Giltir) durch ihr Silberdach und ihre goldenen Säulen erglänzte; Tyr, der Gott der Künste und Unvernünftigen; Braga, der Gott der Dichter und Sänger; endlich Hodder, der Blinde. Die weiblichen Asen heissen: Frigga, Gemahlin des Odin; Iduna, die Urania des Nordens; Freia, die nordische Venus; Jord (d. i. Erde), die Mutter des Thor, welche nur eine andere Personification von Frigga ist; Gerda, Gemahlin des Freier; Laga, Gesellschafterin des Odin; Rinda, eine Gattin Odins, mit der er den Wali zeugte; Geflona, die Göttin der Jungfräulichkeit; Fulla, Dienerin und Vertraute der Frigga; Lofna (oder Lofna), die Göttin ehelicher Liebe und Eintracht; Elra, die Göttin der Arzneikunde; Siöfna (oder Siöna), Göttin der Zärtlichkeit; Surtra, die Göttin der Klugheit; Syn, die personifizierte Justitia des Nordens; Vör, die Herzensprüferin, welche alle Geheimnisse kennt; Var, die Göttin der Treue und Wahrheit; Alyn, die Freundin der Frigga und Schützerin der Menschen; Gna, die Botin der Götterkönigin Frigga; Sol, die Sonne; Bella (oder BH), die Dienerin der Freia. Daneben sind noch die Nornen (Göttinnen der Zeit und des Schicksals, die nordischen Parzen), ferner die Walküren (die Schlachtgöttinnen) zu nennen. Unter keinem schöneren Bilde konnte der Tod gedacht werden als unter dem der in Waffen glänzenden Walküre, und die erhabenste Hoffnung trieb die Männer kühn dem Schlachtentode entgegen, denn fest stand der Glaube, dass die Walküren die gefallenen Helden empor zur Walhalla führten und hier mit dem Verjüngungstranke der Götter belohnten. So mächtig nun alle die Asen sind und so unbeschränkt sie auf Erden wie im Himmel geherrschen, so werden sie doch der Vernichtung verfallen, sobald das Ende der Welt eintritt. Alfadur allein (der Erhabene über Zeit und Raum, der einzige Ewigdauernde, welcher kein Ase ist) wird dann im Weltall übrig bleiben und dasselbe beherrschen. — Bemerkenswerth ist vom Aseneultus der alten Skandinavier, dass es dafür keine geschlossene Priesterkaste gab, wenigstens in der spätern historischen Zeit, in der die Könige in ihren Reichen und die Jarle in ihren Bezirken dem Opferdienst vorstanden. Man erbaute den Asen zum Theil prachtvolle Tempel, schmückte ihre Bildsäulen und ehrte sie mit blutigen Opfern und andern Geschenken, während man dagegen Hülfe und Weissagung von ihnen forderte. Das weibliche Geschlecht richtete seine Gebete vornehmlich an Freia und Frigga; die Männer beteten besonders zu den drei kriegsgewaltigen Göttern: Odin, Thor und Tyr, auch zu dem Fruchtbarkeit und Reichthum beschärenden Freir, die Seefahrer und Fischer zu dem Niord, dem Windgötze und Beherrscher des Meers und der Flüsse. Unter allen hatte Thor die zahlreichsten Verehrer, denn den Nordländern, deren Leben gänzlich auf Kampf und Krieg gerichtet war, galt er als Bewinger der Riesen und zugleich als der schreckliche Donnergott, der mit einem von Bäumen gezogenen Wagen ausfuhr, durch dessen Walzenrollen der Donner entstand. Die Asentempel waren, da in denselben auch Opfermahl gehalten wurden, zum Theil von bedeutender Grösse; so gab es im holzarmen Island einen Tempel von 120 Ellen Länge. Als einen ausserordentlich reichgeschmückten schildert Adam von Bremen den Tempel, der zu Upsala stand. Die Statuen, welche die Skandinavier ihren Göttern setzten, waren zum Theil kolossal. Kleine Götterfiguren von Metall pflegte man bei sich zu tragen. Von Olaf Pfau wird erzählt, dass er seinen Saal durch Darstellungen aus der Asenfabel in Schnitzwerk hatte zieren lassen; freilich mag solches, nach damaligem Culturzustande zu urtheilen, schwerlich von Kunstwerthe gewesen sein.

Asenrosse. Das nordische Göttervolk der Asen, das sich aus Heroen und Fürsten gebildet hatte, konnte selber im Himmel der Rosse nicht entbehren, die Hauptzeitvertreib dieser Kraftgötter war, sich durch ritterliche Spiele zu vergnügen. Odin hatte ein besonderes Prachtexemplar von Thier, das berühmte Ross Sleipnir, welches acht Füsse hatte und nie ermüdete, da es auf Vieren immer ausruhte. Balder besass ein Prachtross, das bei seiner Leichenseier mit ihm verbrannt. Heimdal hatte den Goldtopper, ein goldhaariges oder goldmähniges Ross. Namen von Rossen, die von verschiedenen Göttern geritten wurden, sind: Silberhaarer (Silberhaar), Gyller (das Goldross), Glader (Munter), Fallhofner, Silbermer, Letsete etc. Die Rosse der Sonne, des Tags und der Nacht, und die der Kuren, hatten wieder eigene Namen, wie Skinfax, Rulmfax etc.

Asgard (nord. M.) war der Göttersitz der Asen und die Hauptstadt des sagenhaften Landes Asaheim, welche einigen Mythographen zufolge entweder an der Stelle heutigen Constantinopels stand oder gar das Troja der classischen Sage war. Die Götterstadt Asgard wird erzählt, dass hier sich, mitten in der Welt, die Asen ein volles Schloss von ungeheurer Ausdehnung erbaut hatten, das theils aus ganz goldenen, theils aus ganz von bunten Edelsteinen zusammengefügtten Palästen bestand. Die Gitter waren ganz aus goldenen Ritterspeeren gemacht, die Säle hatten goldene Fussböden und Wände, an den Decken waren strahlende Schilde der Helden an der Wand aufgehängt, welche einen so hohen feurigen Schimmer von sich warfen, dass keines Lichtes, keiner Sonne, keines Mondes bedurfte. Rund um diesen Prachtbau lachten die lieblichsten immergrünen Haine, in welchen sich die Götter nach dem Mahle oder nach ihren heitern, immer wiederkehrenden Kämpfen ergingen; die Walküren wandelten am Arme der von ihnen aus dem Schlachten hinweggehenden Helden und beglückten letztere durch ihre Liebe und ewig jungfräulichen Reiz. Asgard war der Seligen Sitz, welche kein anderes Ende zu fürchten hatten. Am Weltuntergang, oder den Ragnarök. Um diesem wo möglich zu entgehen, ihn sieghaft zu überdauern, versammelte Odin durch die lieblichen Walküren die rosigsten Götterjungfrauen, die Erdenhelden um sich, welche durch einen Kampf an der Göttermahle in Walhalla geladen wurden. Diese Walhalla ist ein Goldpalast solcher Höhe, dass das Auge kaum seine Spitze erreicht; fünfhundert Thore in diesen Seligkeitssitz der Asen, und aus jedem schreiten achthundert der besten Helden zum Kampf gegen die Söhne von Muspelheim. Bis zum furchtbaren Ende des Weltendes erfreuen sich die Heroen am Spiel und am Trinken, und genießen die Freuden der Tafel, des Sanges und schöner Frauen. Auch Walaskiaf (die Burgwarte) steht zu Asgard; hier ist für Odin und Frigga ein erhabener Thron, von welchem sie die ganze Welt überschauen. Ein besonderes Lustspiel, das Wiggolf, besitzen die Göttinnen zusammen. Der grösste Platz Asgards ist Gladsheim, wo ein jeder der 12 Götter einen Ehrenthron hat, über welche alle jedoch der Ehrensitz Odins als der dreizehnte emporragt; dort wird Gericht über Götter und Menschen gehalten.

Asia. Le Brun hat es in den Zimmern von Versailles als ein Weib von rother Farbe, mit Grausamkeit verrathenden Zügen dargestellt. Ihre Kopfbedeckung ist ein weisser Turban mit blauen Strahlen, geschmückt mit Reiherfedern. Ihre Kleidung besteht in einem blauen Kleid und einem gelben Mantel, die die Achseln, den Arm und einen Theil der Brust unbedeckt lassen. In der einen Hand hält sie einen Speer mit wohlriechenden Sachen, die andere stützt sich auf einen Schild, dessen Mitte ein zunehmender Mond bildet. Ihr zur Seite sieht man Fahnen, Trommeln, und Pfeile.

Asien, das grösste Festland der alten Welt, die Wiege des Menschengeschlechts und der Herd der ältesten historischen Erinnerungen, soll seinen Namen von dem haben, welches Heldengeschlecht seine ältesten Sitze in diesem Welttheile (namlich am Kaukasus) hatte, aber nachmals erobert in den europäischen Norden einzog und sich hier eine neue Heimath und Herrschaft begründete, worauf es, wegen seiner höhern Cultur und zauberhaft erscheinenden Macht, bei den Athonen des Nordens vergöttert ward. Asien als Sitz der ältesten Cultur, von welcher diese sich nach Europa verbreitete, weist natürlich auch die Geburtsstätten der ersten Kunst auf. Unter den alten Völkern des östlichen Asiens treten in der Kunstgeschichte die beiden Hauptvölker: Inder und Chinesen hervor. Der Beginn der indischen Cultur gehört dem zweiten Jahrtausend vor Christus an, um die Zeit des J. 1400 vor Chr. setzt man die Entstehung der Veda's, der ältesten literarischen Schriften der Inder. Sechs Jahrhunderte später, also ums Jahr 1000 vor Chr. entstanden ihre grossen Heldengedichte, namentlich die Ramayana und Mahabharata. Aus diesen Poesien entwickelte sich, wie uns Aehnliches in der Geschichte der g

schen Cultur entgegentritt, eine reiche vielgestaltige Mythologie, durch welche der Bramacultus, die volksthümliche Religion der Inder, die höchste Nahrung erhielt. In den Gangesländern entwickelte sich der Bramaismus zuerst; hier waren die Sitze der alten Beherrscher Indiens, und so standen auch hier natürlich die ältesten Bramatempel, welche leider, als sich nachmals muhammedanische Staaten hier bildeten, den neuen Denkmälern des Islam weichen mussten. Nur in den südlichen Gegenden, im Dekan, sind noch bramanische Grottentempel neben buddhistischen in den Ghatgebirgen vorhanden, und man kennt nur zwei Orte, wo der Bramacultus allein ein Monument hinterlassen, nämlich die Stadt Mhar, bei welcher der am südlichsten gelegene aller bekannten altindischen Felsentempel sich befindet, und die Insel Eloranta bei Bombay, welche ebenfalls keinen andern als einen bramanischen Grottentempel aufweist. Der Buddhismus, von dessen Ausbreitung selbst noch Monumente in Kabulistan, auf Ceylon und Java, und in Nepal zeugen, kam um die Mitte des 6. Jahrh. vor Chr. auf; sein Stifter Buddha trat der sinnlich phantastischen Richtung des Bramaismus entgegen und wollte den Geist des Menschen durch eine strenge Asetik auf sich selbst zurückgeführt wissen. Sein religiöses Beschaulichkeitssystem kam nach wenigen Jahrhunderten in solche Aufnahme, dass es wahrscheinlich den Bramaismus gestürzt hätte, wenn letzterem nicht immer ein Uebergewicht vermöge seiner anziehendern sinnlichen Seite geblieben wäre. Im Jahrhundert vor Chr., wo nämlich die Hälfte der Indier buddhistisch war, kam unter der Regierung des Vikramaditya ein neuer Aufschwung in das indische Leben und Kunststreben, und in diese Periode scheinen die schönsten Monumente des Bramaismus und Buddhismus zu fallen, wie z. B. einige besonders zierlich in dem harten rothen Granit des Felsengebirgs ausgearbeitete Grottentempel, welche sich in der Nähe des Dorfes Ellora und der spätern muhammedanischen Stadt Daulat-abad befinden. Auch die Sculptur an diesen feineren Monumenten zeugt von dem hohen Grad der Entwicklung, welchen um jene Zeit der schönen Ausbildung der dramatischen Poesie der Inder auch die Kunst bei denselben gefunden hatte. Namentlich sollen die Sculpturen der centralen, dem Bramacultus ausschliesslich angehörenden Tempelgruppen zum Theil des griechischen Meissels nicht unwürdig sein; nur erfüllt daneben die phantastische Architectur nicht mit dem Gefühle des Wohlbehagens und des reinen Schönen, das aus der Harmonie der Verhältnisse entspringt, sondern mit der Ahnung des Kampfes wider Naturgewalten wider die mächtig anstrebende Gewalt des Geistes, denn Kunst und Natur sind hier noch, wie Karl Ritter sagt, in einem brütenden Chaos. Wie friedlich übrigens die Künstler beider Religionssecten damals noch neben einander arbeiten konnten, bezeugt die Grotte Das Awlar zu Ellora, wo Bildwerke des Bramacultus mit buddhistischen abwechselnd gesehen werden; letzteres ist wenigstens nach Captän Elliot der Fall, der es in seinen „*Views in India*“ versichert. Eigenthümlich erscheint in den rein buddhistischen Tempeln der sogenannte Dagop, der das eigentliche Heiligthum bildet und darauf hinweist, dass es bei dieser Religionslehre auf einen wirklichen Tempeldienst abgesehen war, den die Gemeinde, nicht blos ein beverrechterer Priester (wie in den Grottentempeln des Brama), im Innern des Heiligthums abzuhalten hatte. Ausser den kolossalen Felsbauten, welche unterirdische Höhlen bilden und meist durch kurze stämmige Säulen gestützte wagerechte Decken haben (nur die Haupttempel der Buddhisten zeigen gewölbartige Decken), finden sich die sogenannten Pagoden vor, welche die eigentlichen, aus Werkstücken oder zum Theil auch aus Ziegeln aufgeführten Freibauten der Inder sind. Es sind vollkommene Tempelbauten; in ihrer Hauptform spricht sich die Pyramide aus. Der indische Styl dieser wie jeder Bauten findet sich auch in Thibet wieder, wo er wie in Indien selbst bis zur Zeit des Mittelalters geübt ward. Auch China verdankt Ostindien seine Kunst, die es zugleich mit der Religion des Buddha (bei den Chinesen Fo genannt) empfing. Von Mitte des 1. Jahrh. nach Chr. ab begann nämlich der Buddhismus sich nicht mehr ausserhalb Indiens auszubreiten, je mehr er jetzt in seinem Vaterlande durch den Bramaismus bedroht wurde. Im 6. Jahrh. nach Chr. wurde er gänzlich vom indischen Continente vertrieben; auf Ceylon dagegen und den meisten andern indischen Inseln herrscht diese Lehre noch jetzt, ist in dem grössten Theile des chinesischen Reichs, in Thibet und unter den Mongolen verbreitet, und zählt nach Klaproth (*Reise Journ. Asiat. IV* 307, 308) über 190 Millionen Bekenner, also mehr, als irgend eine andere Kirche sich rühmen kann. Der Cultus des Buddha (den man den Buddhismus der Ostasiaten nennen kann, wenigstens in Betracht so mancher frappanter Ähnlichkeiten) ist überaus prächtig, und kolossale Statuen der Heiligen werden der Devotion des Volkes in Menge geboten. Bei den Chinesen wurde die buddhistische Tempelform bedeutend umgestaltet. Zwar lassen die bedeutsamsten religiösen Monumente der Chinesen die Dagopform wiedererkennen, aber der symbolische Kup-

pelbau fehlt ganz und man findet nur die stufenförmige Spitze beibehalten, die sie zum selbstständigen Thurmbau (Tha genannt) ausbildeten. Das berühmteste Bauwerk der Art ist der Porzellanthurm zu Nanking, der aber erst im 15. Jahrh. erbaut ward. Die Tempel der Chinesen sind im Allgemeinen von kleiner Dimension, und in ihrer Architectonik unterscheiden sie sich wenig von den Privatbauten; sie sind insgesamt von Säulenstellungen umgeben, und in dem Principe des Säulenbaues wird hier eine grosse Verwandtschaft mit den Säulenbauten der spätindischen Kunst ersichtlich. Nur aus der ältesten Zeit der Chinesen existiren Werke, welche staunenswerth heissen können; es sind dies aber dem gemeinen Nutzen dienende Bauanlagen: die grosse chinesische Mauer und der Kaisercanal. Jene entstand um 200 vor Chr., ist 25 Fuss hoch und breit, alle 300 Fuss durch besondere Bastionen verstärkt, und zieht sich eine Strecke von fast 400 Meilen hin. Diese kolossale Mauer im Norden China's sollte das Reich gegen die Einfälle der Mongolen schützen. Das so ganz auf Praktische gerichtete, ziemlich prosaische und der Zopf des Ungeschmacks mit lächerlicher Grandezza tragende Volk der Chinesen hat das grösste Talent zur Mechanik, und übt sich auch in allen Arten der eigentlich bildenden Kunst, schafft aber hierin nur Geistloses und Läppisches. Die äussere Arbeit ihrer Sculpturen und dann auch ihrer Sculpturen ist freilich ausgezeichnet, aber dies Lob gilt eben nur dem Handwerklichen, der mechanischen Kunst daran; wahrhaft künstlerisch sind ihre Sculptur-, ihre Grabe- und Schnitzwerke nie. Am lebenswürdigsten sind noch die Chinesen in ihren Malereien, und zwar in solchen, wo sie ganz einfach Gegenstände der Natur nachzeichnen. Ihre Blumen, Vögel, Fische und Reptilien sind höchst sauber und mit der grössten Genauigkeit gemalt; auch Scenen des einfachen Menschenverkehrs verstehen sie glücklich zu schildern, wobei ihr angeborener Sinn zum Beobachten und Abwaschen ihnen zu Statten kommt. Ihre Malereien, in denen weder Schatten angegeben noch Perspective beobachtet ist, wären sogar denen der Indier vergleichbar, wenn sie nur mehr von dem zarten poetischen Hauche der Letztern besäßen. — Von den westasiatischen Völkern kommen zunächst die syrischen (aramäischen) oder sogenannten semitischen Nationen in Betracht. Hier haben wir vorerst die alten verschollenen Volksstämme der Babylonier und Phönizier zu nennen. Die Kunstblüthe beider Völker reicht in das Dunkel der Urgeschichte hinauf. Die Babylonier, durch einen innern Trieb gleich andern Völkern Assyriens sehr frühzeitig in grosse Massen zusammengedrängt, wodurch sich die Entwicklung ihrer strengen Monarchie erklärt, und zugleich durch die Lage ihres niedrigen Flusslandes zu schützenden Bauunternehmungen getrieben, legten schon in uralten Zeiten Hand an grossartige Werke, zu welchen als Material wenig Holz (fast nur Palmstämme) und Stein (der weit aus Armenien kommen musste) gebraucht werden konnte, wogegen aus dem feineren Thone des Bodens die vortrefflichsten Backsteine (die man für die innern Gebäudetheile an der Sonne trocknete, für die äussern aber im Gluthofen brannte) gefertigt und durch Asphalt von Is oder dem heutigen Hit am Euphrat, sowie durch Gyps, mit dazwischen tretenden Rohrlagen zu einer fest zusammenhängenden Masse vereinigt wurden. Unter den massiven Bauten der Babylonier war es nur die grosse Euphratbrücke von Babylon, welche aus Steinquadern bestand, die mit eisernen Klammern und Blei verbunden waren und gegen den Strom spitzwinkliche Pfeiler bildeten; über diese aber waren schnell wegnehmbare Balken von Palmbäumen, Cedern und Cypressen gelegt. Unter der ältern einheimischen Dynastie entstanden die Anlagen auf der Westseite Babylons, wo sich die Altstadt mit unendlich langen Strassen ausbreitete, wo die ältere Königsburg noch in einem Hügel von Backsteinen erkennbar ist, und wo auch der grosse Tempel des Baal (der biblisch so berühmte „Thurm zu Babel“) sich befand, der in Birs Nimrod durch dessen Gärten und terrassenartige Anlage mit Sicherheit wiedererkannt wird. Der Hügel Birs Nimrod liegt anderthalb Meile vom Euphrat; unten stellt man sich das ungeheure Hügel vor, 1200 Fuss im Quadrat, welches aber nicht als ein zusammenhängendes Gebäude zu denken ist; inmitten befand sich der Tempel des Belus oder Baal mit der goldnen Bildsäule, eingeschlossen von einem runden Thurme, welcher unten 600 Fuss im Durchmesser enthielt und sich in acht Terrassen erhob. Im obersten Stockwerke befand sich das Allerheiligste, und zwar ohne Statue, nur mit einem goldenen Tische und Ruhebett für den Gott. Nach Strabo hatte der Thurm eine Höhe von sechshundert Fuss. Die Werke der nicht autochthonischen Beherrscher von Babylon, nämlich die der eingedrungenen chaldäischen Fürsten, datiren erst nach dem J. 627 vor Chr. Besonders war es Nebukadnezar, welcher der alten Stadt eine neue hinzufügte, welche mit mehreren Befestigungslinien umgab und namentlich die Neustadt mit herrlichen Werken schmückte, unter welchen eine Nachahmung eines persischen Gebirgsparks uns am genauesten bekannt ist. Nebukadnezar baute diesen künstlichen Paraden-

ine medische Gemahlin Anubia; die Folgezeit zählte diese Anlage unter die Weltwunder und brachte die so poetisch klingende Benennung der „hängenden Gärten der Semiramis“ auf, wodurch die Entstehung des Baues in eine halbklassische Periode der Geschichte gesetzt ward. Der ganze Bau mass 400 Fuss im Umfange, und bestand aus 22 Fuss starken parallelen Backsteinmauern, getrennt durch (Syringes) von 10 Fuss. Steinhölzern von 16 Fuss Länge lagen darüber, als oberer Lagen (Rohr in Asphalt, Backsteine in Gyps, Blei, Gartenerde), wovon die das Durchdringen der Nässe und das Zersprengen des Gemäuers durch die Vegetation bezweckten. Die höchste und zwar 50 Fuss hohe Terrasse dienstgeschaffenen Paradieses war dem Euphrat am nächsten; in der ersten Syringa ein Pumpwerk. Noch sieht man in den Ruinenhaufen (der Trümmerberg heisst El Kassar) parallele Mauern und Gänge dazwischen, die mit Sandsteinblöcken überdeckt. — Der andere syrische Stamm, jener der Phönizier, war als erwerbendes Volk weniger auf das Kolossale als vielmehr auf eine glänzende Auszierung des Lebens bedacht. Ihre Tempel scheinen klein gewesen zu sein, wie der der Astarte auf Cypern. Haupttempel zu Tyrus war der des Melkarth (Herkules); er war vom König Hiram, dem Zeitgenossen der Judenkönige David und Salomo, aus Libanon erbaut und mit edlen Metallen und Glasgefäßen an Wänden und Säulen ausgeschmückt worden. Auch ein Heiligtum des Bel Samen (der dem olympischen Zeus der Griechen entspricht) stand zu Tyrus und war ein Bau desselben Königs. Das grosse Handelsvolk hatte übrigens selbst in seinen Colonien (wie zu Gades in Spanien und zu Karthago) ähnliche prachtschöne Tempel. — Unter allen den Völkern des semitischen oder aramäischen Sprachstammes, der westlich vom Euphrat sich breitete und dessen politisch bedeutsamste Völkerschaften die Syrer und Assyrer wurden, stellt sich als das von Religionswegen wichtigste das Volk der Juden dar, und man sollte meinen, dass diese so durch und durch religiöse und mit Haut und Haar an religiösem Ceremoniell hängende Nation (die noch heute, nach nunmehr zweitausendjähriger Zerstreuung über den Erdboden, in der Religion ihr Zusammenhalt hat) bei ihrem Dunkel als auserwählte Nation, in Folge dessen sie alle Völker ringsum negiren und nichts mit denselben gemein haben wollte, auch beim Bau ihres Tempels fremde und götzendienerische Bauleute (wie die phönizischen) zu sich rufen hätte und dass sie in diesem für ihren Cultus so hochwichtigen Betrachtungspunkte erfunderisch und auf die eigene Faust hin wahrhaft schöpferisch gewesen wäre. Ist aber nicht so, da der Jehovastempel zu Jerusalem, der doch der architektonische Ausdruck ihres Gesamtlebens sein sollte, nichts anderes als eine Nachahmung der glanzreichen phönizischen Tempelbauten von Tyrus und Sidon darstellt, wenn dies Heiligtum auch in ungleich bedeutenderem Massstabe ausgeführt und nach den Forderungen ihres monotheistischen Cultus modificirt erschienen. Ihn bildet dieser erhabene Tempelbau ein wichtiges Moment in der Kunstgeschichte der alten Welt, weil wir umständlichere (freilich nicht durchaus genügende) Berichte davon besitzen und daraus einigermaßen den Charakter der phönizischen Kunst abnehmen können, denn über die Bauwerke der Phönizier selbst haben wir die dunkelste, oberflächlichste Kunde, so dass wir zur Erweiterung der letzten Nachrichten von jenem ausserphönizischen Denkmale, das phönizisches Getriebe, hinzuziehen müssen. Der Tempel auf Moriah trat an die Stelle des alten Tempels, welcher aus beweglichen Bretterwänden bestand und einen Ueberhang hatte, der die Bundeslade mit ihren Cherubim einschloss. Ueberall, wo die Bundeslade, der alten Stützhütte und in dem salomonischen Tempel zeigte sich der syrische Gebrauch, Bretterwände oder das Gefälle an Steinwänden mit Gold zu überziehen; auch wurde zur Verzierung von Architecturtheilen Eisenblech verwendet, das ein Artikel des phönizischen Handels und zugleich ein beliebtes Material für syrischer Künstler war. Der Bau des salomonischen Tempels fiel in die Zeit nach den Bauten, welche König Hiram zu Tyrus durch Aufgebot aller Kunstkräfte des Landes ausgeführt hatte. Grosse Substructionen mussten zu Jerusalem ein Thal 10 Fuss Tiefe ausfüllen; der eigentliche Tempel war 60 Ellen lang (20 davon das Innere), 20 breit (ohne die Kammern) und 30 hoch. Die steinernen Mauern wurden nach schwächer, wie in Aegypten; an ihnen lagen zunächst in drei Stockwerken kleine Kammern, mit Fenstern, für allerlei Zwecke. Vor dem Eingange befand sich ein thurmartiges Gebäude (Ulam), ähnlich wie zu Paphos, dessen Tempel aus durch Abb. auf Gemmen und Münzen einigermaßen bekannt ist; es war ein breiter, 10 dick und (wie es etwas unwahrscheinlich heisst) 120 hoch. Davor standen zwei mächtige Brzsäulen (Jachin und Boas) mit schön verzierten Kapitälern, die nichts zu tragen hatten und 40 Ellen hoch waren. Diese hatte man durch den König Hiram Abiff (von Tyrus) giessen lassen. Das Dach wie die innern Wände

des Tempels und Chores (Dabir) waren von Cedernholz, mit Schnitzwerk von Cherubim, Palmen und Guirlanden, welches sich durch den dünnen Ueberzug von Gold ausdrückte. (Vergl. das erste Buch der Könige, Kap. 6.) Ein doppelter Vorhof war für die Priester und das Volk vorhanden. Nachdem durch die Chaldäer der salomonische Bau zerstört worden war, blieb die Stätte lange wüst; erst unter Serubabel konnten die Juden nach ihrer Erlösung aus der babylonischen Gefangenschaft an einen Neubau des Heiligthums denken, den sie von 536—515 vor Chr. herstellten und der ohne Zweifel eine möglichst getreue, nur durch die geringern Mittel der Erbauer beschränkte und minder prachtvolle Nachahmung des salomonischen war. Der Tempel des Serubabel bekam zwar allmählig mehr und mehr Ausschmückung, kann aber nie an die Pracht des frühern gereicht haben, da ihn der prachtliebende, halb heidnische Herodes der Grosse zu dürftig fand, ihn im Jahre 20 vor Chr. abbrach und dafür ein ganz neues prachtvolleres Gebäude hinstellte, das freilich schon im J. 73 nach Chr. bei Jerusalem's Zerstörung durch Titus verbrannt und für immer vernichtet ward. Der herodianische Bau schloss sich nur in der Beibehaltung der durch den Cultus bedingten Abtheilungen an die Gestalt des ersten, salomonischen Tempels an, während er überall grössere Dimensionen und andere, nämlich griechische Formen hatte. So hatte Herodes z. B. noch einen dritten Vorhof, den der Heiden, hinzugefügt. — Gehen wir zu dem Stamme der Arier (Iranier) über, welcher von Ariana ausging und die Bewohner Baktriens, Mediens und Persiens in sich begriff, so finden wir diesen zwar wesentlich verschieden von dem syrischen Volksstamme, was sowohl Sprache als Nationalsitte und Religion betrifft, sehen aber doch ein ziemlich enges Anschliessen an die Kunstweise des letztern, namentlich an die der Babylonier, wie man denn genöthigt ist, die Kunst, welche im grossen Perserreich blühte, nur als eine Fortentwicklung der alten assyrischen zu betrachten. Der Grund hiervon liegt theils darin, dass das grosse assyrische Reich, wie es, auch Babylon in sich fassend, vor 750 vor Chr. bestand, sich über den grössten Theil von Iran, selbst Baktrien eingeschlossen, ausdehnte, und dass, als nachmals der Thron von Medien sich erhob, Hofsitte und Luxus der frühern Herrscherfamilien von Assyrien und Babylon darauf übergingen; theils auch darin, dass die alte Nationalreligion der Arier, ein dualistischer Cultus des Lichts, für sich keine Antriebe zur bildlichen Götterdarstellung enthielt, sondern vielmehr das Gemüth davon abwandte. Von den Bauwerken der Meder ist zunächst die berühmte Burg von Ekbatana zu nennen, welche 715 vor Chr. in syrisch-babylonischem Geschmacke auf einer Anhöhe terrassenartig angelegt wurde. Die über einander hervorragenden Mauerzinnen waren mit sieben Hauptfarben glänzend angestrichen oder bestanden vielmehr aus bunten Backsteinen. Oben befand sich der Palast und der Tempel der Anahid; die Säulen, Balken, Lakunarien aus Cedern- und Cypressenholze waren mit Gold- und Silberblech überzogen, wegen die Dachziegel ganz aus Silber bestanden. Die Trümmer von Ekbatana liegen beim heutigen Hamadan; bemerkenswerth bleibt, dass man an einer aufgefundenen Säulenbase ganz den Styl von Persepolis findet, so dass die alte Sage keine Unwahrheit spricht, wenn sie Persepolis, sowie Susa, treu nach dem Muster Ekbatana's erbauen lässt. Von Susa, wo jetzt Schus liegt, ist nichts als ein Haufen von Backsteinen übrig, die mitunter gefürbt erscheinen. (Ueber die Burg, die Königsstrasse und das Königsgrab von Susa vergl. Jacobs vermischte Schr. Th. IV.) Wichtiger als diese ältere Königsburg ist für die Kunstgeschichte der Perser die jüngere Residenz, welche die Griechen Persepolis nannten und die noch durch reiche Ruinen ein glanzvolles Zeugniß von ihrer Zeit abgibt. Man hat mit Sicherheit den Königspalast von Persepolis in den Ruinen von Tschilminar oder Tacht Dschemschid erkannt. Das Material, der harte schwarzgraue Marmor des Gebirgs Rachmed, auf dessen Absenkung mit Hülfe mächtiger Substructionen diese Königsburg errichtet war, hat hier die Zerstörung der Architecturformen verhütet, obschon auch nur die Wände und Säulen aus Stein, alles Gebälk und Dachwerk aber ohne Zweifel aus überzogenem Cedernholz war, womit die enorme Schlankheit der Säulen zusammenhängt. Die Anlage steigt terrassenförmig empor; starke Pforten, grosse Höfe mit Nebengebäuden, prachtvolle Säulenhallen führten zu den am höchsten gelegnen innern Palastgemächern. Das Detail der Architectur offenbart eine Kunst, die sich eines reichen Vorrathes von Formen decorirender Art bemächtigt hat, aber nicht sonderlich damit haushält; so z. B. findet man die wahrscheinlich in Asien früh verbreiteten Glieder und Zierathen der ionischen Ordnung wieder, aber freilich durch Ueberhäufung und seltsame Verbindung eines grossen Theils ihres Reizes beraubt. Die persepolitischen Ruinen zeigen zugleich eine Fülle von Sculptur mit der Architectur verbunden. Wunderthiere, symbolischer Art, stehen in halbrunder Gestalt als Reichswappen am Eingange; ähnliche sind auch für architectonische Zwecke oft angewendet. Hauptfiguren sind die

Bestäubte oder ungeflügelte Einhörner, das räthselhafte Thier mit dem königlich geschmückten Menschenhaupte, und der Greif und Löwe. Gruppen, in welchen ein mythischer Held ein Unthier von wunderlicher Art durchbohrt, sind in Relief an den Pforten des Seitengebäudes angebracht. Der Ansicht, welche in diesem Helden den Achämenes (Dschemschid), den Stammheros des Herrschergeschlechts der Achämeniden, erkennt, kommt die Nachricht in Aethans Thiergeschichte (XII. 21) zu Hülfe, wonach Achämenes wirklich eine wunderbare Fabelperson war, und zwar der Zögling eines Adlers, ähnlich wie in der Dichtung des Persers Firdusi der Vogel Simurg die jungen Helden erzieht. Ferner sieht man den König mit Begleitern einherschreitend; seinen Thron, den ein Baldachin bedeckt, von Repräsentanten der Hauptstämme des Reichs getragen; den darauf sitzenden Fürsten als Richter, an verschiedenen Wänden und Pfeilern. Die Leibwache des Fürsten, seine Hofleute in zwei verschiedenen, regelmässig abwechselnden Trachten (der medischen Stola und der Kandys), und die interessanteste Darstellung: die Provinzen, welche die jährlichen Ehrengeschenke bringen, schmücken die Prachttreppe, die zu der grossen Säulenhalle hinaufführt. Nirgends erscheint die bildende Kunst in ihren Gegenständen auf einen so bestimmten Kreis beschränkt wie hier; die Gottheit, der reine Ormuz, ursprünglich undarstellbar, wird als Gegenstand der Anbetung des Königs durch eine in der Höhe schwebende, nach unten in Flügel endende Halbfigur nur angedeutet; sonst gehören nur die symbolischen Thiere der Mythologie, alles Andere der historischen Gegenwart an. Der strenge Anstand, das steife Ceremoniell gebieten überall sorgfältige Bekleidung und feierliche Bewegung, selbst der Kampf mit Ungeheuern stört keins von beidem; die völlige Entfernung der Frauen hat denselben Grund. In dem sehr minutiös ausgeführten Haarputze, den regelmässigen Falten, den Spuren der Anfügung goldner Ketten und Zierden an den Handgelenken, dem Halse und der Tiara des Herrschers, erkennt man überall die Einwirkung des Hofprunks und den Zwang eines äussern Gesetzes. Doch zeigt sich die Kunst nirgends als ein roher Versuch; vielmehr hat die Zeichnung einen festen sichern Styl; die Gesichtsformen tragen neben dem Stempel der Volksthümlichkeit das Gepräge von Würde; in der Darstellung der Provinzen ist seine Charakteristik, in der der Hofleute gefällige Abwechslung in Stellung und Geberde; die Thierfiguren sind mit einer eigenthümlichen Kräftigkeit und Grossheit entworfen; auch die Arbeit in dem harten Steine ist durchaus sauber und die Behandlung der erhobenen Arbeiten eigenthümlich (nämlich das Relief hebt sich, ganz anders als das griechische oder ägyptische, mit einer feinen Linie allmählig vom Grunde ab), so dass man, wenn auch immer ägyptische und griechische Künstler für den Grosskönig arbeiteten; doch eine einheimische, durch lange Jahrhunderte gereifte Kunst in diesen Werken anerkennen muss, die den Persern sonder Zweifel von Ekbatana in Medien, den Medern selbst aber wahrscheinlich in der Hauptsache von Babylon gekommen war. Für diese Annahme spricht schon die grosse Ausdehnung, in welcher dieser Styl nicht in Persien allein, sondern auch in Medien gefunden wird. Die Reliefs von Bisutan (Bagistanon) zwischen Ekbatana und dem Tigris, die unter andern einen König als Ueberwinder seiner Feinde darstellen, zeigen diese Kunstweise vielleicht in einer älteren Periode als die persepolitischen; die Alten scheinen Werke der Semiramis hier gesehen zu haben. Selbst in Armenien, namentlich unter den bedeutenden Ruinen der Stadt Van (bei armenischen Autoren Schamiramakert [*Semiramocerta*] genannt), finden sich nicht blos Inschriften, sondern auch Architecturformen nach persepolitischer Art vor. Auch die babylonisch-medischen Cyliander (s. besonders Grotefend's Erklärungen in der *Amalthea* I. S. 93. II. S. 65.) schliessen sich, wenn oft auch nachlässig und schlecht gearbeitet, an diesen Kunststyl an; ein Theil derselben wird sicher mit Recht aus persischem Ritus und Glauben gedeutet; manche gehören auch einer Combination magischen und chaldäischen Glaubens an. Noch sind die Dariken zu erwähnen, bei denen die Vorstellung (der König selbst als Bogenschütz) sowie die Zeichnung sehr mit den Monumenten von Persepolis übereinstimmt. (Ueber die Dariken s. Eckhel: *Doctrina numorum* I. III. 551 ff. Gute Abbildungen bei Landon: *Numism.* I. 2. und bei Mionnet: *Descript. de Médailles antiques*, Pl. XXXVI. 1.) In der Zeit der Arsaciden herrschte am persischen Hofe ein von den macedonischen Eroberern ererbter griechischer Geschmack; doch hat sich ausser Münzen nichts Sicheres erhalten. Namentlich schliessen sich die ältern Arsacidenmünzen nahe an die macedonischen an. Unter der Dynastie der Sassaniden, die in vielfacher Hinsicht Wiederhersteller väterlicher Sitte und Religion war, zeigen die Kunstwerke einen aus dem spätrömischen entstandenen, auf orientalisches Kostüm angewandten, schwülstigen und geschmacklosen Styl; derselbe manifestirt sich gleich plump in den Sassanidenmünzen und den Bildwerken von Naktsch-Rustan, Schapur und Takt-Bostan. Allegorische Figuren sind hier oft ganz

späteren römischen gleich; sonst ist auf die Kostüme und Zierden der noch verwendet. Die Kugeln auf den Köpfen der Könige sind Weltkugeln mit der Aufschrift, den man auf Münzen oft deutlich wahrnimmt, und stellen sie als Weltkugeln dar. — Werfen wir einen Blick auf die Kunst bei den alten Völkern Kleinasiens, bevor hellenischer Geschmack ihre Formen bestimmte, so sind es freilich nur die Denkmäler, welche uns Zeugniß von ihr ablegen. Die Monumente der Könige in Lydien waren sehr hohe Tumuli auf Unterbauten aus grossen Steinen. Der älteste dieser Grabdenkmale war das des Halyattes, über dessen Reste uns Leake (*Minor*, p. 265) und Prokesch (im 3. Th. seiner Reisen, S. 162) Bericht erstatten. Die schräge Höhe dessen, was man von dem Tumulus sieht, beträgt 648 Fuss; es ist ein kolossaler Phallus. In Phrygien finden wir an dem Grabmal des Königs Midas die im Orient so verbreitete Form einer in eine senkrechte Felswand gehauenen Grotte. Das Midasgrab sieht man im Thale Döğanlı beim alten Nakolet in N. Phrygien; es ist aus rothem Sandstein gehauen; die Façade ist gegen 80 Fuss hoch und 60 breit, und man bemerkt oben eine Art Fronton mit grossen Voluten geschnitten. (In der Nachbarschaft sieht man [wie Leake berichtet] Façaden, welche an Prostylos von zwei Säulen mit Architrav, Zahnschnitt und Kranzleisten bestückt sind, eine Gestalt, welche in der Nekropolis von Telmissos so viel vorkommt und die mehr die Formen der ionischen Ordnung trägt.) Sonst waren unterirdische Katakomben und Sanctuarien des Attis-Cultus beim phrygischen Volkstamme gebräuchlich. In Metallarbeiten, in Weberei und Färberei sollen die Lydier frühzeitig die Fertigkeiten der semitischen Stämme sich angeeignet haben, auf welchem Wege wohl die technische Fertigkeit zu den Griechen gekommen sein könnte. Die kunstgeschichtlich wichtigste Seite Kleinasiens ist nun eben die, welche von Hellenen bevölkert wurde, die wir zu scharfer Abscheidung als griechisches Kleinasien- oder aionisches Griechenland (Natolien) bezeichnen. Kleinasien war seit alter Zeit an den westlichen Küsten, seit der macedonischen Zeit auch in einzelnen Theilen tief ins Land hinein mit Werken griechischer Kunst so angefüllt, wie Hellas und ist auch jetzt an Trümmern, besonders in manchen Gattungen, fast reichlicher zu sehen, als in Griechenland mehr zerstört und unkenntlich. Man findet denn z. B. die Theater in Griechenland mehr zerstört und unkenntlich, als in Kleinasien (und Sicilien). Was zuvörderst die Bauwerke betrifft, haben wir freilich von den vor Alexander d. Gr. ausgeführten nur wenig Kunde; desto reichlicher fliessen die Nachrichten von den Monumenten aus der Zeit des grossen Macedoniers. Bekanntlich war es namentlich der Stamm der Ionier, welcher sich von Attika aus in zahlreichen Colonien nach Kleinasien gebreitet hatte; auch die Dorier entsendeten Colonien dahin, aber ohne das die Bedeutung der ionischen gewonnen hätten. In Uebereinstimmung mit der überwiegenden Verbreitung des ionischen Stammes erscheint nun die ionische Architectur entschieden hier vorherrschend. Als die bedeutendsten Bauten aus der Zeit des alterthümlichen Styles, also aus den Jahrhunderten vor Alexander, werden der Junotempel auf Samos und der Dianentempel zu Ephesus genannt. Jener wurde im letzten Decennium des 7. Jahrh. vor Chr. durch Rhökus und dessen Sohn Teagene erbaut worden und galt im Alterthum als eins der bedeutsamsten Werke. Von dem noch vorhandenen geringen Reste zeigen die Formen der ionischen Architectur die hochalterthümliche Gestaltung, was man namentlich an den merkwürdigen Basen wahrnimmt, welche, wenn auch zierlich ornamentirt, doch die Grundform der einfachsten Gestalt zeigen. Nun sagt aber Vitruv in der Vorrede zum 7. Buch seiner *Architectura*, dass das alte Junonium zu Samos ein dorischer Bau gewesen sei, was man wohl annehmen kann, dass dieses Junonium (oder Hērāion, sogenannt nach der Göttin [Hera], wie bei den Griechen die Juno hiess) zur Zeit des Polykrates, der bedeutende architectonische Unternehmungen auf Samos ausführen liess, des 6. Jahrh. neu gebaut worden sei. Dieser ionische Tempel war vermutlich zehnsäuliger Dipteros; einige ebendasselbst vorhandene Reste von dorischer Architectur gehörten wahrscheinlich den spätern Propyläen des Tempels an, da sie bereits auf die letzte Zeit der griechischen Kunst deuten. Das grösste Bauwerk der kleinasiatischen Griechen war aber das Artemisium (das Heiligthum der Göttin Artemis oder Diana) zu Ephesus. Es wurde ums Jahr 600 vor Chr. begonnen, und wurde von demselben Theodoros, der mit seinem Vater Rhökus den samischen Junotempel erbaut hatte. Nach ihm bauten die Meister Kersiphron oder Ktesiphon und Metagenes daran, und erst nach zwei Jahrhunderten (480 vor Chr.) wurde der Bau durch Trachetes und Paönios vollendet. Es war ein achtsäuliger ionischer Dipteros mit einer Höhe von 220 zu 425 Fuss; die Säulen hatten 60 Fuss Höhe. Schon im J. 356 wurde das Artemisium durch Feuer vernichtet, indem es bekanntlich Herostrat anstachelte, dadurch seinen Namen elend genug auf die Nachwelt gebracht hat. Im Ver-

Jahrhunderts aber erhob sich schon wieder ein Neubau, welchen Dmokrates inochares ausführte. Von dem Heiligthum der ephesischen Göttin, das wegen Grösse und Pracht einst zu den sieben Weltwundern gezählt ward, haben sich bedeutende Trümmer und geringe Reste der Substruction auffinden lassen. Die meisten der erhaltenen classischen Monumente Kleinasiens gehören zumelst dem h. an. Sie offenbaren eine glänzende, zum Theil jedoch nicht mehr vollkommene Ausbildung der ionischen Architectur. Da nennen wir zuerst den theilweis ziemlich gut erhaltenen Tempel der Athana Pollas zu Priene, welcher, von Alcid. Gr. geweiht, durch Pittheus erbaut ward. Es ist ein Peripteros von 6 zu 11, 64 zu 116 Fuss, und bietet das schönste Beispiel asiatisch-ionischer Architectur; die ionischen Säulenbasen sind von ungemein schöner Bildung, beruhen aber schon auf Plinthen. Die Propyläen desselben Tempels zeigen eine Halle mit ein Prostylen von je vier Säulen auf attischen Basen; im Innern der Halle stehen eihen von je drei viereckigen Pfeilern, und mit letztern correspondiren Pila- der innern und auch an den äussern Seiten der Halle; die Pfeiler, an sich eine loblose Architecturform, sind unpassend mit attischen Basen und schwerem Kapitäl versehen, so dass der ganze Propyläenbau eine weit spätere Zeit bet als der Tempel, zu dem er gehört. In bedeutenden Resten noch ziemlich erhalten erscheint ferner der Tempel des didymäischen Apoll bei Milet, ein kolos- ptereros Hypäthros von 10 zu 21 Säulen, 164 zu 303 Fuss. Erbaut ward derselbe Sinus und Daphnis (340 vor Chr.), und zwar ganz aus weissem Marmor. Die Säulisse sind schlank, die Säulenhöhe = $9\frac{1}{2}$ Diam., dabei aber, vielleicht wegen stten Flucht der Säulen, die Zwischenweite = nur $1\frac{1}{2}$ Diam. Die Hauptformen istylis erscheinen nicht in genügender Kraft, so die Bildung der ionischen Ba- ch ohne Plinthe), so die des Kapitäls, dem die elastische Senkung des Canales en den Voluten gegen den Echinus zu fehlt. Das Hypäthron weist Wandpfeiler, Kapitäl die schönste mehr ornamentistische Umbildung der ionischen Form für ecke des Wandpfeilers enthält, und ebenso geschmackvolle korinthische Halb- auf. Zu erwähnen sind noch zwei Tempel, welche Hermogenes (wahrschein- Alexanders Zeit) erbaute. Der eine ist der Bacchustempel zu Teos, ein sechs- r Peripteros, wo die Kapitäle ebenfalls flach, die Basen attisch erscheinen. dere ist das Heiligthum der Artemis Leukophryne zu Magnesia, ein Pseudodi- von 166 zu 198 Fuss. Nach Strabo war dies Gebäude durch Schönheit der Ver- se, durch gefällige Gestalt und zierliche Arbeit ganz ausgezeichnet. Ausser an en bezeichneten Orten finden sich übrigens Bauwürmer zu Sipylos, Sardes, da, Halikarnass, Kyzikos, Mylasa, Telmissos und Nakoleia, mancherlei Reste n Neu-Illon, Alexandria Troas (viele Trümmer in Bogenconstruction), zu As- che hochgelegene Stadt noch ganz zu erkennen ist und wo merkwürdige Me- stiefs in altgriechischem Style, mit Sphinxen, wilden Thieren und Centauren, höne Sarkophage gefunden werden), zu Kyme, Smyrna, Herakleia am Latmi- See (viele sehr interessant zwischen Felsen gelegene Gebäudereste), zu Myn- lyus, Knidos (wo sehr bedeutende Ruinen, besonders dorischer Architectur, eine Mission der Londoner *Dilettanti* erforscht wurden), zu Xanthos in Lycien i Ruinenplatz etwa 20 engl. Meilen vom Ausfluss des Xanthusflusses entfernt n Phaselis; Perge, Klaudiopolis, Kelenderis und in andern Städten der Süd- im Innern hat man besonders Ueberreste von den Städten im Flussthale des er gefunden. Zu Laodikeia existiren noch merkwürdige Ueberbleibsel eines ms von grossartiger Anlage und wahrscheinlich altgriechischem Ursprunge, rachtvollen Odeums in korinthischem Style (vermuthlich aus Römerzeit) und ansehnlichen Theaters römischen Ursprunges, welchen die Reste römischer istellungen bezeugen. Reste von griechischen Theatern finden sich zu Sardes, Magnesia und Milet; von dem milesischen hat sich ein Theil der in Felsen ge- ten Sitze noch ziemlich erhalten, was auch von dem grossen, in Felsen ge- ten Theater zu Telmissos gilt, das jedoch durch die Römer entstand. Ungemein sind die Spuren von römischen Theatern; man erkennt solche ausser in dem ihrten Laodicea auch zu Jassus, Alinda, Kyzikos, Smyrna, Ephesus, Mylassa, nicea, Alabanda (jetzt Karpesuli), Makri, Patara, Nicäa. Auch Aquäducte zu Smyrna, Ephesus, Alexandria Troas, Nikomedien und Nicäa) werden aus der Zeit bemerkt. Zu Mylassa steht noch ziemlich erhalten ein bedeutendes Grabmal mit korinthischer Säulenstellung, das unter Antonin 170 nach Chr. wurde; ferner der zum Theil erhaltene Bogen des August, ein prachtvoller st korinthischer Säulenstellung zwischen Bogenöffnungen; dann der Tempel gust und der Roma (welchen Cholsoul Gouffier und Chandler noch ziemlich er- vorfanden); wahrscheinlich das erste Beispiel compositen Ordnung, mit reichen

Ornamenten, Hexastylus Peripteros, mit 14 Säulen zur Seite. Zu Ankyra zeugen noch einige Reste von einem merkwürdigen Denkmale des August; zu Sophon ist eine ziemlich erhaltene Römerbrücke von sechs Bogenöffnungen, mit einem Triumphbogen; zu Nikomedien bemerkt man schwache Reste von einem grossartigen Forum, und zu Schapder sind noch ein Apollotempel im ionischen Style, eine Brücke mit fünf Bogen, der Portikus, das Theater und Stadlum, lauter bedeutende Römerbauwerke, in einigen Resten übrig. Viele der kleinasiatischen Tempelanlagen (griechischer wie römischer) lernt man durch Kaisermünzen kennen, nach denen besonders Bolley (*Mém. de l'Acad. des Inscr. XXXVII—XL.*) über die Monumente von Pergamon, Ankyra, Tarsos und dem kappadocischen Cäsarea handelt. Noch muss des Minerventempels auf Kap Sigeum gedacht werden, der das allerälteste griechische Bauwerk, und zwar dorischen Styls, in Kleinasien gewesen zu sein scheint; wenigstens rücken ihn Einige, zwar jedenfalls übertreibend, bis 1200 vor Chr. hinauf. Man hat davon nur unbedeutende zerstreute Trümmer vorgefunden, darunter jedoch die berühmte syrische Inschrift (Bustrophidon). Bei dem nähern Verhältnisse, in welchem die griechische Kunst in Kleinasien zum Orient stand, konnte es auch nicht ganz an Einflüssen der orientalischen Kunst fehlen; in diesem Bezuge liefern uns die zahlreichen Grabmonumente, die sich in Lycien erhalten haben, manches wichtige Beispiel; es sind zum Theil Felsengräber mit architectonisch ausgebildeter Façade, zum Theil freistehende Denkmäler in der Form von Sarkophagen oder kleinen viereckigen Thürmen; viele der freistehenden Monumente aber, die entweder einfach gestaltet oder reicher durchgebildet sind (mit Pilastern und dergleichen), haben ein im Spitzbogen gebildetes Dach, ähnlich wie diese Form vornehmlich in Indien nicht selten erscheint, und zeigen somit eine unmittelbare Vermischung griechischer und orientalischer Elemente. (Vergl. Ch. Fellowes: *A journal written during an excursion in Asia minor.* 1839.) So erklärt sich auch die Form des berühmten Mausoleums zu Halikarnass in Karien, eines der Wunderwerke der alten Welt, des zweiten in Kleinasien (nächst dem ephesischen Dianentempel). Es war das Grabsmonument des Königs Mausolus und ward um Mitte des 4. Jahrh. vor Chr. durch Pitheus und Satyrus aufgeführt; der quadratische Unterbau hatte einen Umfang von 412 Fuss; das sechsunddreissigsäulige Peristyl war wahrscheinlich von dorischer Ordnung; gekrönt wurde das Denkmal durch eine hohe Stufenpyramide und hatte im Ganzen eine Höhe von 140 Fuss; der Pyramidengipfel war mit einer Quadriga von Pythis geschmückt, während ausserdem reiche Sculpturen von Skopas, Bryaxes, Timotheos und Leochares an dem Riesendenkmale sich vorfanden. Es wäre wunderbar, wenn von diesem Werke keine Spur mehr zu entdecken sein sollte. Der jüngste wichtige Fund in Lycien, den die englische Expedition des Mr. Fellowes im J. 1843 gemacht, betrifft ein kolossales Grabmonument mit dem Bild der Chimära, welches letztere 12 Tonnen schwer geschätzt wird und wahrscheinlich in vier Theile zersägt werden muss, um ins Britische Museum gebracht werden zu können. Nach den bisherigen Schilderungen davon trägt das Denkmal offenbar einen gemischten griechisch-orientalischen Charakter. Es ist leicht erklärlich, dass, nachdem Alexander d. Gr. erobernd in den Orient gedrungen war und Fürsten von griechischer Herkunft die meisten morgenländischen Throne besetzt hatten, auch die griechische Kunst jenen Herrschern auf dem Fusse nachfolgte und sich dort nun mit dem vorgefundenen asiatischen Prunke verband, was wieder auf das Kunstleben der kleinasiatischen Welt zurückwirkte, die zunächst mit dem Orient in Verbindung stand. Syrien und Arabien besitzen von Denkmälern griechischer Kunst nur Bauwerke eines gemischten hellenisch-orientalischen oder solche des spätern und so luxuriösen römischen Styls. Dergleichen Denkmale finden sich zu Antiochia (Justinians Mauern; Triumphbogen auf dem Wege nach Haleb), zu Sidon (Felsengrab), zu Tyrus (Aquaduct), zwischen Tyrus und Ptolemais (ionischer Tempel), zu Jerusalem (wo in den Felsengräbern einfachere griechische Architekturformen erscheinen, während an der Charakter der Zierathen, wie der Trauben und Palmen, orientalisch ist), zu Emesa (Kenotaph des C. Cäsar), zu Helopolis (Baalbek), Palmyra, Gerasa, Gades (den Städten des Basaltlandes Trachonitis, worin seit Salomo viel gebaut wurde), und zu Petra. Von Seleukia am Tigris (oder Ktesiphon) sollen sich, nach della Valle, Anzen eines Palastes aus römischer Zeit vorfinden. Die Römer trugen; wie es vor ihnen die griechischen Eroberer gethan, mit ihren Waffen auch ihre Kunst in den Orient, die zwar hauptsächlich auf der griechischen fusste, aber (was vornehmlich die Architektur betrifft) in jener eigenthümlichen Gestaltung aufrat, die dem grossartigen Sinne, der Prachtliebe und dem Luxus des wohl nach der einen Seite hin den Griechen innig verwandten, doch minder fein organisirten Volkes der Praxis und Energie entsprach. Die asiatischen, wie die übrigen Provinzen der weltbeherrschenden Roma erhielten in jedem bedeutendern Orte den Stempel der Eroberer aufgedrückt; selbst

Städte von mächtiger Anlage stiegen im Orient durch Römerhand und auf römischen Vink empor. In Palästina führte der Freund des Augustus, Herodes der Grosse, entsetzten Prachthäuten auf; er unternahm den schon gedachten Neubau des Tempels zu Jerusalem, baute die Burg Herodias und die Tempelburg Antonia, und versierte und verschönerte das am Meere gelegene palästinische Cäsarea (früher *Caesarea turris*), indem er hier Paläste von weissem Marmor, einen Tempel des Augustus und einen hochberühmten Hafenbau herstellte. Dem historischen Betrachter kann es keineswegs zu weit hergeholt scheinen, wenn man die Behauptung aufstellt, dass die grossartigen Bauunternehmungen der Römer im Orient den hauptsächlichsten Anstoss zu jener Reform der antiken Kunstweise gaben, die vom 3. Jahrh. nach Chr. an in der europäischen Welt eintrat. Die frischen Elemente der Kunst im Untergange der Antike entwickelnden neuen Kunst machten zuerst sich im Orient mit Entschiedenheit sichtbar. Es war der prunkhafte, zum Phantastischen hinneigende Geschmack der orientalischen Völker, der hier, als die Bande europäischer Kunst und europäischen Formensinns lockerer wurden, wieder mit verjüngter Kraft hervortrat und in mancherlei Beispielen auch zu einer unmittelbaren Verbindung römischer mit orientalischen Formen führte. In dieser Hinsicht sind besonders die imposanten Anlagen zweier syrischen Städte bedeutsam geworden, von denen noch heute zahlreiche Ruinen vorhanden sind. Die erste dieser Städte ist Tadmor (Tadmor), die vorzüglich im 2. und 3. Jahrh. nach Chr. blühte; in Bezug auf architectonischen Styl, der hier noch verhältnissmässig reiner erscheint, sind besonders die Prachtpforten interessant; die Archivolten ihrer Bögen werden von Säulen getragen und das Ganze wird auf ansprechende Weise durch eine Pilasterarchitektur umfasst, wobei die Flächen der Pilaster, der Architrave und Archivolten reich zu reichen ornamentalistischen Füllungen boten. Die zweite gleichfalls interessante Baureste zeigende Stadt ist Heliopolis (Baalbek); hier tritt die buntere, überladene, die Ueberladung und mannigfache Theilung der architectonischen bereits sehr auffallend hervor; besonders ausgezeichnet sind drei Tempel, von denen einer ein Rundbau ist, mit einer Säulenstellung umher, deren Anordnung ganz eigenen, barock phantastischen Sinn verräth. — Als die alten Geschlechter Menschen das Mark ihres Lebens verloren und die alten Religionen keine Trösterkraft mehr hatten, war es das Christenthum, welches durch seine allmähliche Ausbreitung gleichsam eine Wiedergeburt der Menschheit veranlasste und den heiligen Einfluss auf die sittlich so tief gesunkenen Völker ausübte. Im Gefolge des Christenthums entwickelte sich die sogenannte romantische Kunst, welche als eine vielfältigere, strebsamere und kühnere den Gegensatz gegen die Einfachheit und Abgeschlossenheit der classischen Kunst bildete. Die Anfänge dieser romantischen Kunst, die man näher als altchristliche bezeichnet, fallen in die Zeit Constantins des Grossen, des ersten Kaisers, der sich taufen liess und das Christenthum zur Staatsreligion des Römerreiches erhob. Als nun bei der Theilung des Römerreiches durch Constantins Söhne ein oströmisches oder griechisches Kaiserthum gebildet und Byzanz zu seiner Hauptstadt erhoben worden, konnte es nicht fehlen, dass die öffentliche Meinung und Bevorzugung des Christenthums auch dahin führte, die Bedeutsamkeit der neuen Lehre in der Herstellung von Denkmälern anschaulich und ergreifend zu machen. Schon Constantin hatte kirchliche Bauwerke entstehen lassen, wie die Kirche über dem heiligen Grabe zu Jerusalem beweis, welche er im 4. Jahrh. erbauen liess, und die nach ihrer Zerstörung durch die Araber, im 11. Jahrh., von Constantin Monomochus wiederhergestellt ward. Ferner wissen wir, dass die Kaiserin Helena im J. 350 eine Kirche zu Bethlehem baute, welches Bauwerk, in Basilikenform mit fünf Schiffen, noch heute besteht. Im 6. Jahrh. bildete sich die altchristliche Kunst für die östlichen Gegenden als eine speciell byzantinische aus, die eigentliche altchristliche Kunst (der römisch-christliche Basilikenbau) erlosch allmählich mit dem alten Nationalgeiste. Die bemerkenswerthesten Denkmäler des byzantinischen Baustyls auf asiatischem Boden sind: die noch wohlerhaltene Kirche zu Sinai, unter Justinian in Form eines griechischen Kreuzes angelegt; die in der Wüste liegende Kirche des Simon Stylites in Syrien (zwischen Aleppo und Antiochia), welche nach der Kirche St. Sergius und Bacchus in Constantinopel verwandt; die Kirche der Johanner, durch diesen Orden zu Jerusalem erbaut, und in einem Theile erhalten; das Schloss Gottfrieds von Bouillon, theilweis vorhanden; die gut erhaltene Kirche der Armenier zu Eriwan, in quadratischer Grundform erbaut; in Kleinasien: die Kirche des Evangelisten Johannes zu Ephesus, unter Theodosius erbaut, die jetzt als Moschee dienende Kirche St. Johannes zu Thyatira, ein byzantinisches Gebäude, und die St. Annenkirche zu Nicäa; aus dem 8. Jahrh. stammend. Die altchristliche Kunst in ihrer byzantinischen Form erhielt

sich bei den Völkern des oströmischen Reichs ungefähr länger, zunächst bis zur Eroberung desselben durch die Türken (1453), und bildet selbst noch heute den notwendigen Begleiter der griechischen Kirche. — Noch eine andere weltbedeutende Religion hatte sich (im 7. Jahrh. nach Chr.) auf asiatischem Boden erzeugt, die nun ebenfalls unter ihren Bekennern die Kunst aufrief, zur Verherrlichung des Cultus zu sorgen. Es war der Islam, der von Arabern ausging und durch Muhammed gepredigt ward. Die neue Art der Gottesverehrung verlangte eine neue Gestaltung der Kunst; da nun aber die Araber nicht die selbstständige höhere Cultur hatten, die zu solcher Unternehmung die Mittel hätte hergeben können, so mussten sie für ihre Zwecke die Kunstformen adoptiren, welche sie in den Ländern ihrer Herrschaft als die zur Zeit ihres jungen künstlerischen Strebens besonders geltenden vorfanden. Diese Formen aber, die sie ihren Zwecken anpassten, waren nun hauptsächlich die der späteren Römerzeit, und zwar in derjenigen Verwendung und theilweisen Umbildung, welche an den Werken der altchristlichen Kunst gesehn ward. Schon der Umstand, dass der Islam in ähnlicher Richtung wie das Christenthum gegen die heidnische Weise der Gottesverehrung auftrat, musste denselben veranlassen, im christlichen Kirchenbaue das nächste Vorbild zu erkennen. Damit verband sich sodann ein speciell orientalisches Kunstelement, welches die Araber theils schon an den Römerbauten in Asien vorfinden konnten, theils bei Ausbreitung ihrer Herrschaft nach dem ferneren Osten auch durch unmittelbare Berührung mit den altasiatischen Culturvölkern von diesen selbst empfangen. Indem nun die muhammedanischen Völker sich immer selbstständiger entwickelten, ging bei ihnen aus diesen Grundelementen eine eigenthümliche Richtung der Kunst hervor, die das ganze Nationalleben umfasste und besonders in denjenigen Gegenden, die einer edlern Cultur sich erfreuten, so bedeutsame und interessante Erscheinungen zu Tage brachte. Von den Kunstdenkmälern des Islam, die wir in Asien vorfinden, kommen zunächst die syrischen in Betracht, die Caaba zu Mekka und die grosse Moschee von Damaskus. Erstere kennt man aus der Beschreibung des Reisenden Burckhardt; von letzterer ist bei Pococke in dessen Beschreibung des Morgenlands (II. Taf. 21) ein Grundriss gegeben, wonach die Moschee einen Hof, mit Säulenhallen umher, vorstellt. Sonst haben wir, was die islamitischen Monumente dieser Gegend betrifft, noch einige nähere Nachricht über die Moschee el Haram zu Jerusalem, welche auf dem Berge Moriah an der Stelle des salomonischen Tempels liegt. Sie wurde bereits unter dem Kalifen Omar um 637 nach Chr. (laut Chateaubriand im J. 644) angelegt; das wohlerhaltene Bauwerk erscheint als ein Kuppelbau, bildet ausserhalb ein Achteck und innerhalb einen Kreis, wobei der Hauptraum des Innern von zwei Säulenkreisen umgeben ist. So scheinen hier die Araber eine Nachahmung der Kirche des heil. Grabes versucht zu haben. (Abb. der Moschee Omars s. in Forbin's Reise nach dem Morgenlande, und bei Cassas: *Voyage pittoresque en Syrie*.) Eigenthümlich und grossartig entfaltete sich die Architectur des Islam in Indien und Persien. Delhi, welches Timur im J. 1399 zerstörte und das die Residenz der Patanendynastie war, weist noch aus der Periode der Letztern die stolze Triumphsäule des Islam (den sogenannten Kutab-Minar) auf, welche Minaret von Kutub, dem Zertrümmerer des Bramanenthrones zu Delhi, errichtet ward. Dies vielleicht vorzüglichste unter den isolirten säulenartigen Monumenten des Orients wie des Occidents steigt fest und sicher, einer sich stark verjüngenden Säule gleich, bis über 242 Fuss empor und ist ringsum cannellirt und mit Inschriften geschmückt. Im Anfange des 16. Jahrh., wo die Herrschaft des Grossmoguls begann, entstanden Werke der islamitischen Kunst, die einen wahrhaft majestätischen und dabei heiteren Charakter tragen. Der Kuppelbau ist hier vorherrschend; die Masse des Gebäudes steigt gewöhnlich als ein fester quadratischer Körper empor; auf den Ecken sind leichte Minarets angeordnet, die sich dem Ganzen harmonisch anreihen und durchaus nicht jenes übertrieben schlanke Verhältniss der türkischen Minarets haben, die bekanntlich gleich Lanzen emporsteigen; die Portale bilden in der Regel einen Vorbau von beträchtlicher Erhebung, und vorzüglich ausgebildet erscheint dieser Portalbau da, wo er (wie z. B. als Zugang der abgeschlossenen, das Heiligthum umgebenden Räume) eine selbstständige Anlage ausmacht; die Bogenform ist durchgängig die des Spitzbogens, doch erscheint derselbe insgemein flach und oberwärts mit etwas geschweiffter Spitze gebildet; bei Arkaden wird er stets von viereckigen Pfeilern getragen. Grossheit des Sinnes spricht aus sämmtlichen Mogulbauten. In noch grösserer Berühmtheit stehen die Werke, die unter Schah Akbar dem Grossen und seinem Sohne Schah Jehan (von Mitte des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrh.) entstanden. Die monumentalen Zeugnisse dieser glänzendsten Periode der Kunst des Islam in Indien liefern die beiden Residenzen Delhi und Agra und deren Umgebung. Das Mausoleum, das sich Akbar zu Sekundra bei Agra erbaute, zeigt in dem Hauptportale eine Archi-

seiner von ausgezeichneter Schönheit. Sein Nachfolger Jehan führte den neuen Königspalast zu Delhi mit allererdenklichster Pracht auf; im Saale der Audienzen stand der berühmte Pfanenthron, der aus gediegenem Golde und den künstlichsten Steinen gearbeitet war. Unter den vierzig grossen Moscheen, die er zu Delhi baute, war die grossartigste die Yamuna - Musked oder „die grosse Moskeh“ (wie wir richtiger als Moschee schreiben sollten). Eben so prachtvoll und imposant war das von demselben Schah seiner geliebtesten Sultania Nurjehan errichtete Mausoleum in der Nähe von Agra; es trägt die Benennung Taje Mahal, d. h. Weltwunder oder Demant des Traums. Bei den jüngsten Bauten der Indier zeigen sich schon mancherlei manierirte Ausartungen jener grossartigen Behandlungsweise, welche die gedachten Anlagen auszeichnet. Derselbe Baustyl war gleichzeitig auch in Persien herrschend, wo er die Dynastie der Sohi verherrlichen half. Namentlich sind die höchst glänzenden stolzen Bauten anzuführen, welche Schah Abbas der Grosse (1585 — 1629) zu Isphahan hervorrief. Eine seiner Hauptschöpfungen ist der grosse Meidan, ein quadratischer Platz von 2600 Fuss Länge und 700 F. Breite, für kriegerische Exercitien und Schaulustigungen bestimmt. Rings von den Prachthallen eines Basars umgeben, wird dieses Hippodrom auf jeder Seite durch ein mächtiges Gebäude begrenzt. Auf der oberen Seite, durch einen besonderen Vorhof getrennt, liegt die grosse Moschee von Isphahan, gegenüber eine kleinere Moschee, und auf jeder der beiden andern Seiten eine colossale Prachtforte. — Somit hätten wir den Kreis der asiatischen Völker durchlaufen, deren Namen in der Kunstgeschichte alter und neuer Zeit von der nachhaltigsten Bedeutung sind; indem wir aber die gesamte asiatische Kunst in ihren so verschiedenen Erscheinungen bei den verschiedensten Völkern hier nur in allgemeinen Andeutungen zu charakterisiren suchten, bleibt alles Ausführlichere den besondern Artikeln über jedes einzelne jener Völker verspart.

Ask, d. h. Esche, war der Name des ersten Menschen, welchen die Asen erschufen.

Askalabos (gr. M.) hiess der Knabe, welchen die Göttin Demeter (Ceres) in eine Eidechse umschuf, als er über sie, die hastig Trinkende, lachte.

Akanien, Name jener alten Burg bei Aschersleben im preuss. Regierungsbezirk Magdeburg, welche der Hauptort der im 12. Jahrh. zu Anhalt gekommenen Grafschaft Akanien und Ballenstedt. Von dem altgothischen Bauwerke finden sich noch Ruinen vor.

Askarns, thebanischer Bildhauer, der wahrscheinlich unter dem Sicyonier Karpachos lernte, schuf einen Zeus, den die Thessalier nach Olympia schenkten.

Asklepiodorus. — Man kennt aus dem Alterthume zwei Künstler dieses Namens. Der Eine war ein athenischer Maler und wird von Plutarch mit Nikias und Euphranor verglichen. Plinius erwähnt, dass Apelles selber seinem Zeitgenossen Asklepiodor die Palme in Rücksicht der Symmetrie ertheilte. Dem Tyrannen Mnason malte Asklepiodor die zwölf Gottheiten und bedung sich dreissig Minen für jeden Gott. — Ein Bildhauer Asklepiodor zeigte sich gross in Darstellung von Philosophen.

Asklepios, der griechische Name des Aeskulap.

Asmodi erscheint in der biblischen Sage als ein böser Dämon, welcher die sieben Söhne der Sara (der Tochter Raguels) tödtete. Durch Gebet hielt ihn der junge Tobias von sich ab, und sein Schutzengel Raphael bannte ihn in die Wüste. Bei ältern Dichtern heisst Asmodi ein boshafter Ehetöufel, neuere dagegen, wie Lesage und Wieland, machen aus ihm einen Spassvogel oder gar einen Cupido.

Asopus (gr. M.) war der Flussgott des gleichbenannten Flusses in Sikyon, der am Kyllenos entsprang und in den korinthischen Meerbusen fiel. Das umgebende Land hiess nach ihm Asopia. Seine Kinder waren: Ismenus, Pelasgus, Kleone, Salamin, Sione (die von Apollo geraubt ward), Pirene, Oenia, Thebe, Asopis, Thespia, Chalkis und Tanagra. Alle diese gebar ihm Metope. Andere Autoren beschenken ihn mit zwanzig Töchtern, darunter sie Corcyra und Aegina nennen. Die Erstere ward von Poseidon geraubt; die Letztere entführte Zeus in Adlergestalt, nachdem er, in Feuer gehüllt, den Vater selbst umarmt und auszutrocknen gesucht hatte, dass dieser ihn zu verfolgen die Kraft verlöre. Aber Asopus war bald wieder wasserstark genug, wollte mit seinen Wagen den Olymp stürmen, wurde jedoch von den Blitzen des Zeus zurückgetrieben und musste zur Strafe davon Kohlen in seinem Bette führen.

Aspasia, die ältere, eine Tochter des Axiochus zu Milet, kam als politisch und wissenschaftlich gebildete Frau nach Athen, wo sie bald ihres Geistes, ihres politischen Eifers und ihrer Beredsamkeit wegen die geistvollsten und edelsten Männer um sich versammelte. Obgleich sonst fremde Frauen in Athen gleichsam geächtet

waren und die Hefe des Volks auch die Aspasia nur als ein resp. Freiweib betrachtete, erlebte sie doch die Genugthuung, dass selbst Sokrates und der damalige Bürgerkönig Athens, Perikles, ihr aus reinster Achtung huldigten. Perikles, dem sie Unterricht in der Rhetorik gab, liess seine Bewunderung für sie in Liebe übergehen, trennte sich von seiner Gemahlin und vermählte sich mit Aspasia. Man nannte ihn nun den olympischen Zeus und die Aspasia seine Juno. Als die über Perikles unzufrieden gewordenen Athener ihren Zorn auf Aspasia wälzten und dieselbe als Verächlerin der Götter anklagten, trat ihr Gemahl als ihr ritterlichster Vertheidiger auf. Nach dessen Tode heirathete sie den Viehhändler Lysikles, der bald, von ihrem Geiste durchdrungen, in Athen grossen Einfluss gewann. Man kann sagen, dass sie auf das ganze Volk einwirkte, da in ihrer Gesellschaft sich die meisten von Denen bildeten, die das Ruder des Staats führten. Ihr Name war zuletzt ein so gefeierter, dass man, um eine wahrhaft lebenswürdige Frau zu bezeichnen, solche eine Aspasia nannte. Aspasia ist die erste Frau, von der eine sichere Abbildung in einer antiken Büste (bei Visconti: *Museo Pio-Clementino* VI. 30) vorhanden ist. Eine auf ihren Namen lautende Büste besitzt auch das Berliner Museum, wo selbe auf einer ebenfalls antiken Console aufgestellt ist. — Die jüngere sogenannte Aspasia war eine ausgezeichnete Schönheit, aus Phokäa in Ionien gebürtig und die Tochter eines freien, aber gütterlosen Mannes, des Hermotimus. Sie wurde nach dem Verlust ihrer Mutter in strenger Sitte erzogen, jedoch aus dem älterlichen Hause für den Harem des jüngern Cyrus entführt. Je mehr sie sich dessen Liebkosungen widersetzte, um so angesehenere wurde sie bei diesem Prinzen. Endlich gewann derselbe ihre Liebe, und da er sie eben so klug als schön fand, legte er ihr, die wegen ihrer blühenden Gesichtsfarbe früher Milto hiess, den berühmten Namen der Freundin des Perikles bei. Als Cyrus in der Schlacht bei Kunaxa den Tod fand, fiel sie mit der übrigen Lagerbeute in die Hände der Perser, ward aber sofort auf Artaxerxes Befehl wieder von den Fesseln befreit und seinem Harem mit Auszeichnung einverleibt.

Aspasius, ein Steinschneider, dessen Name auf mehreren alten Gemmen gelesen wird.

Aspendus, eine Stadt in Pamphilien, welche eine Colonie der Argiver war, aber schon früh in die Hände benachbarter Barbaren fiel. Letzter Umstand erklärt die barbarische Aufschrift *ΕΣΤΡΕΛΙΤΕ* auf ihren Münzen, die sie als freie Stadt schlug; erst auf den Kaisermünzen seit Elagabal findet man die Aufschrift *ΑΧΙΕΝΑΙΩΝ*. Diese kleinasiatische Stadt war blühend und stark bevölkert, so dass sie unter der Seleukidenherrschaft 4000 Mann stellen konnte. Nach Cicero (*Verr. II. 1. 20*) war Aspendus voll von trefflichen Kunstwerken. Ein neuerer Tourist, Texier, fand hier ein prachtvolles, sehr wohl erhaltenes Theater. — Bei Hierokles und in einigen Conclienacten heisst diese St. „Primupolis.“

Asper, Hans, eine Züricher Malergrösse, lebte von 1499 — 1571. Er war ein regsamer productiver Geist, der sich besonders Holbein zum Vorbild genommen. Man beklagt, dass seine Werke sich selten machen und dass die sich vorfindenden durch das Putzen verloren haben, weil Hans Asper oft Lasuren anwandte. Er war nach Sandrarts Zeugnisse im Bildniss vortrefflich. Die Boisseree'sche Sammlung hatte das schöne Porträt eines Georg Weiss, um 1533 gemalt; sonst kennt man von Asper zwei Porträts in der Kellerschen Sammlung zu Zürich, ein lebensgrosses Brustbild auf Holz (das eines Jünglings mit schwarzem Mantel) in der k. k. Gemäldesammlung im Belvedere, das einzig ächte, höchst charakteristische Bildniss Zwingli's und das von dessen Tochter (Frau Gualther) auf der Stadtbibliothek zu Zürich, sowie das des Bullinger in Privathänden daselbst. Das Berliner Museum besitzt das Bild eines Kölner Bürgermeisters in seiner Amtstracht, in schwarzem Hute, schwarzem Unter- und auf seiner rechten Seite rothem, auf der linken schwarzem Oberkleide; in der Linken hält er eine Papierrolle; der Grund ist dunkelgrün und das Werk mit 1525 bezeichnet. Das Bild ist auf Holz und 2 F. $\frac{1}{2}$ Z. Höhe, 1 F. $5\frac{1}{4}$ Z. Breite messend. Es gehört der Holbeinschen Schule und nach Dr. Waagen vielleicht Hans Asper an. Asper starb als Mitglied des grossen Rathes seiner Vaterstadt und hinterliess zwei Söhne, Johann und Rudolf, die als Maler keinen eigenen Namen bekamen, sondern sich mit dem ihres Vaters behelfen. — Das Monogramm Hans Aspers ist: **HA**.

Aspern und Esslingen, zwei Dörfer bei Wien, bekannt durch die Schlacht am 21. und 22. Mai 1809 zwischen Napoleon und den Oesterreichern unter dem Erzherzog Karl. Unter den Gemälden, welche die Schlacht bei Aspern zum Gegenstand haben, ist besonders das des Galleriedirectors Krafft in Wien hervorhebenswerth, welches sich im Wiener Invalidenhaus befindet und durch den 1825 publicirten Stich von Rahl bekannt ist.

Aspertini, Amico, Historienmaler und des Ercole (nach Malvasia des Francia) Schüler, ward 1474 in Bologna geboren. Er hatte nach Lanzi ein Princip in der Malerei angenommen, das auch im Schriftenthum jenes Jahrhunderts gäng und gebe war: jeder müsse in seinen Arbeiten ein Bild seines eignen Geistes hinterlassen, und wie Erasmus Cicero's Nachfolger im Lateinschreiben verachte, so verachte Amico die Alten Raffels in der Malerkunst. Sein Hauptgeschäft war, Italien zu durchkreuzen, da und dort ohne Wahl, so was ihm eben gefiel, abzumalen; und dann ein Ganzes nach seinem Kopfe als erzhandfertiger Erfinder daraus zu backen. Einen Beleg giebt die Pietà dieses Bolognesen in S. Petronio ab, die in Formen, Bewegungen und Gruppirung der Figuren mit den Malern des 14. Jahrhunderts wetteifern kann. Uebrigens führte Amico zwei Pinsel, einen, mit dem er wohlfeil, oder aus Starrköpfigkeit oder Wuth malte (so malte er in S. Petronio und anderwärts), und einen andern, wenn er gut Honorar fand, wo er sich weislich hütete, seine Capricen einwirken zu lassen; diesen letztern Pinsel brauchte er an mehreren Palastgiebeln, in S. Martino u. s. w. Vasari schreibt von seinem Aussehn und Sitten, woraus man ersieht, dass „Freund“ Aspertini ebensoviel Angenehmes als Einfältiges und Nürrisches bei sich vereinigte. Malvasia nennt ihn einen guten Nachahmer Giorgione's, und Lanzi versichert, dass er kein Werk in völlig neuem Style von Amico gesehen. Amico blühte vornehmlich um 1514 und starb 1552 in einem Alter von 78 Jahren. Bologna hat in der Cäcilienkapelle Fresken von ihm; andere finden sich in S. Frediano zu Lucca. Berlin besitzt zwei Stücke, beide auf Holz gemalt. Auf dem einen bringt der Engel Gabriel der Maria, die in ihrem reich mit Schnitzwerk verzierten Betstuhle sitzt, knieend die himmlische Botschaft dar. An der Wand des gleichfalls reich mit Arabesken verzierten Gemachs sitzt auf einem Stabe ein Papagei. Durch zwei Bogen geht die Aussicht in eine Gebirgslandschaft. In der Luft sieht man verehrende Engel und den herabschwebenden heil. Geist. (Es misst dies Stück 5 F. 6 Z. Höhe, 5 F. 3 Z. Breite.) Das andere zeigt Maria, Joseph und die Hirten, neben mehreren Engeln, wie sie das neugeborne Kind verehren; der Hintergrund weist eine reiche Gebirgslandschaft, worin man den Zug der drei Könige steht. Die Bezeichnung ist: „Amicus Bonontensis“ und das Bild misst 3 F. 8 1/2 Z. Höhe, 2 F. 7 1/2 Z. Breite. — Guido Aspertini, sein älterer Bruder, starb schon in seinem 35. Jahre. Er war ausserordentlich, vielleicht übertrieben fleissig, und Malvasia urtheilt, dass Guido bei längerem Leben dem bologner Meister Bagnacavallo (Bartolomeo Ramenghi) sich an die Seite gestellt haben würde, und nennt zum Beweise seine „vielversprechende“ Kreuzigung unter der Säulenhalle von S. Pietro, die Guido 1491 arbeitete. Dagegen tritt Lanzi dem Vasari bei, der Guido zum Schüler des Ferraresen Ercole macht, und Lanzi nimmt seine Ueberzeugung dafür von Guido's Alter und Geschmache her, wie nicht minder von der Jahrzahl des vorgedachten Bildes, das „sicherlich dem Schüler eines „Schülers von Francia““ (Meister Bagnacavallo war seiner Schule nach Francianer) nicht zusage.

Aspetti, Tiziano, paduanischer Noble, studirte die Sculptur unter Sansovino. Er schuf die überlebensgrossen Standbilder des Moses und Paulus für San Francesco della Vigna in Venedig, und mehrere andere Werke herrlicher Plastik für Sant' Antonio seiner Vaterstadt Padua.

Asphalios, ein Beiname Neptuns, unter welchem dieser zu Sparta verehrt ward. Poseidon, Asphalios erscheint oft auf Münzen und geschnittenen Steinen, wie er über das beruhigte Meer dahinschreitet.

Asphalt, eine der braunen Kohlenfarben, welche in der Malerei zur Verwendung kommt, was besonders stark nach dem Vorgange des Amerikaners Washington Allston bei Italienern und Deutschen geschehen ist, die freilich nicht selten, wenn ihnen die so gründliche Farbenkenntniss Allstons abging, ihre Gemälde damit verhotheten. Der Asphalt, auch Erdpech genannt (oder Judenpech, weil es aus einem in Judäa gelegenen Landsee gewonnen wird), ist ein harzhaltiger brennbarer Mineralkörper von bräunlicher oder sammet-schwarzer Farbe und von vollkommen muscheligen, pockartig glänzendem Bruche. Man trifft ihn in verschiedenen Ländern, z. B. in Schweden, Frankreich, in der Schweiz und in Sachsen, in der Erde an; indess bleibt der morgenländische Asphalt, der über Marseille eingeführt wird, für den Künstler der beste. Da der Asphalt ziemlich theuer ist, so wird er nicht selten mit wohlfeilen Dingen, z. B. mit ausgekochtem Schiffspech, verfälscht. Zum Gebrauche für Malereien ist derjenige zu wählen, welcher fest, brüchig, auf der Oberfläche glatt, glänzend ist, einen muscheligen Bruch hat und beinahe kohlen-schwarz ist. Er verhält sich mit Ausnahme der Farbe im Aussen Ansehn wie das Gummigutti. Man hat ihn auch schon für die Wassermalerei verwendet und zu diesem Zwecke mit Weinstein abgerieben. Für die Oelmalerei aber hat man, um ihn haltbar zu machen, angerathen, ihn in Brodteig einzuschlagen und mit demselben auszubacken. Obschon

dieses Mittel gut ist, so bleibt es doch am besten, wenn man ihn wie das Gummigutt mit Weingeist behandelt, d. h. in Alkohol auflöst und mit Wasser niederschlägt. Im natürlichen Zustande, ohne Zubereitung, wächst er in der Oelmalerei aus, verliert seinen angenehmen bräunlichen Ton und wird grau-schmutzig, was von einem darin enthaltenen brenzlichen Oele herrührt. Wird dieses daraus entfernt, so wird er haltbar, nämlich durch Auflösen in Weingeist. Mit Weiss vermischt, ist er unverträglich und ganz untauglich, und daher bloß zur Lasurfarbe, entweder allein oder mit andern (aber nur Lasurfarben) gemischt, zum Moderiren, Brechen und Erwärmen der Farben, zum Hintergrunde, zu Draperien, auch zu Köpfen im Schatten zu verwenden. Uebrigens ersetzt zu diesem Gebrauche keine andere Farbe die Stelle der Mumië. Der Asphalt wird ferner von Kupferstechern zum Aetzgrund verwendet und dient auch bekanntlich zum schwarzen Lack für Dosen.

Aspruck, Franz, Maler und Kupferstecher, war in Brüssel geboren und blühte um den Anfang des 17. Jahrh. zu Augsburg. Sein Zeichen, das man auf einigen

Stichen findet, kennt man in den drei Arten:

FA inv. TAJuv. FAT.

Aspruck malte in Spangers Art, und machte sich ausserdem durch Arbeiten in Gold, Silber und Bronze bekannt. Er gilt für den Erfinder der Bunzenmanier; wenigstens soll er sich als solchen bei vierzehn in dieser Manier gearbeiteten Blättern, die er 1661 herausgab, angegeben haben.

Assalæctus, ein Bildhauer, dessen Name auf dem Sockel einer Aeskulapstatue gelesen wird. Nach dem Style der Arbeit lebte er nach Christus. (Winckelmann's Gesch. d. Kunst; B. 8. K. 4, 5.)


Assam oder **Asam**, ein Königreich von 12,000 Quadratmeilen an den Nordostgrenzen Bengalens im Thale des mittlern Bramaputra. Den vornehmsten Volksstamm bilden hier die Asams oder Asamesen (auch Ahams genannt, nach welchen in der Landessprache das Reich Aham heisst), wogegen die Doms als den köpfereichste Stamm hervortreten. Nur der vierte Theil der Bewohner verehrt noch den Stammgötzen Chung, während seit dem Eindringen der Birmanen drei Viertel die Lehre des Madhawa Acharya bekennen. In ausgezeichnetem Flore steht in Assam die Seidenweberei, da die Mehrzahl des Volks sich in Seide kleidet und dabei barfuss geht (Schuhe tragen nur die vom König dazu Privilegirten). Grossen Ruf haben die Drechsler und Steinschneider von Assam. Erst seit 1835, wo die Birmanen durch die Engländer aus Assam vertrieben wurden, ist etwas Näheres von diesem Lande bekannt.

Assche, Hendrik van, 1775 in Brüssel geboren, machte die wackersten Studien unter B. de Roi und bildete sich zu einem der besten neueren Landschaftler. Seine Gemälde zeigen architectonische, Thier- und Figurenstaffage und sind in schönem Colorit gehalten. Er führt einen reizenden Pinsel, seine Baumpartien athmen die frischeste Natur, und er wird in Forststücken mit Wildbächen den grossen Niederländern zur Seite gestellt. Er durchstreifte wiederholt die Schweiz und sammelte sich hier die reichsten landschaftlichen Vorwürfe. Hendrik van Assche gehört zu den fruchtbarsten Malern.

Asso heissen die altrömischen Kupfermünzen. In der ältesten Zeit galt das As in Italien als Einheit der Werthberechnung. Alle Kupfermünzen Mithelations waren entweder eine Mehrheit von Assen, oder Theile des As, und so war ihr Gewicht natürlich den Abwechslungen unterworfen, welche das As im Laufe der Zeit erlitt. Die Numismatik kennt sieben Unterabtheilungen des As, nämlich: *Unctæ* (gleich $\frac{1}{4}$ As oder einen Unze, bezeichnet durch 1 Kügelchen), *Sextans* ($= \frac{1}{6}$ As oder $\frac{1}{2}$ Unze, bezeichnet durch 2 Kügelchen), *Quadrans* oder *Teruncius* ($= \frac{1}{4}$ As oder $\frac{1}{3}$ Unze, bezeichnet durch 3 Kügelchen), *Triens* ($= \frac{1}{3}$ As oder $\frac{1}{2}$ Unze, bezeichnet durch 4 Kügelchen), *Quinarius* ($= \frac{1}{2}$ As oder 3 Unzen, bezeichnet durch 5 Kügelchen), *Semis* ($= \frac{1}{2}$ As oder 6 Unzen, bezeichnet durch den Buchstaben S oder durch 6 Kügelchen), endlich *Dodrans* ($= \frac{3}{4}$ As oder 9 Unzen, bezeichnet durch 8 und 3 Kügelchen). Das As selbst, ursprünglich der *Libra* (Libra) gleich, bezeichnete man durch das Zahlzeichen II, selten (wie z. B. auf den Münzen des etruskischen Ortes Tuder) durch 17 Kügelchen oder (wie auf den Münzen von Hatria in Picenum) durch das Libra oder Pfund bedeutende L. Den *Dupondius* bezeichnete das Zahlzeichen II, den *Fraun* das Zahlzeichen III, den *Decussis* (aus Kupfer) das Zahlzeichen X; der Silber ward durch C, die *Unctæ* durch o (*globulus*) angedeutet. Doch waren jene Zahlen und Kügelchen nicht die einzigen Abzeichen für die Unterabtheilungen des As; denn in vielen Städten unterschieden sich letztere auch durch die auf ihnen dargestellten Typen. Auf den gegossenen (vielleicht zuerst viereckigen) Kupferstücken der Etrusker

erscheinen diese Typen zum Theil sehr roh, doch zeigen sie Bekanntschaft mit griechischen Münzbildern von Aegina, Korinth und andern Orten (Schildkröte, Pegasus, Muschel etc.), manche auch, wie die von Tudor mit Wolf und Kithar, einen edlen griechischen Styl. Mit Ausnahme weniger Familienmünzen zeigen zwar die Reverse sämtlicher Kupfermünzen Roms aus den Zeiten der Republik einen Schiffsschnabel, aber die Averse derselben waren durch verschiedene Köpfe unterschieden. Der Revers des As zeigte ein Janushaupt (meist roh und ohne griechisches Vorbild gezeichnet, wie der Janus auf volaterrischem Kupfer), der des Semis ein Jupitershaupt, der des Triens einen Minervenkopf, der des Quadrans einen Herkuleskopf, der des Sextans einen Merkurkopf, der der Unze das Haupt der Roma. Ja die römische Colonie Valentia, das Hipponium oder Vibo in Bruttium, bezeichnete diese sechs Hauptarten der Kupfermünzen (denn der Quincunx kommt nur in einzelnen Städten vor, und vom Dodrans findet sich nur ein [noch dazu zweifelhaftes] Beispiel in einer Münze der gens Cassia) durch die Häupter der capitolinischen Gottheiten in deren herkömmlicher Rangordnung, so dass das As den Jupiter (auf dem Revers den Blitz), der Semis die Juno (Revers: zwei Füllhörner), der Triens die Minerva (hinten die Eule), der Quadrans den Herkules (hinten zwei Keulen), der Sextans den Apollo (hinten die Leier) und die Unze die Diana (hinten den Jagdhund) hatte. Mehrere solcher Typensysteme findet man bei Pinder (*Numism. antiq. ined. I. p. 40*) und in Grotefend's „Blättern für Münzkunde“ (II. Nr. 7). — Kleine, zu Plinius' Zeiten geprägte Asse betrug ein Vierundzwanzigstel des alten schweren As, oder nach unserm Gelde etwa einen Dreier.

Asselyn, Jan, auch Aselyn geschrieben, ward 1610 zu Antwerpen geboren. Er stammt aus Esaias van der Velde's und Jan Miel's Schule und kam zu Pieter Laar nach Rom, in dessen Style er sehr vorzügliche und sehr gesuchte Arbeiten schuf. Doch entwand er sich zeitig genug den Bamboccladen, und da zu jener Zeit Nicolas Poussin und Claude Lorrain in Rom arbeiteten, bekam er namentlich durch letztern eine mächtige Anregung, sich in edleren Richtungen zu versuchen. In der That ward er auch ein bedeutender Landschaftler, als welcher er seinem herrlichen Vorbilde Lorrain alle Ehre machte. Zur landschaftlichen Staffage wählte er neben Thieren und Figuren gern alterthümliche Gegenstände, wie verwitterte Mauern alter Paläste, zerfallne Klöster, antike Fragmente etc. Asselyn brachte es auch zu einem tüchtigen Batallienmaler und lieferte Preiswürdiges in der Geschichtsmalerei. Er starb 1660 zu Venedig, nach Andern zu Amsterdam. Im kön. Museum zu Berlin sieht man zwei Stücke von ihm. Das eine stellt einen Seehafen dar; auf einem von Quadern aufgeführten Damme, am Fuss eines alten Thurmes, sind vier Leute in türkischer Tracht, darunter ein Mohr, mit einander im Verkehr; mehr rückwärts ein Schiff und andere Figuren; im Hintergrunde die See mit steilen Felsen. (Auf Leinwand 1 F. 6 3/4 Z. hoch, 1 F. 4 1/4 Z. breit.) Das zweite zeigt einen Mann, der auf einer an bewachsenem Felsen vorbeiführenden Strasse einen Ochsen vor sich hintreibt; neben ihm sein Hund; im Mittelgrunde zwei andere Männer, wovon einer zu Esel, der andere zu Fuss. (Auf Holz, 7 1/2 Z. hoch, 10 1/4 Z. breit.) Dresden besitzt drei; das erste zeigt einen derben grauen Ochsen, dahinter Esel und Kuh, einen daneben sitzenden Hirtenknaben und im Hintergrunde Landschaft mit Hochgebirg. (Auf Leinwand 1 F. 7 Z. hoch, 1 F. 3 1/4 Z. breit.) Das zweite dort zeigt ein ziemlich verfallenes Kloster, in dessen Pforte ein Bettelmönch steht und mehreren Bettlern Spelse reicht; ein Herr im rothen Mantel, mit einer Dame am Arme, sehn der Balgerei zweier Buben zu; im Hintergrunde Gebäude italienischen Styls. (Auf Leinw. 2 F. 1 3/4 Z. hoch, 2 F. 7 3/4 Z. breit.) Auf dem dritten steht vor verfallenen Mauern eines ehemaligen Prachtgebäudes ein Mann neben einem grauen mächtigen Ochsen, und spricht mit einem Frauenzimmer, das von der Mauer herabsieht; neben ihm steht sein Hund und eine rothe Kuh liegt hinter dem Ochsen; unter dem gewölbten Thore, durch das man etwas ferne Landschaft sieht, stehen ein Paar Esel im Wasser. (Auf Leinw. 2 F. 6 Z. breit, 3 F. 5 Z. hoch.) Auf allen diesen Bildern bewährt sich Jan Asselyn als ausgezeichnete Thiermaler. Nach einem Asselyn'schen Gemälde fertigte der Niederländer P. A. Wakkerdak (um 1725) ein Schwarzkupferstich, wo man eine Höhle mit antiken Fragmenten, Statuen, und eine Hirtenfamilie sieht. Nach Asselyn hat L. A. Claessens einen „Reiter in der Höhle“, radirt, nach Joh. W. v. Kobell (2. Folge nach Gemälden der niederländischen Schule, 1835) eine Radirung „le voyageur à cheval“ nach unserem Meister. Eine Landschaft mit Figuren zu Pferd und zu Fuss, von Asselyn auf Holz gemalt, findet sich auf der

Asselyn'schen Galerie. Asselyn's Monogramm ist: . Assen, Johann Walter van. — Dieser berühmte Holzschnyder, oder wie die

Holländer sagen „*Figur Snyder*“, soll eine Person mit Jakob Cornelisz van Oostzaan in Waterland sein. Erwähnung verdienen seine neun Blätter von der grossen Passion und ein Christus, der mit den Jüngern das Nachtmahl feiert. Letzteres Blatt ist von 4 Z. 3 L. Höhe und 3 Z. $\frac{1}{2}$ L. Breite, und trägt links das Zeichen: **MAA**. Walter van Assen blühte zu Amsterdam um 1517.

Asseres hiessen bei den Alten die Latten, welche auf den Fellen (*templa* genannt) ruhten. Auf die Asseres folgte unmittelbar die Ziegelplattenbelegung nebst der darauf befindlichen eigentlichen Ziegeleindeckung. Ueberhaupt hatte das antike Dachwerk schon alles Wesentliche des jetzigen italienischen Feltendachs.

Assipondium; s. unter „*Aes grave*.“

Assises (franz.), Benennung der Schichten bei marmornen, besonders korinthischen Säulen.

Assisi, im Kirchenstaate, mit einem antiken, jetzt in eine Kirche verwandelten Tempel der Minerva, dessen korinthischer Prostyllos schöne und anmuthige Verhältnisse zeigt. Merkwürdiger ist die Kirche S. Francesco, im frühesten deutschen Styl angeblich von einem deutschen Meister Jakob von 1218—30 erbaut. Das Monument besteht eigentlich aus zwei über einander gebauten Kirchen, deren untere noch die alten Rundbogen zeigt, während in der oberen das System der Spitzbogen und Gurtträger schon vollkommen ausgebildet ist. Diese fast gleich ausgedehnten Kirchen übereinander, von mächtigen Substructionen getragen, erheben sich über dem Grabe des Kirchenheiligen Franz von Assisi, der hier geboren und von dem 1206 der Franciscanerorden gestiftet ward. Man betrachtet diese Doppelkirche (von welcher bei Agincourt [deutsche Ausgabe von Quast, Taf. XXXVII der *Architecturen*] Plan, Durchschnitte und Details mitgetheilt werden) als das wichtigste Gebäude der ersten Epoche des germanischen Baustyls in Italien, und als eines, das in gewisser Art den Kirchen vom Orden des heiligen Franciscus als Muster gedient hat. Wände und Fenster sind mit Gemälden und Ornamenten aus dem 13. und 14. Jahrh. reich verziert; das Chorgestühl hat schönes Holzmosaik mit Historien aus dem alten und neuen Testamente. Aeusserst wichtig ist die Assiser Francescokirche als einer der bedeutendsten Punkte für die Entwicklung der italienischen Malerkunst. In der Oberkirche am Fenster hinter dem Hochaltare finden sich Gemäldereste von dem Pisaner Giotto. Am Deckengewölbe des Mittelschiffs sieht man von Cimabue: Christus, die Evangelisten, Maria, Johannes und den heil. Franz, von Genien eingefasst. Ebenfalls von Cimabue sind am obern Theile der Seitenwände die alt- und neutestamentlichen Geschichten, deren vorzüglichste „Joseph und seine Brüder“, die „Hochzeit zu Kana“, die „Gefangennehmung Christi“ und die „Abnahme vom Kreuze“ sind. Von den Malereien am untern Theile derselben Wände: das Leben des heil. Franz, werden die meisten dem Giotto zugeschrieben, obschon sie, laut Rumohr, mit Wahrscheinlichkeit dem Parri di Spinello, einem sehr unbedeutenden Künstler des 15. Jahrh., gehören. In der Unterkirche ist das Grab des Heiligen und darüber das Gewölbe mit Gemälden von Giotto: die drei Gelübde des Franciscanerordens, Armuth, Keuschheit und Gehorsam, und die Verklärung des heil. Franz. Ferner finden sich in der untern Kirche Gemälde von Giotto (Krönung Mariens), von Melano (im Querschiff das Leben der Jungfrau) und von dem Umbrier Lo Spagna (in der Kapelle S. Stefano eine *Madonna in throno*). Fast alle Kapellen sind mit Malereien aus dem 14. und 15. Jahrh. geschmückt. — Der Dom datirt aus dem 12. Jahrh. und zeigt eine unterirdische kleine Basilica mit rohen Malereien aus dem 8. Jahrh. Die Carita, eine verfallene Kirche, hat einige Wandgemälde von Cimabue. In Santa Chiara (einer Kirche romanischen Styls mit einem Thurme) sieht man Deckengemälde aus dem Leben der St. Clara, die man mit zweifelhaftem Recht dem Giotto zuschreibt. Santa Caterina (Ospedale SS. Giacomo ed Antonio Abbate, oder Giovanni di via superba) hat an der Aussenwand eine Madonna von Martinello (um 1422), im Innern aber Darstellungen aus der Legende St. Jakobs von Matteo Gualdo und Pierantonio di Fuligno. Ueberall in den Strassen der malerisch auf einer Anhöhe gelegenen Stadt trifft man Fresken an den Aussenwänden der Häuser und Kirchen. Der Eingangs erwähnte sehr zierliche Minerventempel, welchem Goethe in seiner italienischen Reise die höchste Bewunderung zollt, steht am Marktplatz. Nahe bei Assisi, diesem kunstgeschichtlich so wichtigen, an Denkmälern so reichen, von der Natur so begünstigten und doch nur 4000 Bewohner zählenden Orte, liegt unmittelbar an der Strasse (die von Florenz über Perugia nach Rom geht) die Kirche der *Madonna degli Angeli*. Dieselbe ward 1569 über dem Rathaus des heil. Franz (S. Porziuncula) errichtet, an dessen Fassade Fresken

Overbeck das Rosenwunder des Heiligen, zufolge dessen er die Ablassgabe erhielt (deshalb *Indulgenza di S. Francesco*), 1829 al fresco gemalt hat. Leider hat ein Erdbeben 1832 fast die ganze Kirche bis auf diese Zelle sehr stark beschädigt; indess hat Gregor XVI. sie in den J. 1836—1840 durch Poletti wieder aufbauen lassen, welcher Bau 41,000 Scudi kostete, die durch milde Beiträge zusammenkamen. In der Sakristei sieht man die Büste des Cardinals Rivarola von Thorwaldsens Schüler Tenerani.

Assisi, Luigi und Tiberio d'. — Luigi, dessen vollerer Name Andrea Luigi lautet, ist unter dem Titel des „Genies“ (*l'Ingegno*) bekannt und ward um 1470 geboren. Er war Raffaels Rival, obschon er älter als dieser war. Lanzi führt seine frühe Erblindung an und sagt von ihm, dass er dem Pietro Perugino beim Malen in der Wechslerhalle und bei noch andern wichtigeren Arbeiten geholfen habe, während in den *Lettere pittoriche perugine* behauptet wird, dass Luigi bereits seines Augenlichts verlustig gewesen sei, als der Saal (1500—1507) und die Kapelle (1515—1518) der Wechsler ausgemalt wurden. Rumohr beweist dagegen, dass Luigi weit später erblindete und nur durch bürgerliche Anstellungen schon zeitig der Kunst entfremdet wurde, wie das Factum mit darthut, dass Luigi um 1511 als Kämmerer in Assisi erscheint. Nach Lanzi kann Luigi der Erste der Peruginischen Schule heissen, der ihren Styl grossartiger und ihre Farbe milder behandelte. Indess ist nach Rumohr so viel evident, dass Lanzi seine Bewunderung Luigi's wenigstens mit auf unrechte Bilder gestützt hat. Luigi's Tod wird auf 1556 gesetzt. — Tiberio d'Assisi, in dem man ebenfalls einen Schüler Perugino's entdecken will, blühte um 1521 und bewies wenigstens in mehreren Lunetten im Kloster degli Angeli zu Perugia (wo er Scenen aus Franciscus' Leben malte), dass Pietro sein Vorbild war, wiewohl ihm nicht der Titel *l'Ingegno* zu Statten kam, um seinem Meister es gleich zu thun. Von Tiberio d'Assisi, der sich auch Tiberius Diatelevi schreiben soll, besitzt das Berliner königl. Museum ein Rundbild auf Holz. Es zeigt die vor einem Teppich sitzende Maria, wie sie das segnende Kind auf dem Schoosse hält; rechts der heil. Hieronymus, links St. Franciscus; im Hintergrund Landschaft. (2 F. 8½ Z. im Durchmesser.) — Von dem oben besprochenen Luigi d'Assisi, genannt *l'Ingegno*, besitzt diese Sammlung ebenfalls ein Stück, das die Jungfrau mit dem Kind auf dem Schoosse darstellt; man bemerkt am Rande rings umher sieben Cherubim. Es ist auf Holz gemalt (der Grund Luft) und misst als Runde 2 F. 2¼ Z. im Durchmesser.

Association der Ideen, ein zufälliges, unwillkürliches, in der Phantasie beruhendes Zusammenströmen gleichzeitiger, auf einander folgender ähnlicher oder auch ganz contrastirender Vorstellungen. In ästhetischer und künstlerischer Rücksicht ist dieselbe von grosser Wichtigkeit; denn, ist der Künstler von einer Idee ergriffen, und beabsichtigt er sie zum Bilde zu gestalten, so reihen sich daran auf der Stelle Nebenideen an. Versteht der Künstler den dadurch ihm reichhaltig gebotenen Stoff gehörig zu bewältigen, und Haupt- und Nebenidee in den richtigen Einklang zu bringen, so wird sein Werk an Reichhaltigkeit gewinnen, im Gegentheil aber durch eine ungesuchte Menge von Ideen die Hauptidee zu Boden drücken, in den Fehler der Überladung fallen, und dadurch den Totalindruck stören.

Assos war eine Stadt in Mysien, am adramyttischen Meerbusen auf hohem und schwer zugänglichem Felsen gelegen. Sie war der Geburtsort des Stoikers Kleanthes. Der Name Apollonia, den sie nach Plinius (*H. N. V. 32*) auch führte, ward ihr, wahrscheinlich erst in der Zeit des Attalus, nach dessen Mutter Apollonia auch ein attischer Demos benannt wurde, gegeben. An ihrer Stelle liegt jetzt Beiram oder Behrem Kilesi. Die nicht unbedeutenden Ruinen werden von Dr. Hunt in Walpole's *Memoirs relat. to Europ. and Asiat. Turkey* (S. 126), von Leake in Walpole's *Travels in the East* (S. 253) und von Otto v. Richter in dessen „Wallfahrten im Morgenlande“ (S. 465 ff.) beschrieben.

Assuan oder Souan, am rechten Nilufer gegenüber der Insel Elephantine gelegen, ist die älteste Stadt Aegyptens, das alte Syene, dessen Ruinen noch südwärts von der jetzigen Stadt liegen. Bei Assuan beginnt die Granitregion Aegyptens, die hier unter der modificirten Art „Syenit“ vorkommt und bereits im hohen Alterthum zu Bauten und Denkmälern ausgebeutet ward.

Assum hiess das trockene Schweissbad in den Thermen der Römer; der bekannteste Name dafür ist *Caldarium*. Es war in späterer Zeit der wichtigste Raum in den Bädern; hier ruhte zuerst der Fussboden auf kleinen Pfeilern, dass unter demselben die Wärme von den Feuerungsplätzen aus sich verbreiten konnte; diese Art Fussböden hiessen *Suspensurae*. Auch die Wände waren gewöhnlich hohl, und durch Röhren wurde die Wärme aus dem Hypokaustum in die Zwischenräume geleitet.

Erbauung. Die Vornamen sind im Innern allgemein gewohnt, in der Form nengewölbes; eine der Pyramiden von Assur wird im Innern durch eine Zelle füllt, die ebenfalls tonnengewölbartig überdeckt ist; sie hat keinen Vorbau, nur eine Thür von gewöhnlicher Form. S. bei Caillaud: *Voyage à Méroé*, I. no. 1 — 5.

Assurance, Baumeister zu Paris, blühte um den Anfang des vor. Jahrh. und war der Fruchtbare der Architekten, welche Paris besass. Seine Baueinen Katalog füllen; nicht minder zahlreich waren seine Entwürfe für fremde, obgleich er weit mehr selbst ausführte als bloß entwarf.

Assyrien. Dieses im Alterthum so hochberühmte asiatische Reich soll von (dem syrischen Sonnengotte) gegründet und nach demselben benannt worden. Das Assyrien im engern Sinne (das jetzige Kurdistan) wurde gegen Norden durch das Nifatesgebirg von Grossarmenien, gegen Westen und Südwesten durch den Tigris von Mesopotamien und Babylonien geschieden, und grenzte gegen Südosten an Persien, gegen Osten an Medien. Im weitern Sinne aber umfasste Assyria (Aturia) das assyrische Reich auch Babylonien, Mesopotamien und einige angrenzende Länder, ja die ältern Griechen bezeichneten irrig alle von Syrern [Aramäern] bewohnten Länder (Syrien, Kappadocien und das Gebiet der Leukosyrer am Pontus) mit dem Namen Assyrien. Die Assyrer gehörten mit den Babyloniern und Phöniziern zu den politisch bedeusamsten Völkern des semitischen oder aramäischen Stammes, wie diese die Gestirne an und gelangten sehr früh zu einer nicht unbedeutenden Kulturstufe. Als den ersten bedeutsamen assyrischen König nennt die Geschichte Ninus, der seinen Namen durch die Erbanung von Niniveh verewigte. Seine Gemahlin und Thronfolgerin war die sagengefeierte Semiramis. Diese gründete Babylon und begann die kolossalen Bauten, welche Herodot und spätere Griechen den Wundern der Welt rechneten. Die mächtigen Mauern von Babel, eine Babel von ungeheurem Umfange, gewaltige Wasserbehälter und endlich der grosse Tempel Belus, des assyrischen Zeus, werden ihr zugeschrieben. Zu diesen Werken kamen noch die hängenden Gärten, welche ein späterer König seiner persischen Gemahlin zu Liebe errichten liess, um die Berge ihrer Heimath in der Ebene nachzuahmen. Vielleicht war dieser König jener Nebukadnezar, von dem wir mit mehr historischer Verlässigkeit wissen, dass er, an der Spitze des Volks der Chaldäer, Babylon beherrschte und verschönerte, und weithin die Völker unterwarf. Die Gemahlin Nitokris, von welcher Herodot erzählt, war wahrscheinlich seine Gemahlin. Manches, was diesem Königspare angehört, mag auf jene Semiramis mit fabelhafter Ausschmückung übertragen sein. Nach gewöhnlicher Erzählung ward dem Sardanapal das assyrische Reich um 900 vor Chr. durch Arbaces, Statthalter von Medien, entrissen, worauf es in Babylonien und Neuassyrien getheilt wurde. Zwar kam das letztere wieder zu ausgedehnter Macht, so dass es z. B. unter Sardanapal wieder die Oberhoheit über Babylon hatte, konnte jedoch dieselbe nicht lange behaupten, da um 700 vor Chr. sich Medien losriss und der Mederkönig Cyaxares den von seinem Vater Phraortes gegen die Assyrer geführten Krieg nachdrücklich fortsetzte, indem er mit Nabopolassar, dem Statthalter von Babylonien, ins Bündnis trat. mit diesem um 600 v. Chr. auf Niniveh losging und dasselbe zerstörte.

die letzte Schlacht des Darius Kodomannus gegen Alexander berühmte Arbela in der Landschaft Adiabene, Apollonia in der vom Flusse Delas oder Durus (dem heutigen Diala) durchschnittenen Landschaft Apolloniatis, Chala in der Landschaft Chalontis am Gebirge Zagros, das bedeutende, von den Griechen angelegte Artemita (von den Assyriern Chalasar genannt, jetzt Schchrban an der Diala) und das am östlichen Ufer des Tigris gelegene, drei Milliarä von Seleukia entfernte Ktesiphon. Letzteres ist nach Mehrern das von Nimrod gegründete Chalneh (1. B. Mose; 10, 10); nach Andern ward es von den Nachfolgern Alexanders d. Gr. gegründet; zu Strabo's Zeit war es noch ein grosser Flecken, der den Partherkönigen zur Winterresidenz diente, dann aber von Vardanes und Pakorus vergrössert und nicht nur zur Hauptstadt Assyriens, sondern auch des parthischen Reichs erhoben ward. Die Stadt fiel trotz ihrer Befestigungen mehrmals in Römerhände; nur Julianus belagerte sie umsonst. Es wird jetzt El-Madafen genannt und namentlich durch den Theil dieser Ruinen repräsentirt, welcher Tak-Kesre heisst; denn die Araber umfassen mit dem allgemeinen Namen El-Madafen auch noch die Ruinen von Choche und Seleukia, oder 5 Meilen südöstlich von Bagdad. — Das sonst so fruchtbare Assyrien litt grossen Mangel an Bäumen, daher auch von Holzarchitectur hier wie im Babylonischen keine Rede war. Vorzüglich berühmt war es wegen seines Asphalts und seiner Naphthaquellen; das Erdpech benutzten die Assyrier stark bei ihren Backsteinbauten. Was wir von assyrischer Kunst wissen, beschränkt sich meist auf Babylon und dessen massenhafte kolossale Bauwerke; doch hat man im eigentlichen Assyrien selbst noch Kunstreste von anderweltigem Interesse gefunden. Besonders wichtig ist der 1½ Fuss lange, bei Tak-Kesre am Tigris gefundene Marmorblock (im Pariser Cabinet) mit Figuren von Thieren, Altären, Sternen, wohl aus chaldäischer Astrologie. (Millin *M. I. T. I.* p. 58. pl. 8, 9. Hager's *Illustrazione di uno zodiaco orientale*; Mail. 1811.) Denkmale des Glaubens an die wunderbare Kraft der Steine, der vornehmlich in Assyrien zu Hause war, sind die Cylinder aus harten und edlen Steinen, welche (wofür auch die durchgängige Durchbohrung spricht) als Amulette dienten. Plinius nennt sie Belusagen, Belussteine, auch Eumithres. Sie werden noch häufig gefunden. Auf solchen Cylindern erkennt man noch muthmasslich einige der assyrisch-babylonischen Hauptgötter, z. B. den Baal (mit der Tiara oder Kidaris und einer Strahlenkrone, mit einem Kranz in der Hand, auf einem Throne nebst Fusschemel), die Mylitta [Astarte] und die Atergatis, den Sandon (auf einem gehörnten Löwen stehend, wie auf Münzen von Tarsus, worauf dieser assyrische Herkules auf seinem Rogus vorgestellt ist); auch kommen auf dergleichen Amuletten zuweilen Ungeheuer, vierflügelige Menschen etc. vor. Die Arbeit dieser Cylinder ist von sehr verschiedenem Verdienst, bisweilen sehr sorgfältig und zierlich; der Styl der Zeichnung stimmt im Ganzen sehr mit den persopolitanischen Denkmalen überein. Siegel aus geschnittenen Steinen, ferner thönernen Gefässe, Ziegel mit sogenannter Keilschrift finden sich nicht weniger häufig auf assyrischem Boden vor. Das Weitere s. im Art. „Babylonische Kunst.“

Ast, Bartolome van der, ein Utrechter, arbeitete 1622 und warf sich mit Glück auf Specialmalerei, wobei er namentlich in Früchten, Blumen, Muscheln und Insecten excellirte. Seinen Bildern rühmt man eine fast miniaturmässig feine Behandlung nach.

Asta war jene Stadt im innern Ligurien, am Tanarus, welche wegen Fertigung von thönernen Trinkbechern Berühmtheit genoss. Jetzt Asti in Piemont.

Asta, Andrea del, Neapolitaner, war ein Schüler Francesco Solimene's, der dann nach Rom ging und in den vaterländischen Styl noch etwas von Raffael und dem Alterthum brachte. Er war einer der Geachtetsten der grossen Solimenischen Schule, und unter seine besten Stücke zählt man die beiden grossen Bilder, die Geburt und Erscheinung unsers Heilands, welche er in Neapel für die Augustiner Barfüsser malte. Er starb, etwa 48 Jahre alt, 1721.

Astarte oder Mylitta, eine Göttin der alten Syrier, bezeichnete den Venusplaneten, der als die Quelle des Glücks, der Liebe und der Zeugung betrachtet ward. Ihr Cultus pflanzte sich durch die Phönizier selbst nach der Insel Cypern über, wo ihr Heiligthum zu Paphos stand. Auch die Juden waren zu Zeiten Astartenanbeter, z. B. unter der Regierung des weisen Salomo. Ausschweifende Feste wurden ihr besonders zu Hierapolis gefeiert, wo im Tempelvorhofe zwei 180 Fuss hohe Phallen standen. Auf den Amulesteinen der Babylonier (den bekannten, aus edlen Steinen gearbeiteten Cylindern) erscheint Astarte mit den Füßen auf einem Löwen, wodurch sich das „*Amor omnia vincit*“ andeutet. Zu Lukians Zeit war die syrische Göttin ein (wie *Juno Caelestis* auf den Münzen von Karthago) auf Löwen sitzendes Frauenbild mit vielen Attributen, eine Art von Pantheum. Münzen von Hierapolis zeigen den

des Krjos, eines Sohnes des Himmels und der Erde, folglich eines Titanen, einer Titanide). Aus dieser Verbindung ging Hekate hervor. Jupiters Liebe gereichte ihr zum Verderben, wie so vielen Anderen. Vor des mächtigen Gottes Verfolgung fliehend, bat sie die Finstern Keren (die Schicksalsgöttinnen, Parzen) sie zu verurtheilen; ihre Bitte ward erhört, sie sah ihren Körper mit Gefieder sich umgeben, flog als Wachtel über das Meer; doch Zeus, voll Zorn wegen ihrer Sprödigkeit, wandelte sie in einen Fels, als welcher sie in das Meer fiel und dort verborgen blieb, bis die Erde der Juno den Schwur geleistet, Latona nirgends aufzunehmen, ihr eine Stelle zum Gebären zu gestatten; da erhob sich der Fels und auf ihm ward ihre Last entbunden. Das war Delos, welches lange Zeit Asteria hieß, bevor ihm späterhin bleibenden Namen erhielt. — Denselben Namen führen noch mehrere, in der griechischen Mythologie bekannte Personen: erstens eine der Danaiden, welche den Sohn des Aegyptos, ihren Bräutigam Chätos, in der Brautnacht ermordete; zweitens eine Amazone, welche bei dem Kriege des Herkules gegen die Amazonen von diesem Helden gefangen wurde, und drittens eine Tochter des Alkyoniden, eines Giganten, den Herkules besiegte, indem er ihn aus seinem Mutterlande schleppte, worauf ihn die Kräfte verliessen und er erwürgt ward. Seine Tochter, Alkippe, Anthe, Asteria, Drimo, Methone, Pallene und Phthonia, flohen vor dem mächtigen Helden und stürzten sich von dem Vorgebirge Kanasträa ins Meer: ihrer treuen Tochterliebe erhielten die Götter sie am Leben, indem sie diese in Eise verwandelten; nach Andern wurden sie zu den Inseln, die man Alkyonen (Eisvögel) verwandelte; nach Andern wurden sie zu den Inseln, die das kanasträische Vorgebirge kränzen.

Asterion (griech. M.), ein Held aus uraltem, berühmtem Geschlecht. Telemachos, ein Sohn des Doros, Enkel des Hellen und Urenkel des Deukalion, kam nach Kreta, eine ionischen und pelagischen Colonie nach Kreta, und ward Beherrscher dieser Insel. Er vermählte sich mit der Tochter des Kretheus, und sie gebar ihm den Asterion, welcher seinem Vater in der Herrschaft über Kreta folgte. Während seiner Regierung brachte Jupiter die entführte Europa auf die Insel, und sie gebar von ihm die Minos, Rhadamanthos und Sarpedon (nach Einigen auch den Aeakos, der nachher wieder ein Sohn des Jupiter und der Aegina ist). Asterion vermählte sich dann mit Europa, und da seine Ehe kinderlos blieb, nahm er die Kinder ihrer Jugendliebe, die er seinen eigenen auf. Minos verheiratete sich dann mit Itone, des Lyktios Tochter, wie Nitsch sagt, mit der Asterion Tochter), und beherrschte die Insel; sein Sohn war der bekannte Minos, dessen Gattin Pasiphaë ihn mit dem furchtbaren Minotaurus beschenkte. (Diodor IV. 60.) — Ein zweiter Asterion war eben dieses letzteren Sohn; er blieb im Kampfe gegen Theseus, als derselbe den Minotaurus besiegte. Ein Fluss in Euböa trägt denselben Namen. Juno ward von dessen Töchtern, Euböa und Prosymna (doch nicht zu ihrem Ruhme), erzogen.

Asteriscus heisst in der griechischen Kirche ein Kreuz, dessen Balken in der Mitte, wo sie zusammentreffen, erhaben sind, also einen hohlen Raum umgeben bilden. Es wird auf die Patena über die Hostien gedeckt, damit das übergelegte Messer selbige nicht berühre.

Asti die *Hasta Pompeia* der Römer. niemontesische Stadt am Tanaro und

Antonio Pozzi, die Anbetung der Hirten von Bassano und die Auferstehung von Moncalvo. Die Kirche St. Secondo ist die des Stadtpatrons, dem zu Ehren jährlich am ersten Donnerstag nach Ostern ein grosses Volksfest mit Pferderennen gefeiert wird. Ausserdem sind bemerkenswerth; die Kirche der Madonna del Portone, das alte Castell, das Invalidenhaus, die Paläste Frinco, Roero, Masetti und Bessagni. In dieser schöngebaute Stadt mit breiten Strassen ward Vittorio Alfieri, der Graf und Freiheitsdichter, geboren.

Astolfoni, Gaetano, moderner Italiener und glücklicher Nachahmer des Tizian, ist sowohl mit Werken eigener Erfindung als mit Wiederholungen bedeutender Muster aufgetreten. Ausgezeichnet gelang ihm die Copirung des Ariostoporträts, wo er dem venetianischen Meister auf das Täuschendste nachkam. Dieser Meistercopist blühte um 1820.

Astorga am Flusse Puerto, Stadt in der Herrschaft Leon in Spanien. Bemerkenswerth ist der dasige Dom, welcher ein wohlerhaltenes ansehnliches Gebäude neugothischen oder germanischen Styles ist. Der schöne Hochaltar ist berühmt durch die Hochreliefs in Marmor, welche in zwanzig Abtheilungen die Geschichte Jesu mit lebensgrossen Figuren vorstellen. Zu Astorga wurde der nach dieser Stadt sich nennende Sicilianer Emanuele d'Astorga, der berühmte Tonsetzer eines Stabat mater, durch einen Mönch für die Kirchenmusik vorgebildet.

Astraea, so viel wie Estrich.

Astraea (gr. M.), die Billigkeit, die Redlichkeit. Ihre Abkunft wird verschieden angegeben; sie ist entweder eine Titane oder eine Titanide, oder gehört einem dritten Gliede an; im ersten Falle giebt man Zeus und Themis als ihre Aeltern an, in den andern Fällen sollten die Aeltern Astraios und Hemera, oder Astraios und Eos (Aurora) sein. Als die Titanen sich gegen Jupiter auflehnten, verliess sie ihren Vater, den Titaniden Astraios (vergl. den Art. Astraeos), welcher sich mit den Empörern gegen den Herrscher verband, und ging auf die Erde, woselbst sie im Laufe des goldenen Zeitalters den Menschen Recht und Billigkeit lehrte, bis sie durch Zeus, als Lohn für ihre Tugend, unter die Sterne versetzt ward. Dort führt sie den Namen Erigone, und steht als geflügelte Jungfrau im Thierkreise neben ihrem Attribut, der Waage. — Wie sie, heisst auch eine der Töchter des Minos, Königs von Kreta, und seiner verbrecherischen Gemahlin, der Pasiphaë.

Astraeos (gr. M.), Vater der im vorigen Art. genannten Astraea. Er war ein Titanide, Sohn des Titanen Krios (und der Eurybia, des Pontos Tochter). Man schreibt ihm mehrere Verbindungen zu; mit der Aurora oder Eos soll er den Zephyros, Boreas (der die schöne Orithyia entführte), Notos, Hesper, die Asträa und die Gestirne erzeugt haben; nach Andern war Asträa eine Tochter der Hemera (der hellere Tag, erzeugt von Erebus und der Nyx), auch giebt man ihm noch einen Sohn, den Argestes, doch scheint dieses nur ein Beinamen des Zephyros (der Schnelle) gewesen zu sein. Astraios verband sich mit den Titanen gegen Zeus, und ward deshalb mit diesen in den Tartaros verlossen. — Denselben Namen führt ein junger Mysier, welcher eine überaus schöne Schwester hatte. Einst in dunkler Nacht mit einem Mädchen zusammen treffend, bewog er dasselbe, ihm seine Gunst zu schenken, und nahm zum Zeichen seines Sieges demselben einen Ring; an welchem er dann erkannte, dass es seine Schwester Alkippe gewesen, die er umarmt. Aus Verzweiflung über sein Verbrechen stürzte er sich in den Fluss Zauraios, der dann seinen Namen Astraeos erhielt. — Ein dritter Astraios war ein Freund des Phineus, des Verlobten der Andromeda, welcher zur Hochzeit derselben mit dem Perseus, der sie errettet, kam, um sie dem Helden zu entreissen. Astraios' Vater war unbekannt, oder wenigstens zweifelhaft, wie sich Ovid ausdrückt; seine Mutter eine Palästinerin. Den Phineus begleitend, ward er von Perseus mit dem Speer durchstoßen.

Astragalen (ἀστρογάλοι, Fussknöchel) waren eigentlich die Sprangbeine gewisser Thiere, und dienten den Alten, die solche auch aus andern Stoffen nachbildeten, zu dem so leidenschaftlich betriebenen Knöchelspiele, das sich einigermaßen mit unsern Würfelspielen vergleichen lässt. (Die Tesserae waren das eigentliche Würfelspiel.) Die Astragali oder Tali, deren man sich vier zum Spielen bediente, waren länglich und boten zwei fast flache, eine etwas erhöhte und eine etwas hohle Seite dar. Die beiden Enden waren rundlich, daher auch die Tali oder Astragali fast nie auf diese zu liegen kamen, oder, wenn es ja geschah, wurde es als ein Fehlwurf angesehen, der wiederholt ward. Da die Seiten nicht schwer zu unterscheiden waren, so scheinen nicht immer Zahlen darauf gestanden zu haben, doch war es wohl gebräuchlich, solche daraufzusetzen. Figuren, wie bei den Würfeln unsers Schimmelspiels, waren gewiss nie darauf. Der Werth der gegenüberliegenden Seiten der Tali war immer

sieben, so dass also, wenn die eine Seite mit 1 bezeichnet war oder 1 galt, die entgegengesetzte den Werth von sechs hatte. Die 2 und 5 fehlten auf den Talls. Die etwas hohle Seite der Tall bedeutete eins, die ihr entgegengesetzte sechs. Nach Eustathius gab es mit den 4 Talls 35 Würfe; die Namen erhielten sie von Göttern, Helden, berühmten Männern und Hetären, andere aber von besondern Vorfällen. Der beste Wurf war bei den Römern die Venus, und bestand darin, dass alle 4 Tall verschiedene Seiten zeigten, also 1, 3, 4, 6. Dieser Wurf hiess auch der Königswurf oder König, denn wer beim Gastmahl die Venus warf, wurde dabei Symposiarch. Das Knöchelspiel der Alten lässt sich noch auf manchem erhaltenen Denkmale vorgestellt oder darauf angedeutet finden. Interessant ist die lebensgrosse Statue eines jungen Mädchens, welche sitzend mit Astragalen spielt und im Berliner Museum gesehen wird.

Astragalus, das meist nach einem Halbkreise profilirte Gesimsglied, Stäbchen, auch Rundstab, Reif, Ring (*annulus*, *tondino*) genannt, welches als Saum und Anhang grösserer Glieder dient. Der Astragal gehört also zu den gebogenen Gliedern, und zwar zu den auswärts gebogenen. In der dorischen, ionischen und toscanischen Säulenordnung ist dieses Glied ein Sechstel von einem Model hoch, in der korinthischen und römischen aber ein Fünftel. Erhält es eine Verzierung, so besteht diese gewöhnlich aus einer Reihe verbundener ovaler Perlen und Scheiben, wonach es das Perlenstäbchen genannt wird. Aufgemalte Perlen zeigen sich an griechischen Denkmälern, z. B. rothe mit weisser Einfassung auf grünem Grunde. Eine andere Bemalung ist die schuppenförmige, weiss, rothbraun, schwarz. Sonst findet man das Stäbchen in der römischen und italienischen Architectur auch plastisch nach Art eines Taues gebildet, mit Bändern, Lorbeerblättern und dergl. umwunden.

Astrolabium, ein Instrument zum Messen von Winkeln. Es besteht im Wesentlichen aus zwei mit Visirvorrichtungen versehenen Linealen, die sich um den Mittelpunkt einer eingetheilten Scheibe bewegen, und zwischen sich die Grösse des Bogens ablesen lassen, welcher dem Winkel angehört, den die Linien, nach welchen die Lineale gerichtet sind, in dem Punkte, wo das Instrument aufgestellt ist, mit einander bilden.

Astrologie wird gewöhnlich von den Künstlern als ein Weib in blauer Kleidung, mit einer Sternenkronen, mit Flügeln auf dem Rücken, einem Scepter in Händen und einer Erdkugel zu Füssen abgebildet.

Astronomie. Man stellt sie dar als ein Frauenzimmer in himmelblauem Kleide, mit einer Sternenkronen. In der einen Hand hat sie eine Himmelskugel, in der andern einen Zirkel. Zu ihren Füssen erblickt man ein Teleskop, Astrolabium und andere astronomische Instrumente. — Vom Ritter Massimo Stanzione (einem Neapolitaner, gest. 1656) existirt in der Gallerie zu Dresden eine Vorstellung der Astronomie oder höhern Naturwissenschaft, wo diese auf Wolken sitzt und in ihrer Linken eine goldene Krone nebst Lorbeer- und Blumenkränzen hält; ihr rechter Arm ruht auf einer Sphäre; zugleich hält sie ein kleines Standbildchen, eine weibliche Figur mit einem gelüfteten Schleier über dem Haupte, welche an die Entschleierung der Geheimnisse der Natur erinnert. Das Bild, ganze Figur in halber Lebensgrösse, ist auf Leinwand gemalt, 5 Fuss hoch und 3 F. 4 Z. breit.

Astura, Dorf am gleichbenannten Flusse in der Campagna von Rom, unweit Anzo, weist eine alte Warte am Meere auf. Hier hatte Cicero einst ein Landgut. In der Geschichte des Mittelalters hat Astura einen unerfreulichen Namen erhalten, denn nach der unseligen Schlacht am Tagliacozzo (1268) kam hier durch den verrätherischen Ortsherrn Giov. Frangipani der letzte Hohenstaufe, Konradin, in die Gefangenschaft Karls von Anjou.

Astyanassa (griech. M.), eine Dienerin der Helena. Der Letzteren hatte Juno einen kostbaren Gürtel geschenkt, welcher die Eigenschaft hatte, Jeden, den er schmückte, unwiderstehlich liebreizend zu machen. Astyanassa, mit diesem unschätzbaren Vorzuge bekannt, entwendete denselben, aber Venus nahm ihn ihr wieder ab und behielt ihn, seitdem nur selten ihn einer Sterblichen leihend.

Astyanax (griech. M.), der einzige Sohn des Trojaners Hektor und seiner Gattin Andromache, die als eine der edelsten Frauengestalten bei Homer auftritt.

„Die Dienerin aber, ihr folgend,
 „Trug an der Brust das zarte, noch ganz unmündige Knäblein,
 „Hektors einzigen Sohn, dem schimmernden Sterne vergleichbar;
 „Hektor nannte den Sohn Skamandrios, aber die Andern
 „Nannten Astyanax ihn, den allein schirmt Ilios Hektor!“

(Hilde-Vl. 400.) Die schönsten Schilderungen des erhabenen Gedichtes sind die, in denen Hektor und Andromache auftreten, alle voll tiefen Gefühls — um diese herrlichen, Gott entsprossenen Gestalten thut dem Leser das Herz weh; alle die Trefflichsten sanken nach und nach dahin, und auch das liebliche Knäblein Astyanax, Ilios einzige Hoffnung, ward ein Raub des unerblütlichen Todes, denn Kalchas, der blutdürstige Seher, hatte die Griechen davon unterrichtet, dass er es sei, der Troja wieder aufbauen, beherrschen und zum vorigen Glanze erheben würde, deshalb sie denselben nicht am Leben lassen sollten, wenn sie nicht wollten, dass er des Reiches Untergang an den Griechen räche; so ward er denn, trotz des Flehens der unglücklichen Mutter, von dem Thurme, von welchem sie so oft des Gatten Heldenmuth bewundert, herabgestürzt und am Felsen zerschmettert. Um den Thäter ist man uneins; es war entweder Odysseus, Menelaos, oder der rohe Pyrrhos, der sich durch nichts als seine Grausamkeit auszeichnete. — Der mittlere Streifen einer zu Präneste gefundenen Cista (Putzkästchen) enthält in gravirten Linien eine Darstellung, die sich auf Todtenopfer bezieht, bei denen Menschen geschlachtet werden; nach Raoul-Rochette's Erklärung werden Polyxena und (mit auffallender Veränderung der gewöhnlichen Fabel) Astyanax den Manen des Achill geopfert. Die dabeistehenden Götter werden von Ottfr. Müller (der diese Graphitzzeichnung in seinen Denkm. d. alt. Kunst I. n. 311 mittheilt) für Demeter, welche eine Schlange und ein Schweinchen hält, Apollo, mit Bogen und Lorbeerzweig, und Artemis genommen, Gottheiten, welche den Gebräuchen der Lustration und Expiation vorstehen. Bei Raoul-Rochette auf pl. 58 der *Monumens inédits*.

Astydamia (griech. M.) war, nach Pindars Siegeshymne auf den Diagoras von Rhodos, die Tochter des Amyntor, Königs der Doloper, und eine Geliebte des Herkules, welchen sie mit dem Tlepolemos beschenkte, der des Faustkämpfers Diagoras Ahnherr war. Nach Einigen wird die Mutter des Tlepolemos Astyoche genannt. Diodor giebt noch andere Namen; nach dem IV. Buche seiner historischen Bibliothek, Cap. 36, war des Tlepolemos Mutter des Königs der Thesprotier, Phylens, Tochter, und nach Cap. 37 war Ktesippos der Sohn der Astydamia, beide vom Herkules. — Eine Andere desselben Namens war die Gattin des Königs Akastos, eines Sohnes des Pellas. Es hatte Peleus seinen Schwiegervater Eurytion unvorsätzlich getödtet und floh zu Akastos. Astydamia entbrannte für den Fremdling, und um ihn gegen seine Gattin anzubringen, schrieb sie an diese, Peleus werde Akastos' Tochter Sterope heirathen und sie verlossen, eine Nachricht, welche jene zu irgend einer Unbesonnenheit verführen und des Gatten Zorn gegen sie reizen sollte. Der Brief hatte jedoch zur Folge, dass die Unglückliche sich erhing. Astydamia bewarb sich nun desto eifriger um des Pellas Gunst, ward aber mit Verachtung zurückgewiesen, worauf sie den Letztern bei ihrem Gatten dessen anklagte, was sie ihm zugemuthet. Voll Zorn nahm Akastos den Fremden mit sich auf die Jagd, und Hess ihn, der nach tagelangem Umherstreifen in bahnloser Wildniss eingeschlafen war, der Waffen beraubt, also hilf- und wehrlos liegen. Chiron, der Vater der Endeis, welche Pellas' Mutter war, sah den Umherirrenden, und rettete ihn vom Hungertode und von der Gefahr, von den wilden Bergcentauren erschlagen zu werden, und führte ihn aus dem Urwalde. Darauf sammelte er ein Heer, überzog Akastos mit Krieg, nahm Jolkos ein und Astydamia gefangen; diese liess er, sich nach damaliger Weise rächend, in Stücke zerhacken und über dem verstümmelten Körper sein Heer in die Stadt rücken.

Astylos hies bei den Alten ein Gebäude ohne Säulen.

Astylos (griech. M.), bekannt durch den blutigen Streif der Lapithen und Centauren. Er gehörte den Letztern an, und war ein Seher, welcher den unglücklichen Ausgang des Kampfes voraussagte, doch vergebens vom Streite abmahnte, der mit dem Tode beinahe aller Centauren endete; nur wenige blieben übrig, unter diesen *Nessus*, wie Astylos prophezeit, für Herkules Bogen.

Atypallia hies eine Stadt auf einer gleichnamigen Sporade. Es war eine Colonie von Megara, die unter den Römern als Freistaat anerkannt ward. Die Bewohner verehrten den Achilles als Gott. Von dieser Stadt, an deren Stelle nun Stampallia liegt, sind noch Münzen aus der Zeit der ersten römischen Kaiser übrig.

Atalanta (griech. M.). Zwei Heldinnen dieses Namens sind aus dem Alterthume uns bekannt geworden. Um beide, deren Geschichten oft ineinandergemischt worden sind, zu unterscheiden, nennt man die Erste derselben gewöhnlich die arkadische, die andere aber die böotische. Die arkadische Atalanta war eine Tochter des Königs Jasos (Jasios oder Jasion). Schon waren demselben mehrere Töchter geboren worden; er wünschte sich einen Erben — und seine Gattin Klymene brachte ihm abermals ein Mädchen zur Welt. Zornig über die vereitelte Hoffnung, liess er dasselbe

aussetzen. Hülflos in dem Waldgebirge Parthenion liegend, kam eine Hürin, der die Jäger ihre beiden Jungen geraubt hatten, herbei, und von der Milch gequält, suchte sie bei dem Kinde Hülfe, welches dadurch erhalten und gerettet ward, denn das wilde Thier verliess das Kind nicht, bis nach mehreren Jahren Jäger dasselbe fanden und mit sich hinwegführten. Unter diesen nun, rauh und wild erzogen, gewann sie eine unbesiegbare Vorliebe für alle männlichen Beschäftigungen, die damals freilich in nichts Anderem als Jagd, Raub und Krieg bestanden; so wurde sie überaus stark und so schnell, dass sie einen Hirsch einzuholen im Stande war. Ihre Schönheit reizte zwei Centauren, Pholkos und Hylalos, sich ihrer mit Gewalt zu bemächtigen; sie entwand sich ihnen und erlegte beide mit ihren Pfeilen. Später unternahm die edelste Jugend Griechenlands, Meleager, den Sohn des Mars, an ihrer Spitze, eine allgemeine Jagd auf den kalydonischen Eber. Atalanta fehlte bei diesem Zuge nicht, und war so glücklich, dem Thiere den ersten Schuss beizubringen. Das Ungeheuer zerriss und verwundete noch mehrere der Krieger, bis es von des tapfern Meleager Hand erlegt wurde. Allgemein erkannte man ihm den Siegespreis zu, die Haut des Ebers, welche er, wie Herkules das Löwenfell, öffentlich als Zeichen seines Muthes und seiner Stärke tragen durfte; doch Meleager, welcher Atalanta liebte, nahm den Umstand, dass sie dem Eber den ersten Schuss beigebracht, als Vorwand, den Siegespreis der jungen Heldin zuzuwenden; — nichts Unbedeutendes, da ein Abglanz davon auf das ganze Volk sich übertrug, dem der Sieger angehörte. Des Thestios Söhne, Brüder von Meleagers Mutter, fanden es unrecht, dass der Sohn des Mars die Eberhaut nicht angenommen, und sagten, Niemand als ihnen, wenn er ihn ausschläge, gebühre der Preis. Ohne Umstände bemächtigten sie sich desselben, allein Meleager verstand keinen Scherz, und um die Geliebte zu rächen, erschlug er seine Oheime, gab das Fell der Geliebten und verliess mit ihr den Kampfplatz; und die männliche Atalanta war so erfreut über die noch grössere Mannhaftigkeit Meleagers, dass sie ihm mehr gestattete, als sich vielleicht ziemte, so dass ihr Sohn Parthenopaios dem Sohne des Mars zugeschrieben wird. Als darauf die ersten Helden Griechenlands sich zu dem Argonautenzuge versammelten, schloss Atalanta, welche schon hohen Ruhm erworben, sich ihnen an; — obwohl nun nicht eigentlich verlautet, auf welche Weise sie sich dort hervorgethan, so ist doch gewiss, dass sie ihn mitgemacht, indem sie zuletzt noch bei den Leichenspielen für Pelias zugegen war und dabei den Peleus im Ringen überwand. Dort erfuhr man erst, wer sie war; ihre Abkunft enthüllte sich, und mit Freuden nahmen die Aeltern ihre berühmte Tochter auf. Sie vermählte sich, um ihr Heldengeschlecht fortzupflanzen, mit Milanion. Dies letztere Factum scheint nicht erwiesen, indem Milanion auch für den Gatten der andern, böotischen Atalanta gilt, obwohl nicht dieser (wie Nitsch im Art. Melanion fälschlich angiebt), sondern Hippomenes mit Hülfe der Venus den Sieg über die behende Läuferin errang. — Vortrefflich ist eine Darstellung Atalantens auf einem Amethyst der Stoschischen Sammlung (jetzt im Berliner Museum). Atalanta erscheint laufend, das Gesicht zurückgewandt, mit beiden Händen ihr Gewand (Peplum) haltend, das im Winde flattert und zerreisst; eine der vollkommensten Gravüren, wo man die Rüsche des Laufs, indem sie kaum die Erde berührt, aufs Beste ausgedrückt sieht. Es ist Juno bei Homer, die schneller geht als die Gedanken. Die Zeichnung des Nackten, das man durch die leichte dünne Kleidung hindurch sieht, ist in der Feinheit der fließenden Umriss gross; es ist bis auf die Hände, die jene den Alten mehr als uns bekannte Form haben, nichts vernachlässigt. Der Hals könnte unsern Künstlern, wie jener der Lais den grossen Meistern des Alterthums, zum Vorbild dienen. Die Schönheit des Nackten zieht einen Theil der Aufmerksamkeit auf sich, die das Gewand verdient, welches der Künstler, um sein grosses Talent zu zeigen, gewählt hat: es ist leichter als Atalanta selbst. Die Falten wogen gleich den Wellen des Meeres und verlieren sich ineinander wie diese, sind aber doch zu gleicher Zeit in unmerklicher Abstufung verschieden, um das Ganze in liebliche Harmonie zu setzen. Ein Agathonyx derselben Sammlung zeigt Atalanten auf der Jagd des kalydonischen Ebers, aus allen Kräften laufend; um ihre Anstrengung anzudeuten, liess sie der Künstler den Leib da halten, wo die Hüfte liegt; vor ihr wird eine Vase mit dem Palmzweige gesehen.

Atelier (franz.), Werkstätte, vorzüglich das Arbeitslocal eines Künstlers, besonders des Malers und Bildhauers. Maler haben oft ihre eigenen Ateliers zum Gegenstande der Darstellung genommen; in neuester Zeit hat man z. B. die Ateliers von Albrecht Adam und Adolf Teichs von diesen selbst gemalt gesehen.

A tempera. — Ueber das Wesen der Malerei *a tempera* der ältern Künstler sind wir in völliger Ungewissheit. Die Meinung, es sei eine Art Wassermalerei gewesen, welche Eiweissstoff mit Feigenmilk als Bindungsmittel gebraucht habe, scheint unstatthaft, da die Untersuchung ergeben hat, dass wirklich Gips, mit Harzen vermis-

dese Substanzen in jenen alten Malereien anzutreffen sind. Alle haben aber einen Grund von Gyps oder Kreide, die mit Milch, oder thierischer Gallerte, oder Eiweiss versetzt wurde. Die Farben sind auf den weissen geschliffenen Grund sehr dünn aufgetragen, haben ein gutes Colorit bewahrt, lassen sich mit Wasser reinigen, ohne dass eine Auflösung erfolgt und zeigen die Eigenschaft wirklicher Oelfarben, nur mit dem Unterschied, dass sie nicht nachgedunkelt, wohl aber mit einer Patina überzogen sind. Neuere Untersuchungen stellen die Vermuthung auf, dass wesentliche Oele und Wachs Bestandtheile des Bindemittels gewesen sein oder auf irgend eine Art als Ueberzug gedient haben mögen. Obschon der Farbenaustrag mehr lasirend erscheint, so kann man doch aus einer gewissen Steifheit, Härte und Magerkeit jener alten Bilder schliessen, dass die Technik dieser Malart einer freien und geistreichen Behandlung nicht günstig war. Dieser Umstand möchte indess der neuern Malerpraktik weichen, und es würde mit Wiederauffindung dieser alten Kunst, wegen der ungemeinen Haltbarkeit ihrer Farben, eine neue Epoche der Malerei beginnen. Historisch bleibt zu bemerken, dass die Temperamalerei sich von Konstantinopel (Byzanz) nach Rom verpflanzte und drei Jahrhunderte hindurch bis zum Auftreten der Oelmalerei blühte.

Atergatis (phöniz. M.), vielleicht auch **Athara** oder **Derketo**, mit welcher letzteren sie häufig verwechselt wird. Sie ist die Göttin des Meeres der Völker in Kleinasien, und soll einst des Königs Damaskos Gattin gewesen und von den Syrern wegen ihrer grossen Wohlthätigkeit als heilig verehrt, und endlich als Göttin angebetet worden sein, so dass ihr, nach orientalischer Sitte, höchst prachtvoll aufgebautes Grabmal für einen Tempel der neuen Göttin gehalten wurde; doch müssen auch und nach mehrere und wirkliche Tempel ihr errichtet worden sein, denn Strabo gedenkt, unter andern Schriftstellern, eines solchen in der Stadt Bambyke (oder Bessa oder Hierapolis). Man hat sie häufig mit Astarte für eine und dieselbe Gottheit gehalten, wogegen Nitsch als Beweis anführt, dass sie halb als Fisch abgebildet wird; dies gerade wäre übrigens ein Beweis für die obige Annahme, denn bekanntlich wird Astarte eben so dargestellt. Die ziemlich fade Erzählung: sie habe sehr gern Gemüse gegessen, und darum ihren Unterthanen geboten, keine Fische ohne der Atergatis Leibgericht — Ater Gatidos — zu essen, beweist weiter nichts, als dass Atergatis Aehnlichkeit im Klange mit Ater Gatidos hat; sie soll auch, aus Liebe zu den Fischen, verboten haben, welche zu fangen, auch soll sich bei ihrem Tempel ein grosser Fischteich gefunden haben, oder sie soll mit ihrem Sohne Ichthys (griechisch: der Fisch) von dem Könige Mopsos gefangen und ersäuft worden sein, daher man sie als Fischgöttin verehrte. — In dem von Tyriern gegründeten Askalon in Palästina, wo Herodot von einem uralten Heiligthum der Aphrodite spricht, war das Bild der Atergatis halb Fisch, halb Mensch. Auf Kaisermünzen von Askalon erscheint sie (nach Andern Semiramis) als Weib auf einem Triton, oder Schiff, oder Drachen, stehend, auf der Rechten eine Traube, in der Linken eine Blumenranke haltend, auch mit der Thurmkrone oder einem Halbmond auf dem Kopfe.

Athamas (griech. M.), König in Böotien, Sohn des Aeolos und der Enarete, und durch diese Enkel des Deimachos. Athamas beherrschte ein kleines Reich bei Orchomenos, und war vermählt mit der Nephele, deren Abkunft uns die Fabel durchaus nicht aufbehalten hat; Aeltern von ihr werden gar nicht genannt, und der Umstand, dass sie späterhin unter die Bewohner des Olymp aufgenommen wurde (um nicht zu sagen, unter die Götter), veranlasste mehrere Tragiker, auch ihren Ursprung daher zu leiten und zu sagen, sie sei später nur dahin zurückgekehrt. Sie gebar dem Athamas zwei Kinder, den Phrixos und die Helle, welche berühmt wurden, der erstere durch sein goldenes Widderfell, die andere durch ihr unglückliches Ende, welches dem Hellespontos den Namen gab. Athamas liebte des Kadmos Tochter Juno, und verstliess daher seine Gemahlin, um jene zu nehmen, welche von ihm den Learchos und den Melikertes gebar. Wenn nun schon im Alter die Stiefmütter für böse verschrien wurden, so muss doch Juno in so hohem Grade böse gewesen sein, dass der natürliche Lauf der Dinge nicht genügte, um einen solchen Grad von Bosheit zu erklären, daher man die Götter mit ins Spiel brachte. Zeus hatte der sterbenden Semele seinen Sohn genommen, und ihn in seine eigene Lende gebracht, um die zarte Frucht dort zu reifen; als diese, der junge Bakchos, nun zum zweiten Male geboren war, sah sich Jupiter die Juno aus, Mutterstelle bei ihm zu vertreten, und Merkur brachte ihr das Knäblein. Here, des mächtigen Herrschers im Himmel eifersüchtige Gattin, war ergrimmt auf jede Sterbliche, welche mit Zeus in Berührung kam; ihr war genug, dass Juno den Sohn der Semele erzog, um sie tödtlich zu hassen, um ihr ganzes Haus dem Verderben zu weihen, daher war es Juno, welche die Königin zur bösen Stiefmutter machte und ihr eingab, die Kinder der früheren Gattin fortzuschaffen. Sie veranlasste also Mistwachs dadurch, dass sie das Saatgetreide dörrete und es

· welche jedoch wieder durch Andere für die Söhne von Athamas' dritter Gemahlin gegeben werden) verjagte, sie verfolgte, ihren und seinen Sohn Learchos für einen Löwen ansah und erschoss, oder ihn für einen Löwen hielt und ihn an einem Steine schmetterte, die Mutter aber mit ihrem zweiten Sohne von einem Felsen des Isthmos in das Meer sprengte, in dessen Schooss sie, auf Bakchos Bitte, bei Neptun aufgenommen und dann als Meeresgöttin Leukothea verehrt wurde. Athamas nun zwei Gemahlinnen verstossen und war kinderlos; er vermählte sich daher dritten Male mit Themisto, einer Tochter des Königs der Lapithen, Hypseus (ein Sohn des Flusses Peneus und der Kräusa), und erzeugte mit ihr vier, nach manchen der alten Schriftsteller aber sechs Kinder, in welchem Falle die oben angeführten beiden Söhne der Juno, Sphinxios und Orchomenos, der Themisto angehören, welche ausser diesen noch den Schöneus, Erythrios, Lenkones und Ptoos, Kinder Athamas, hatte. Ino nebst ihren Kindern, durch Bakchos mit Hülfe des Neptun getödtet, kehrte nach einiger Zeit zu Athamas zurück. Hier schon verwickeln sich die alten Fabeldichter in unauflösbare Widersprüche, noch mehr aber ist dieses im Falle der Fall. Ino, schöner als je erscheinend, in dem Abglanz ihrer Vergötterung, wusste bald den König von Neuem zu fesseln; Themisto, hierüber zornig, wollte die verhasste Nebenbuhlerin auf das Tiefste demüthigen, und beschloss, deren Kinder zu ermorden; daher liess sie dieselben in einer Nacht mit schwarzen Decken zudecken, während die ihrigen unter weissen schliefen. Ino verwechselte diese Abzeichen und Themisto ermordete in der Nacht alle ihre eigenen Kinder, in jedem Fall aber mehr, als die Ino hatte, denn Themisto hatte vier oder sechs, Ino aber zwei oder vier; auch mussten die ihrigen ganz jung, die der Ino zum mindesten doppelt alt sein, daher die Verwechselung um so unbegreiflicher wird, je mehr man sie zu räthseln trachtet. Themisto erhing sich selbst aus Gram über ihre Frevelthat. Von der furchtbaren Blutschuld musste Athamas sein Reich fliehen, irrte lange unständig herum, und frug endlich das Orakel, wo er sich niederlassen sollte; dieses sagte: wo ihn reissende Thiere selbst zum Mahl einladen würden. Dies geschah endlich in Alus, wo mehrere Wölfe ein Schaf zerrissen hatten, und bei seinem Anblick es liessen und zurückwichen. Er gab dieser Gegend den Namen Athamantia, und ward nun erst Themisto zur Gattin. Seinen Namen führt noch ein Enkel dieses Athamas, von welchem jedoch weiter nichts bekannt ist, als dass er eine Colonie der Orchomenier nach Asien, nach der Stadt Teon führte.

Athanasia, die Heilige (vom J. 850), wird als Aebtissin vorgestellt und erhält einen Webstuhl und einen Stern auf der Brust zu Attributen. Nämlich als sie einst im Kloster las oder am Webstuhl sass, fuhr ein heller Stern auf ihre Brust und verschwand, wovon sie so für das Himmlische erleuchtet ward, dass sie, obgleich vorher zum Heirathen bewogen, nur eine Nonne werden wollte.

Athanasius, der Heilige, einer der vier griechischen Kirchenväter, wird in bischöflicher Tracht vorgestellt, mit dem Buch in der Hand, das den Kirchenkalender andeutet. Sein Bild findet sich z. B. unter den von Fra Giov. da Fiesole als Fresco gemalten Kirchenvätern in der kleinen Kapelle S. Lorenzo im Vatican.

Athen. — Diese culturgeschichtlich bedeutsamste Stadt des griechischen Alterthums, ja der alten Welt überhaupt, war die Hauptstadt von Attika, einer der schönsten Landschaften, in welche Mittelgriechenland oder das eigentliche Hellas sich theilt. Es war Kekrops, der erste König von Attika, der durch Anlegung des Burgfusses Kekropia den ersten Grund zum spätern Athen legte (1500 vor Chr.). Als eigentlicher Gründer der Stadt aber erscheint Theseus (um 1250 vor Chr.), welcher sagengefüllter Held zwölf ältere Orte von Attika zu einem Ganzen vereinigte und nun den Sitz seiner Regierung nach der heimischen Göttin Athena als *Ἀθῆναι* benannte. Dieser Nationalheld der Athener säuberte die Gegenden und Landstrassen von verkommenen und schlachten Räubern, befreite Athen von dem an Minos auf Kreta zu entrichtenden

Menschenopfertribut, veredelte die Stadt durch religiöse Stiftungen, durch die Isthmischen Spiele auf der Grenze seines durch die Eroberung von Megara erweiterten Gebiets, und gründete einen sichern bürgerlichen Zustand durch die Errichtung eines gemeinsamen Gerichtshofes, des Prytaneum, und durch die Eintheilung der Bürger in Eupatriden (Edle), in Geomoren (Ackerleute) und in Demiurgen (Gewerbetreibende). Schon unter Theseus wurde die königliche Macht in Attika durch die Eupatriden erschüttert, ja Theseus selbst wird von dem Erechtheiden Menestheus entthront. Der letzte König Athens war Kodrus, unter welchem der Einbruch der Herakliden und Dorier in den Peloponnes geschah, von wo die verdrängten Ioner über den Isthmus zu ihren Stammverwandten, den Bewohnern Attika's, gingen. Die feindlichen Dorier und Herakliden verfolgten sie auch dorthin, wurden aber durch die ritterlich-religiöse Aufopferung des attischen Königs zurückgetrieben (1068). An die Stelle der Königsherrschaft trat jetzt in Athen die lebenslängliche Archontenwürde, womit zuerst Medon, des Kodrus ältester Sohn, bekleidet ward (1050). Von 752 an ward die Regierungszeit des Archon auf zehn Jahre beschränkt, im J. 683 aber auf ein Jahr festgesetzt, indem man nun neun jährlich wechselnden Archonten die Regierung übertrug. Die ersten förmlichen Gesetze erhielt Athen durch den Archonten Dracon; es waren nur Criminalgesetze, aber mit Blut geschriebene, denn auf jedes Vergehen ohne Unterschied war der Tod gesetzt. Als der Gesetzgeber über das Schauderhafte seines Irrthums durch die Stimmung des Volks belehrt wurde, entfloh er nach Aegina. Neue mildere Gesetze und eine zweckmässigere Verfassung empfing Athen im J. 594 vor Chr. durch den weisen Solon. Derselbe richtete eine demokratische Regierungsform ein; die Selbstregierung des Volks sollte in einem Senat von 400 Mitgliedern bestehen. Das Volk wurde nach dem Vermögen in vier Classen getheilt; aus den drei ersten wurden die Staatsämter besetzt; die letzte Classe hatte nur durch die Volksversammlung Theil an der Gesetzgebung. Jeder Bürger hatte das Recht in der Ekklesia (Volksversammlung) zu reden und in den Gerichten als Geschworne zu urtheilen. Mit Beginn des Ephebenalters traten die Bürgerssöhne in das öffentliche Leben; im 18. Lebensjahre empfingen sie in der Volksversammlung Schild und Speer und wurden eingezeichnet in das Mündigkeitsbuch; mit dem 30. Jahre trat der Bürger in das Geschwornengericht der Heliäa und hatte jetzt die volle Reife des Bürgerthums erlangt. Die Schatzung der vier Volksclassen (der Pentakosiomedimnoi, der Hippeis, der Zeugitai und der Thetes) gründete sich auf das richtige Princip der bedingten Rechtsgleichheit, die jedem nur so viel giebt, als er nach dem Masse dessen verdient, was er für das Allgemeine contribuiert. Ausser der Einsetzung des Rathes der Vierhundert (der die Staatsgeschäfte für die Volksversammlung vorbereitete und über seine Anordnungen, gegen welche eben an die Ekklesia appellirt werden konnte, vor dieser Rechenschaft geben musste) war Solons Werk auch die Neugestaltung des Areopagus, welcher den Schlussstein des neuen Staatsgebäudes bildete und seiner Idee nach ein Sammelpunkt aller moralischen und politischen Trefflichkeit und dazu bestimmt sein sollte, das ganze Staatsleben zu veredeln. So wies die solonische Verfassung das demokratische und aristokratische Element gegen einander ab und die verschiedenen Interessen vermittelte, so konnte sie doch nicht verhindern, dass Gährungen fort dauerten und der Staat in die Hände der Oligarchen zurückfiel. Im J. 560 usurpirte Pisistratus mit Hülfe der Volkspartei (der Diakrier) eine Alleingewalt, welche er, obwohl zweimal vertrieben, am Ende ohne Widerspruch bis zu seinem Tode (528 vor Chr.) behauptete. Dass weiter keine Reaction gegen ihn stattfand, erklärt sich aus dem wahrhaft populären, schonenden und schützenden Charakter dieses Herrschers selbst, der, obgleich Tyrann (d. h. in damaliger Bedeutung: ein wider die Gesetze sich aufdringender und über dieselben sich erhebender unverantwortlicher Vorsteher des Gemeinwesens), dennoch nichts weniger als despotisch regierte. Er hielt Solons Verfassung und Civilgesetzgebung so ziemlich aufrecht, ja verbesserte die letztere zum Theil; er förderte Ackerbau und Gewerbe, bot alle Hülfe der Kunst auf, indem er die Stadt durch glänzende Bauten von Tempeln und Gymnasien verschönerte, und wies überhaupt Athen auf den Weg, auf dem es in so vieler Rücksicht die erste Stadt der Welt geworden ist. Die durch Kraft und Gesinnung getadelte Herrschaft ging erblich auf seine Söhne Hippias und Hipparchus über; beide regierten im Sinne des Vaters fort; Hipparchus schien thätig für die geistige Bildung, indem er die homerischen Gesänge (deren erste vollständige Sammlung die Welt dem Pisistratus verdankt) an den panathenäischen Festen vorlesen liess, auf den Altären von ganz Attika Hermessäulen mit eingegrabenen Sittensprüchen errichtete, und Dichter wie Anakreon und Simonides in seinen Umgang zog; Hippias für den Wohlstand Athens, indem er das athenische Geld umprägen und die Ruhe nach Innen und Aussen zu sichern suchte. Erst die Ermordung des Hipparchus durch Harmodios

kräften gehahrt ward, theils das gen Westen gerichtete Eroberungssystem des Darius war es, was den Krieg nach der griechischen Halbinsel verpflanzte. Nachdem durch Sturm verunglückten Unternehmung schickte Darius Herolde nach ab, die unter dem Ansinnen, Hippias wieder in Amt und Würden einzusetzen, und Wasser verlangen sollten. Die grössere Hälfte der Hellenen wollte sich werfen, nur die beiden Hauptstädte nicht, Athen und Sparta; diese schlugen die langen rund ab, belegten die knechtisch gesinnten Landesgenossen mit Fluch, der Entrüstung keine Rücksicht auf Völkerrecht nehmend, warf Athen die per Gesandten in das Barathrum, Sparta in einen Brunnen, wo sie sich selbst Wasser von der Erde holen könnten. Jetzt erschien ein grosses Perserheer unter Datis und Artabanus, geleitet von Hippias, Ketten für die Halsstarrigen mit sich führend. Aber Cleisthenes angeführte, nur 9000 Athener und 1000 Platäer zählende Heer, ohne Mitwirkung des durch Superstition zurückgehaltenen Sparta; in der Ebene Asiens Uebermuth (29. Sept. 490). So kam der Sieg, wie die Freiheit Griechenlands, von Athen. Darius wollte eben einen dritten Feldzug gegen die Griechen eröffnen, als der Tod (486) ihn ereilte. Sein Sohn Xerxes übernahm nun die Rache des Vaters. Er machte mehrjährige furchtbare Anstalten zu Griechenlands Unterjochung und brach im Frühjahr 480 auf. Trotzdem dass Griechenland in und mit sich uneinig und bei der grenzenlosen Eifersucht, dem kleinmüthigen Misstrauen und engherzigen Selbstsucht der einzelnen Stämme kein Zusammenhalt möglich wurde es doch von dem Perserjoch gerettet, indem diesmal wenigstens Sparta zu Athen hielt. Hauptsächlich kam die Freiheit Griechenlands wieder von Athen, zwar durch die von Themistokles vornehmlich aus den Einkünften der Bergwerke Lauriums geschaffene und meisterhaft beschliffene attische Seemacht. Wie ein verwüstender Bergstrom hatte sich das Perserheer der Pforte von Griechenland (den Thermopylen) genähert; hier fiel Leonidas und seine Heldenschar (480); die vom gewandten Themistokles durch Bestechungen gegen schimpfliche gesicherte Bundesflotte (271 Triremen stark, darunter 127 attische) zog sich der zweideutigen Schlacht bei Artemisium zurück; das geräumte Athen wurde den Persern, zur Rache für Sardes, verbrannt. Jetzt aber geschah der Hauptkampf bei Salamis, und die Kriegslust und Taktik des grossen Themistokles zertrümmte mit 380 Fahrzeugen die 1200 Segel starke Barbarenflotte (am 23. Sept. 480). Der stolze Xerxes zog beschämt nach Asien heim, liess aber den Mardonius mit 3000 Mann in Macedonien und Thessalien zurück, der ein Jahr später (am 25. Sept.) die Schlacht bei Platäe und das Leben verlor, während am selben Tage das schanzte Lager der Perserflotte bei Mykale von dem gelandeten Schiffsvolk Leotychides und Xantippos durch Sturm erobert und verbrannt wurde. So war Griechenlands Befreiung vollendet und überreiche Beute der Sieger Lohn. Athen stieg schöner und glanzvoller aus seiner Asche wieder auf, erweiterte seine Mauern und erhielt als Herrscherin zur See einen neuen Hafen, den Piräus. Themistokles Schöpfer der neuen Grösse, so waren es nach ihm Kimon und Perikles, welche um 444 vor Chr. die höchste Blüthe Athens herbeiführten. Dem Kimon verdankte Athen die Verschönerung seiner öffentlichen Plätze durch Tempel und Gartenanlagen: auch legte derselbe den Grund zu den donnelten Häfen.

der Zerstörer derselben und des gesammten griechischen Staatslebens durch den „peloponnesischen Krieg.“ In dem, sprichwörtlich gewordenen, perikleischen Zeitalter entfalteten sich alle Zweige der Kunst und Wissenschaft zu einer Blüthe, wie sie Athen und Griechenland nie gesehen hatte und nie wieder sehen sollte. Mit Pausanias, der die marathonische Schlacht in der Pökle malte, wetteiferte Polygnot aus Thasos; und mit Phidias, der den Tempel zu Olympia mit dem sitzenden Zeus und das Parthenon mit Athens Schutzgöttin schmückte, die Bildner in Marmor und Erz: Agorakritus, Polyklet, Skopas, Myron; Malerwerke unsterblichen Namens schufen Zeuxis und Parrhasius, die herrlichsten Bauten ein Iktinus, Mnesikles, Korobus, Metagenes, Xenokles. Auf Perikles' Veranstaltung erstanden in Athen das Parthenon auf der Akropolis, die Propyläen, das Odeon, die Pökle, mehrere Tempel und Gymnasien, Säulenhallen, Theater und andere öffentliche Prachtgebäude, und in grossem Prunke erglänzte die reiche Stadt. Geschmackvolle Pracht war die schöne Begleiterin der perikleischen Herrschaft, der aber auch manches Uebel die Schleppe trug. Damals gewöhnte sich das Volk von Athen, gehätschelt von dem ihm Feste auf Feste gebenden Demagogen, unter so ununterbrochenem Genusse sinnlicher Freuden an Müssiggang und Ausschweifung. So übernatürlich zart Perikles für seine Athener sorgte, obgleich er sie sittenlax werden sah, so unmässig hart verfuhr er gegen die Bundesgenossen Athens, deren Unzufriedenheit über Handelszwang und mannigfache Anforderungen, womit das anmassende und zur Unterhaltung öffentlichen Prunkes viel bedürfende Athen sie bedrückte, eine immer lautere ward. Die Thasier verloren für ihren Abfall die Goldbergwerke, und Aegina, Megaris, Euböa, Samos verloren ihre Mauern, Schiffe, Freihellen und Verfassungen; weil sie ihre politische Selbstständigkeit behaupten wollten. Die aristokratische Partei wurde durch Verjagung ihres Chefs (des alten Thukydides) völlig unterdrückt, und Athen gewann unter Perikles eine so imposante Stellung, dass Sparta sich gemüssigt sah, mit seinem übermächtigen Rivalen einen 30jährigen Frieden abzuschliessen (445 vor Chr.). Allein aus diesem Frieden wurde nur ein 14jähriger Waffenstillstand. Da brach der Krieg im Peloponnes aus (431 vor Chr.), dessen Gang sich attischer Seits vornehmlich durch die nach einander auftretenden Hauptpersonen: Perikles, Kleon, Nikias, vor allen aber durch Alkibiades bestimmte. Anlass zu jenem Kriege gab die Einmischung Athens in die Händel zwischen Korinth und Corcyra, welche zu Gunsten des letztern geschah; die Belagerung der korinthischen Colonie Potidaea bestimmte die Korinthier, Sparta zur Theilnahme am Kriege zu bewegen. Athen hatte als tributäre Verbündete auf seiner Seite die Inseln Chios, Samos, Lesbos, alle Inseln des Archipelagus (ausser Thera und Melos, die neutral blieben), Corcyra, Zakynthos und die griechischen Colonien in Vorderasien und an den Küsten von Thrazien und Macedonien, und in Griechenland selbst die Städte Naupaktus, Plataeae und die Landschaft Akarnanien (mit Abrechnung der Stadt Ambrakia). Sparta's Verbündete waren: der ganze Peloponnes ausser dem neutralen Argos und Achaja; Megara, Böotien, Lokris, Phocis und Ambrakia. Athen besass die grössere Seemacht: 300 Schiffe; Sparta die grössere Landmacht: 60,000 Krieger. Trotz grossen Unfällen und Verlusten, die in den ersten Jahren eine verheerende Pest und dann (415 — 413) die von Alkibiades betriebene excentrische Unternehmung gegen Syrakus herbeiführte, und trotz den blutigen Verfassungskämpfen im Innern, zeigte sich doch Athens innere Kraft und ungebeugter Hochsinn noch glänzender als in den früheren Zeiten des Glücks, und erfocht (411 — 407) unter Alkibiades' Führung wichtige Siege. Auch nach Alkibiades' Absetzung entschied sich, unter dem Strategen Konon, eine grosse Seeschlacht bei den Arginusen glücklich für die Athener (406 vor Chr.); aber noch in demselben Jahre überfiel der spartanische Feldherr Lysander die in stolzer Sorglosigkeit bei Aegospotamos liegende Athenerslotte und eroberte nach einander alle athenischen Besitzungen und Bundesstädte fast ohne Schwertstreich. Die Belagerung Athens selbst begann 405, und die Stadt musste sich im Mai 404 an Sparta ergeben. Lysander hob die bisherige Verfassung auf und bestellte 30 Regenten oder Tyrannen, den Kritias an der Spitze, und einen spartanischen Harmosten Kallibius. Athens Blüthe war mit diesem Schlage dahin, und hätten die Spartaner den Wünschen der Verbündeten gewillfahrt, so wäre das eine Auge Griechenlands vernichtet worden. Im 76. Jahre nach der salaminischen Schlacht und im 27. des wechselvollen peloponnesischen Krieges wurden die Mauern niedergedrissen, die einst Themistokles gegen Sparta aufgeführt hatte. Zwar stürzte Thrasybul (403 vor Chr.) die terroristischen 30 Tyrannen und erneuerte die solonische Verfassung, aber das moralische und politische Elend war nicht mehr aufzuhalten. Wie sehr der edlere Bürgersinn erloschen war, zeigt schon der an Sokrates verübte Justizmord (399 vor Chr.). Dazu kam, dass jetzt die griechischen Interessen noch unseliger als je getheilt waren.

Dies suchten die Perser zu benutzen, um die Griechen durch sie selbst zu besiegen. Sie übertrugen dem Athener Konon das Commando ihrer neuen Kriegsflotte, womit derselbe bei Knidos (im J. 394) die Niederlage von Aegospotamos rächte und die Seemacht der Spartaner vernichtete. Zwar schien jetzt die Herrschaft Athens durch dieselben Asiaten verjüngt und wiederhergestellt, die sie vor 100 Jahren hatten zertrümmern wollen; aber Sparta schloss jetzt (387 vor Chr.) jenen verrätherischen Antalkidischen Frieden, wodurch Athen sein Uebergewicht zur See verlor und Sparta als Hauptlandmacht wieder emporstieg. Als Sparta in der Folge durch Theben gedemüthigt und geschwächt ward, Theben selbst aber von seiner ephemeren Höhe zu gleicher Unmacht herabsank, wäre Athens Seemacht wieder zu bedeutendem Einfluss in Griechenland gelangt, hätte nicht ein unseliger Krieg mit den Bundesgenossen (358 — 356) den Verlust seiner besten Feldherren (Chabrias, Timotheus und Iphikrates) und die Unabhängigkeitserklärungen von Kos, Rhodus, Chios und Byzanz zur Folge gehabt. Der Volksgeist entartete immer mehr; es fehlte nicht an tapferen Menschen, aber an vaterländischen Seelen. Wohl gewannen einzelne grossgesinnte Redner noch rasche Theilnahme, konnten aber nur auf Momente die schlaffe Gesinnung besiegen. Grosse Staatsmänner und Heermeister wurden immer seltener; dagegen hatte die Wissenschaft und Kunst noch bedeutsame Vertreter, wie den tief sinnigen Philosophen Plato, den grossen Bildner Lysippus und den Wundermaler Apelles. Der sittliche Verfall Griechenlands begünstigte die Plane des Macedoniers Philipp, der sich an dem Volksredner Aeschines und andern feilen Demagogen geschickte Werkzeuge zur Untergrabung der griechischen Freiheit erkaufte. Doch hatte Athen noch zwei Helden seelen: Phocion und Demosthenes, von welchen der erstere als Staatsmann und glücklicher Feldherr den Macedoniern eine Zeitlang Grenzen setzte (340), während der andere als mächtiger Volksredner auf Augenblicke den allen Bürgersinn weckte, zu Opfern entflammte, und selbst noch eine grosse nationale Coalition ins Werk setzte, die aber an der Talentlosigkeit der Heerführer und an der Ueigebtheit der Truppen verdarb, so dass Griechenland dem Philippus bei Chäronea (338 vor Chr.) erliegen musste. Zwar von Philippus und in der Folge auch von Alexander dem Grossen geschont, vermochte Athen doch immer nur vorübergehend einige Selbstständigkeit zu behaupten. Auch die letzte, von Demosthenes und Hyperides betriebene, von Leosthenes geführte Unternehmung, der Lamische Krieg, misslang und endete für Athen damit, dass man ihm eine oligarchische Verfassung dictirte und dass es eine macedonische Besatzung in den Hafen Munychia einnehmen musste (322 vor Chr.). Die Oligarchie wurde von der demokratischen Partei gestürzt, von Kassander aber, der 318 Athen einnahm, wieder eingesetzt. Zugleich erhielt die Stadt den Demetrius Phalereus zum Staatsverwalter, der als solcher 10 Jahre ihr vorstand. Um die Macht zu brechen, welche Kassander und Ptolemäus von Aegypten in Griechenland besaßen, schickte Antigonos der Einäugige seinen Sohn Demetrius Poliorketes mit 250 Schiffen zur Befreiung Griechenlands aus, welcher am 13. Juni 307 vor Chr. ganz unvermuthet im unverschlossenen Piräus eintraf. Der abenteuerliche Poliorketes, auf den Ruhm erpicht, als Retter einer Stadt so glorreichen Namens zu gelten, verkündete von den Schiffen aus den Zweck seiner Sendung, und die Athener jubelten ihm entgegen. Demetrius Phalereus wagte die Uebergabe nicht zu verweigern; die kassandrische Besatzung Munychia's aber wurde erstürmt. Poliorketes ward wie ein Gott von den Athenern empfangen; er gab ihnen ihre alte Verfassung zurück und vermählte sich, um die Stadt zu ehren, mit Eurydike, der Urenkelin des Miltiades und Wittve des Ophellias von Kyrene. Als ihn aber sein Vater abberief, um gegen Ptolemäus zur See zu operiren, erlosch die Zuneigung des wankelmüthigen Volks, das ihm bei seiner Rückkehr die Stadt verschloss. Poliorketes musste Athen mit Sturm nehmen, verzicht aber den Bürgern und liess ihnen in soweit die garantierte Freiheit, als er blos Besatzungen in den Häfen Munychia und Piräus unterhielt, die in der Folge jedoch von den Athenern vertrieben wurden, welche nun wieder eine Zeitlang ihre Freiheit behaupteten. Abermals durch Antigonos Gonatas, des Poliorketes Sohn, besiegt, blieben sie in diesem Zustande, bis sie sich von den Macedoniern losrissen und dem Achäerbunde beitraten (229 vor Chr.). Später verbanden sie sich mit den Römern gegen den Macedonier Philipp und behielten unter jenen für ihre freiwillige Unterthänigkeit einen Schatten von Freiheit. Nur erst, als sie sich vertheilen liessen, mit Mithridates gemeinsame Sache zu machen, zogen sie die Rache Roms auf sich. Sulla musste die Stadt belagern und der Eroberung Athens folgte die furchtbarste Ausplünderung (88 vor Chr.). In den Bürgerkriegen Roms stand Athen auf Pompejus' Seite, ward von Cäsar jedoch begnadigt, von Antonius später sogar mit Erethria und Aegina beschenkt und dann vom Sieger Augustus nicht hingerichtet, sondern als mit dem Verlust dieser Besitzungen. Wenn römische Gwaltthaber die Athener

begünstigten, um deren grosse Ahnen zu ehren, so wussten leider die Enkel, die nicht mehr Griechen und Krieger, sondern zu Kriechern gesunken waren, nur mit elendester Schmeichelei zu danken. Doch bei aller Zerfahrenheit seiner moralischen und politischen Zustände, und trotzdem dass Alexandria in Aegypten durch die griechische Dynastie der Ptolemäer ein mächtiger Bildungssitz der Welt geworden, hörte Athen doch nicht auf, ein Hauptsitz der Künste und Wissenschaften zu sein; hier hollen die Besten der Römer ihre höhere gelehrte Bildung, und mehrere Jahrhunderte lang standen die Schulen der athenischen Philosophen offen; selbst noch unter Constantin war es der Sammelplatz der Studirenden. Römische Kaiser, Feldherren und Prätores bezeugten ihre Liebe für die griechische Kunst theils durch raubritterliche Entführung der Tempelschätze, theils durch Citirung der hellenischen Künstler nach Rom, wo sie zu bewundern geruhten, was ihre Knechte schufen. Ein Machthaber Roms, der nobel mit den Athenern umging und ihr grösster Wohlthäter ward, war Hadrian, welcher Athen vergrösserte und verschönerte, das Gemeinwesen ordnete und durch das Geschenk der Insel Cephalonien bereicherte, und wirklich für eine Zeitlang eine neue Blüthe herbeiführte, wofür die Athener durch Errichtung einer Phyle Hadrianis den Kaiser ihren alten göttlich verehrten Eponymen zugesellten. Auch die Antonine wollten ihnen wohl, unter welchen der berühmte Herodes Atticus hier eine glänzende Rolle spielte. Aber ungnädig war ihnen Septimius Severus, der ihre Privilegien beschränkte. Unter Valerian bauten sie ihre von Sulla zerstörten Mauern wieder auf, welche jedoch die Stadt vor einer Eroberung durch die Scythen und Heruler (im Jahre 260 nach Chr.) nicht zu schützen vermochten. (Der Einfall der Scythen in Griechenland, das aufs Härteste von ihnen behandelt ward, fiel in die Regierungszeit des Gallienus.) Ohne Widerstand ergab sie sich im Jahre 400 dem Westgothen Alarich. Einige erzählen, dass dieser wüthende „Arianer“ bei seinem verheerenden Zuge durch Griechenland die noch übrigen Tempel zerstört und alles Gut, was noch vorhanden, geraubt habe. Zosimus berichtet dagegen, dass Theben wegen seiner Befestigung, und weil Alarich Athen einzunehmen begierig war, von der allgemeinen Verwüstung verschont geblieben sei und dass der Wütherich, durch den Anblick des Erzkolosses der Pallas Promachos und des vor den Mauern stehenden Achilles milder gestimmt, Athen und ganz Attika unbeschädigt gelassen habe. Freilich widersprechen dieser Nachricht die gleichzeitigen Autoren, welche keine Stadt ausnehmen und Athen namentlich anführen. Aber wahrscheinlich wurden die vorzüglichsten Gebäude Athens von Alarich nicht zerstört, sondern vielmehr bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts mit den darin befindlichen Gemälden erhalten, wie man nicht ohne Grund aus einem Briefe des Sidonius Apollinaris (*I. 9. epist. 9.*) schliessen kann, welcher Autor nach der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts schrieb.

Welchen Umfang das alte Athen gehabt, bevor es durch den Perserkönig Xerxes zerstört wurde, ist nicht genauer bekannt; wir erfahren nur aus Thukydides, dass beim Wiederaufbaue die Stadt nach allen Seiten hin erweitert worden sei. Die ganze Stadt wurde damals auf Betrieb des Themistokles mit Mauern umgeben, deren Spuren rings der südlichen und westlichen Stadtseite noch heute sichtbar sind. Gewiss ist, dass die Mauern des jetzigen Athens nicht auf den Grundlagen der alten Mauern aufgeführt sind, sondern einen weit geringern Flächenraum einschliessen. Der Umfang der Stadt betrug nämlich zu Anfange des peloponnesischen Kriegs $174\frac{1}{2}$ Stadien, also etwa vier deutsche Meilen, zu denen die Stadt (nach Abzug der Entfernung zwischen den Enden der langen Mauern) 43, die langen Mauern zusammen 75, und der Piräus mit Munychia (wiederum nach Abzug der Entfernung zwischen den Enden der langen Mauern) $56\frac{1}{2}$ Stadien beitrugen. Athen hatte demnach keinen kleineren Umfang als Rom und Syrakus; da aber Rom kreisförmig gebaut war und Syrakus ein Dreieck bildete, während Athen aus zwei kreisförmigen Städten (der eigentlichen Stadt und dem Piräus mit Munychia) bestand, welche durch eine fast eine Meile lange Strasse (die langen Mauern) verbunden waren, so darf es uns nicht verwundern, dass die Frequenz Athens der in jenen beiden Städten nicht gleichkam. Die Einwohnerzahl der Stadt und der Häfen in der spätern Blüthenzeit Athens nimmt man zu 100,000 an, die in etwa 10,000 Häusern wohnten. Während die langen Mauern und die Befestigungen des Piräus mannigfachen Schicksalen unterworfen waren, erlitten sich die Mauern Athens, mit Ausnahme eines kleinen Theils derselben zwischen dem piräischen und dem heiligen Thore, den Sulla zerstörte; doch wurden sie in der römischen Kaiserherrschaft lange vernachlässigt, bis unter Valerian, wegen drohender Einfälle der Markomannen, Wiederherstellung nöthig ward. Zum zweiten Mal zerstörte Justinian die Mauern Athens aus. Von den Thoren der Stadt kennen wir zehn. Das Dipydon, auch früher Ithiasches Thor oder das Thor des Keramikus,

hügel (von den Neuern lange sehr irrig Lykabettus genannt) getrennt war, war das Thor, welches zwischen dem Hügel des Pnyx und dem Museion hin den Raum innerhalb der langen Mauern führte. Nach ersterer Meinung konnte es mit dem heutigen piräischen Thore (dem Arslán Kápesi der nach der zweiten stand es nahe bei der heutigen Kirche des heil. Demetrius bardhári (des Bombardiers). Das Ionische Thor (αἱ Ἰωνίαι πύλαι) war südlichen Thore Athens, unweit der Quelle Kallirrhoe und dem Olympieion, Ende des von Phalerum ausserhalb der langen Mauern in die Stadt führenden es entspricht also dem heutigen albanischen Thore, dem Inteh Kápesi der Türken. Das Thor des Aegeus lag östlich vom Delphinion, also auch in der Nähe des Olympieion, und war wahrscheinlich das Thor, welches über die Brücke des Ilissus nach dem Stadium führte. Das Thor des Diochares führte nach Lykelon, ist also im Westen der Stadt zu suchen. Das Diomäische Thor war falls im Westen der Stadt, führte nördlich vom Thore des Diochares nach dem Marsyas und dem Demos Dionäa. Es ist etwa südlich vom Fusse des sogenannten Anchesmus zu suchen, da, wo die heutige Strasse nach Kephisia und Märo die alte Stadtmauer durchschneidet. Das Melitische Thor (die Μελιτικὴ πύλη) führte in die Ortschaft Koile, und vielleicht aus dem Stadthelle Melite in den gleichnamigen Demos. Seine Lage wird von Ottfr. Müller in die Nordostseite der Stadt gesetzt. Das Acharnische Thor war an der Nordseite Athens und entspricht dem heutigen Gribo Kápesi, dem Thore von Egripo. Die Erichonische Thor hat man westlich vom acharnischen Thore und östlich vom Thore des Marsyas zu suchen, da in dieser Gegend, im äussern Keramikus, die grossen Begräbnisplätze der Athener waren. — Obgleich der grössere Theil der Stadt in der Ebene liegt, so enthält doch ihr südwestlicher Theil eine kleine Anzahl von Hügeln, und diesen ist der östlichste auch der steilste und höchste. Es ist dies der von Ost nach Westen sich dehnende Hügel der Akropolis, jäh an allen Seiten, unter der südöstlichen Ecke selbst der Unterlage entbehrend, und nur auf der schmälern Seite zugänglich, jedoch auch hier durch die Propyläen geschlossen. An der Westseite des Hügels sind die Propyläen 1150 Fuss langen und 500 Fuss hohen, auf der Oberfläche gegen 1150 Fuss langen und 500 Fuss hohen Felskegel grenzt nordöstlich der 278 Metres hohe Lykabettus (vormals Armos genannt). Westlich, den Propyläen gegenüber, erhebt sich der Areopagos (Areopag), auf der Südseite mittels einer in den Fels gehauenen Treppe zugänglich, auf der Ost- und Nordseite in sehr bedeutender Höhe aller Erde bar. Areopag reiht sich wieder in nordwestlicher Richtung ein kleiner Hügel, den die moderne Zeit fälschlich Lykabettus nannte, jetzt aber, nach der Entdeckung auf seinem Gipfel, den Nymphenhügel nennt. (Vergl. Ross: über das Versteck des Eubulides, im Kunstblatte von Schorn, vom Jahr 1837, Nr. 94. Westlich vom Areopag erhebt sich die Höhe der Pnyx und südlich von der Pnyx der höchste Punkt im Westen Athens, das weit über die Pnyx sich erhebende Museion (vom Monument des Philopappus jetzt Sedja genannt), mit einer weit eine Viertelstunde weit sich erstreckenden westlichen Abdachung. Weit unbedeutender, sowohl in seiner Erhebung über die Oberfläche, als auch in seiner Ausdehnung, ist der Hügel des Theseion, nordwärts vom Areopag. — Die Akropolis (Kekropis) der Sitz der Eupatriden- Geschlechter, und die nächst angrenzenden Gegenden im Westen und Süden, namentlich auch der Areopag, bildeten die älteste Stadt Athens, deren Bewohner als Kydathenäer (Ehren-Athener) unter den im Athen vertheilten Attikern erscheinen. Zu dieser Altstadt gehörte ausserdem noch das Quartier „Tripodes“ im Osten der Akropolis, sondern vermuthlich auch die Gegend „Limnä“ zwischen der Akropolis und dem Flüsschen Ilissus. Als später, nach der Zerstörung der Stadt durch Xerxes, die Stadtmauern weiter hinausgerückt wurden, zog man Theile der nahliegenden Demeen in den Umfang der Stadt hinein, so kommt, dass die Quartiere im Norden Athens mit den zunächst angrenzenden

der Namen führten. Diese Quartiere sind nordwestlich der innere Keramiker sich gleich einem Corso oder Toledo von dem nordwestwärts nach dem n. Keramikus, nach der Akademia und Eleusis führenden Thore Dipylon gehen nach dem Ilissus hin; östlich davon der Kolonos Agoräus, zwischen dem alten und neuen Markte; östlich von diesem Melite, und endlich im Athens Kollytus. — Wenden wir uns zu den öffentlichen Gebäuden, so kommen allen die der Akropolis in Betracht. Die grossartige Prachtpforte zur Propyläen (auf der allein ein Eingang gewährenden Westseite der Akropolis), ward unter Perikles durch Mnesikles aus weissem pentelischen Marmorbau (437 — 432 vor Chr.) und mit einer vom Markte ausgehenden Auffahrt in Verbindung gesetzt. Dieses Eingangsthor zum heiligen Tempelhofe besteht aus fünf Säulen, einer grössern in der Mitte und zwei kleinern auf jeder Seite, vor denen, aussen und nach innen, sechssäulige dorische Prostyle stehen. Die Zwischenräume zwischen den mittlern Säulen dieser Prostyle ist grösser (zwei Triglyphen oder Metopen umfassend), um dem Fuhrwerk einen bequemen Durchgang zu verstatten. Die Säulenhalle an der innern Seite hat eine geringere, die an der äussern Seite bedeutendere Tiefe; die Decke der letztern wurde durch zwei Reihen von jonischen Säulen getragen. (Ueber den jonischen Säulen ruhten die Unterzugbalken der Decke, über diesen und den Seitenmauern der Halle die Querbalken.) Zwischen den Säulen des äussern Prostyles stehen kleinere Flügelgebäude, deren Fronte, drei Säulen *in antis* enthaltend, gegeneinander gerichtet sind. Das nördliche Flügelgebäude war eine kleine Gemäldehalle (Pinakothek); der Seitenwand desselben gegenüber, oder dicht von dem rechten Flügel der Propyläen, stand der Tempel der Nike Apteros. Die glückliche organische Verbindung der dorischen mit jonischen Architectur, der durchaus reine Styl in allen Einzelheiten, überhaupt die herrliche Composition des Ganzen, geben dem Baue der Propyläen einen sehr hohen Rang, wie denn schon das Alterthum mit Bewunderung von diesem Marmorbau sprach. Die Einrichtung der Decke, von der nur ungenügende Reste übrig, kann man nicht mehr spüren, aber ziemlich treuen Copie dieses Prachtthors, aus den grossen Säulen von Eleusis, erkennen. Die gedachte Halle bei den Propyläen war mit Marmorsäulen von Polygnot, dem Thasier, geschmückt. Von diesem Flügel sind noch sechs Säulen übrig und zwischen ihnen hohe Bogen. Diese Säulen, zur Hälfte durch eine von den Türken an der Vorderseite derselben aufgeführte Mauer bedeckt, sind von weissem Marmor, weiss wie Schnee, und von der feinsten Arbeit. Jede derselben besteht aus einem Stücke, die so kunstreich zusammengesetzt sind, dass, obgleich sie stets der Verwitterung ausgesetzt waren, dennoch keine Trennung bemerkt wird. Der Tempel der Nike Apteros (der ungeflügelten Siegesgöttin), auf dem westlichen Vorsprunge der Akropolis aufgeführter südlicher Mauer der Akropolis erbaut, war dem Andenken an Kimon im J. 470 erfolgten Siegs am Eurymedon geweiht. Es ist ein vier säuliger, jonischer Amphiprostylos von wenig über 18 Fuss Breite und über 27 Fuss Länge, in schlicht anmuthiger Ausbildung der jonischen Architectur und nicht sehr schlanken Verhältnissen (die Säulen erst wenig über $7\frac{1}{2}$ Durchmesser hoch); die Basis noch zwischen attischer und jonischer Form schwankend, der untere Pfahl nur in der Gestalt eines kleinen Rundstabes erscheint. Erst bei der Belagerung Athens durch die Venetianer unter Morosini wurde der Tempel durch das Aufliegen eines darin aufbewahrten Pulvervorraths zerstört. Nicht kannten die Venetianer nicht, was sie zerstörten, und doch... denn sie nahen als Siegeszeichen, nachdem ihnen die Burg am 29. Sept. jenes Jahres von den Türken geräumt worden, die Quadriga der Nike, die im westlichen Fronton des Tempels stand, nach Venedig einschiffen, aber beim Abnehmen stürzte die Gruppe zerstäubte. Nachmals ward der Tempel von den Türken (denen man schon 1688 wieder überliess) abgetragen und zum Bau einer Batterie vor der Akropolis verwandelt. Im J. 1835 wurden die Stücke beim Abbruch jener Batterie wieder entdeckt. Der Tempel im Gröbsten wieder aufgerichtet. Die Reliefs des Frieses sind grossentheils erhalten. Herrliche Ueberreste dieses Tempels sind in den nimmersatten Marmorschatzen des britischen Museum gewandert. (Oberst Pitt Rivers und andere Freunde der griechischen Alterthümer in London haben neuerdings eine Summe zusammengeschossen zu dem Zwecke, die vor sieben Jahren unterbrochene Wiederaufrichtung des kleinen Siegestempels, soweit dies aus den vorhandenen Resten möglich, zu beenden. Die Direction der Akropolisarbeiten hat mit die Fonds, unter Mitwirkung des Mr. Finlay, der das Geld aus London mitgebracht, die Auflegung der Architrave und der Felderdecke, so weit sie vorhanden, vollendet, darauf die vorhandenen Friesstücke an ihren Platz gesetzt, wodurch das Ansehen des Tempels sehr gewonnen hat; die Säulen erscheinen höher und schlanker,

seitdem sie mehr zu tragen haben, und der freilich sehr kleine Tempel erscheint grösser, seit seine Hallen oben geschlossen sind.) Die gründlichste Belehrung über den Tempel der Nike Apteros bietet das von Abbildungen begleitete Werk der Herren Ross, Schaubert und Hansen: „Die Akropolis von Athen nach den neuesten Ausgrabungen,“ Abth. I. (Berl. 1839.) Daneben vergl. Ballanti: *Le temple de la Victoire, restauré par Kousmin. (Rome 1837. fol.)* — Auf dem höchsten Theil der Plateform der Akropolis, nicht über 300 Fuss von den Propyläen entfernt stand und steht zum Theil noch das Parthenon (d. i. Haus der Jungfrau) oder wie dieses staunenswürdige Gebäude von der hundert Fuss langen Cella heisst das Hekatompedon. Dies ist der grosse Athena-Tempel, der von 446 — 436 v. Chr. durch Iktinos und dessen Unterarchitekten Kallikrates aus weissem pentelischen Marmor errichtet ward. Diese Krone der Akropolis ist ein dorischer Peripteros Hypäthros von 8 zu 17 Säulen, 101 zu 227 Fuss; hoch 65 Fuss; Pronaos und Posticum durch sechssäulige Prostyle gebildet, das Hypäthron mit Reihen von je 8 Säulen, ausserdem ein geschlossener Opisthodomos, dessen Decke von 4 Säulen getragen wurde. Hier zeigt sich die lebensvollste und zarteste Vollendung der dorischen Architectur, die sich in der glücklichsten Mitte zwischen alterthümlicher Schwere und zwischen der Schwäche der spätern Monumente hält. Die Säulenhöhe ist $\approx 5\frac{1}{2}$ Dm., die Zwischenweite fast $1\frac{1}{2}$ Dm., die Höhe des Gebälkes gegen $\frac{1}{3}$, die Höhe des Giebels etwas über $\frac{1}{2}$ der Säulenhöhe. Alle Gliederungen geben den Ausdruck einer aufs Edelste gemässigten Kraft; sehr charakteristisch ist in diesem Betracht die ebenso leichte wie straff gezogene Form des Echinus an den Kapitälern. Einige zierliche Gliederungen geben dem Tempel, in leiser Hindeutung auf die weichere Gefühlswelt der ionischen Architectur, das Gepräge einer höheren Eleganz, namentlich ein feiner Astragal, der über den Triglyphen des äussern Peristyls hinläuft, und Eierstab und Perlenstab unter den Kopsgesimsen der Anten. Im Innern hat sich das Fragment eines streng gebildeten korinthischen Kapitäls gefunden, welches wahrscheinlich eine vorzüglich ausgezeichnete Säule des Hypäthron schmückte. Das eigentliche Parthenon oder Jungfrauengemach des Athenentempels bestand in einem quadratischen eingeschlossenen Raume um die Bildsäule der Pallas Parthenos. Am Architrav hingen Schilde, und um den reinen Glanz des Marmors zu heben, war an kleinern Streifen und Gliedern Farben- und Goldschmuck angebracht. Der Tempel hat besonders 1687 den 28. Sept. durch die Venetianer, neuerlich durch den räuberischen Lord Elgin, gelitten. Doch sind von der Architectur sehr bedeutsame Theile erhalten, ebenso vom dem zahlreichen plastischen Bildwerk dieses Tempels. Noch stehen an der östlichen Vorderseite acht Säulen, und an den Seiten mehrere Säulengänge. Phidias hatte das Parthenon mit den schönsten Bildnerarbeiten ausgeschmückt. Im heiligen Gemache stand von ihm die 26 griech. Ellen hohe, aus Gold und Elfenbein zusammengesetzte Kolossalstatue der Pallas Parthenos, das vollkommenste Bild einer gerüsteten, siegreichen, in heiterer Majestät herrschenden Götterjungfrau. Die grandiose Einfachheit der Hauptfigur war hier, wie in andern Werken des Phidias, durch reichen Schmuck an der Basis, den Waffen, selbst dem Sohlenrande, gehoben. Die Parthenos führte die Aegis mit Gorgoneion; auf ihrem Helme war die Sphinx im Rundbild und Greifen in Relief zu sehen. Sie hatte die Lanze in der Hand, den Schild zu Füssen; dieser stützte wahrscheinlich zugleich die Hand mit der 4 Ellen hohen Nike. Die heilige Schlange (Erichthonios) befand sich neben der Lanze am Boden. Am Schilde nach innen war die Gigantenschlacht, nach aussen die Amazonenschlacht dargestellt; man sagt, hier habe Phidias sein eignes Porträt und das des Perikles angebracht. Am Rande der tyrrhenischen Sohlen der Göttin sah man die Centaurenschlacht. An der Basis war die Vorstellung von Pandora's Geburt. Sämmtliche Bildwerke betrafen attische Nationalsujets. (Am nächsten steht der Parthenos des Phidias ohne Zweifel die in der Villa Albani [Cavaceppi: *Raecolta I. t. 1.*] und in Neapel [Museum Borbonico IV. 7.] vorhandene Pallas. Häufig erscheint sie auf Münzen asiatischer Städte nachgebildet.) Das Gewicht des Goldschmucks dieser elfenbeinernen Statue wurde auf 40 — 44 Talente (2000 — 2200 Pfund) geschätzt, was nach unserm Gold einem Werthe von 800,000 Thalern gleichkommt. Von allen Statuen, die das Parthenon schmückten, ist nur eine aus späterer griechischen Kunstzeit, die Bildsäule des Hadrian, vorhanden. Dagegen hat sich eine bedeutende Anzahl von den sämmtlichen mit Hautrelief geschmückten Metopen, sowie ein grosser Theil des Frieses vor der Cella (dem eigentlichen Hekatompedon) erhalten, ebenso einige kolossale Figuren und eine Masse von Bruchstücken von beiden Giebeln des Tempels. Aus allen diesen architectonischen Sculpturen leuchtet der Geist der Schule des Phidias; in den Giebelstatuen scheint der Meister selbst am meisten Hand angelegt zu haben. Die Metopen des Parthenon haben gegen 4 Fuss Höhe, der Vorsprung der Figuren

geht bis zu 10 Zoll. Im Ganzen waren 92 Tafeln; 15 von der Südseite sind jetzt im Britischen Museum, 1 im Louvre [Clarac, *pl.* 147], Fragmente in Kopenhagen [Brøndsted: *Voy. en Grèce II. pl.* 43]; 32 von der Südseite sind von Carrey auf Befehl des Grafen Nointel 1674 gezeichnet worden [bei Brøndsted mitgetheilt], einige bei Stuart *II. ch.* 1. *pl.* 10 — 12. *IV. ch.* 4. *pl.* 29 — 34. und im Museum Worsleyanum *II. ch.* 5. Nachrichten von andern finden sich in der neuen Ausgabe von Stuarts Alterthümern von Athen und in Leake's Topography of Athens *ch.* 8. *p.* 226. Darnach sieht man, dass an der vordern oder östlichen Seite besonders Pallas als Gigantenkämpferin und andere Götterkämpfe (auch der um den Dreifuss) vorgestellt waren, an der südlichen in der Mitte Scenen aus der ältern attischen Mythe, gegen die beiden Ecken hin der Kampf der Centauren mit den Lapithen (diesem gehört alles besser Erhaltene an), an der nördlichen unter andern der Amazonenkampf, an der westlichen abwechselnd Kämpfe von Reitern und Strelchern zu Fuss, wahrscheinlich geschichtlichen Inhalts. Vom Friesen der Cella, $3\frac{1}{2}$ Fuss hoch, 528 Fuss lang [wovon an 456 noch genauer bekannt], sind 53 Platten, ausser den Gypsabgüssen der ganzen Westseite, im Britischen Museum, 1 im Louvre *n.* 82. (Clarac, *pl.* 211.) Vier Platten, nebst einem Stück Metope, sind noch neuerlich in Athen ausgegraben worden. Vieles geben die in Paris aufbewahrten, leider noch nicht edirten Carrey'schen Zeichnungen vom J. 1674, Stuart *II. pl.* 13 — 30. *IV. pl.* 6 — 28. und das Museum Worsleyanum. (Vergl. die Uebersicht in der deutschen Ausgabe von „Stuart und Revett's Alterth. zu Athen, mit Zusätzen herausgeg. von C. Wagner, F. Osann und K. Ottfr. Müller“, *II. S.* 667 und die Abb. auf den Zinktaf. 23 — 25.) Das Ganze des Frieses stellt die panathenäische Pompa dar. Auf der Westseite sah man die Vorbereitungen des Reiterzugs, dann in Süd und Nord in der ersten Hälfte die Reiter Athens in Gliedern galoppirend, hierauf die Theilnehmer des auf den Festzug folgenden Wagenkampfs, in der lebhaften Bewegung der auf- und abspringenden Apobaten, neben ihnen Kampfgötinnen als Wagenlenkerinnen; weiter alsdann im Süden die Greise und Matronen der Stadt, im Norden Chöre nebst Auleten und Kitharisten, Askophoren, Skaphophoren, Hydriophoren; am meisten vorn auf beiden Seiten die Opferkühe nebst ihren Begleitern. Auf der Ostseite sitzen, von den die Weihgeschenke darbringenden Jungfrauen und den ordnenden Magistraten umgeben, zwölf Götter (Zeus, Hera nebst Iris oder Hebe, Hephästus, Demeter, die Anakes [Dioskuren], Hygieia, Asklepios, Poseidon, Erechtheus, Peitho, Aphrodite nebst Eros nach Ottfr. Müller), zwischen denen die Priesterin der Pallas Polias mit zwei Arrhophoren oder Ersephoren und der Priester des Poseidon Erechtheus, der den Peplos einem Knaben übergiebt, die Mittelgruppe einnehmen. An den Gewändern und Haaren sind Spuren von Farbe und Gold; die Zügel, Stäbe u. dergl. waren aus Metall, wie auch im Giebelfelde das Gorgoneion und die Schlangen an der Aegis der Pallas, und Anderes. Was die „Giebelstatuen“ betrifft (Höhe des Giebels $11\frac{1}{2}$ F., Breite 94 F., Tiefe des untern Kranzes 2 F. $11\frac{1}{2}$ Z.), so hat das Britische Museum vom Ostgiebel 9 Figuren, vom Westgiebel 1 Figur und fünf bedeutende Fragmente (abgeb. in *Marbles of the British Museum P. VI.*); Carrey's Zeichnung giebt den Westgiebel fast vollständig, vom östlichen 1 Figur (die Nike) weniger als im Britischen Museum ist. Im Osten ist die erste Erscheinung Minervens unter den Göttern vorgestellt; im Westen besiegt sie, um Athens Schutzherrschaft streitend, den Neptun dadurch, dass sie die von ihm geschaffenen Rosse des Erichthonios anjochen lehrt. Von diesem Giebelfelde ist in Athen nichts mehr zu sehen als der Kopf eines Seepferdes und die Figuren zweier kopfberaubter Frauen, allein auch im spärlichsten Rest ist die höchste Wahrheit und Schönheit hervorleuchtend. Die besterhaltenen von den unvergleichlichen Giebelstatuen des Parthenon und von seinen Metopen, sowie das Bedeutendste seiner Friesdarstellung, was nun alles im den Speicher des Britischen Museum geraubt ist, jene Gestalten attischer Plastik, die in ihrer grossartigen Ruhe und adeligen Energie ein schönes freisinniges Selbstbewusstsein beseelt, wie unglaublich redend müssten sie an ihrer alten, natürlichen, heiligen Stelle sein! Nur hier sprächen sie ihre heilige Sprache ganz, wo man immer umher in der Natur den Volkscharakter und die Geschichte angedeutet sieht, deren Erzeugniss und Ausprägung sie waren. Man sucht in Athen nach den kostbaren Resten Athens, und muss zum Theil Europa durchwandern, um Athen, das verschleppte, zusammenzusuchen! — Nördlich vom Parthenon war das Erechtheion, ein combinirtes Gebäude, welches den Tempel der Pallas Polias, das eigentliche Erechtheion (oder Cecropium) und das Pandrosion enthielt. Dieser Doppeltempel der Polias und der Nymphe Pandrosos, in welchem zugleich der Heros Erechtheus und Poseidon verehrt wurden, war an der Stelle eines uralten Heiligthums errichtet worden, wo Athena und Poseidon um die Oberherrschaft Athens gestritten hatten, wo durch Athena der heilige Oelbaum, durch Poseidon ein Quell von Meerwasser hervorgerufen war.

Beide Göttergeschenke, Minervens Oelbaum und der neptunische Salzbrunnen, waren in den heiligen Raum eingeschlossen, der auch das älteste Holzbild (*ῥόανον*) der Pallas enthielt. Somit war das Erechtheion der Schauplatz der ältesten und heiligsten Ceremonien, Mythen und Erinnerungen. Durch die Perser war, wie alle übrigen Heiligthümer Athens, so auch dies zerstört worden; über den Neubau liegt keine sichere Angabe vor. Indess hat sich eine Inschrift vom J. 409 erhalten, die sich auf diesen Tempel bezieht und ihn als im Rohbau zumeist vollendet, in der Ausführung des Einzelnen aber grossentheils als noch unfertig angiebt; es ist dies ein Gutachten, augenscheinlich aufgenommen, um den Bau, der während des damaligen Kriegs ins Stocken gerathen sein mochte, zu Ende führen zu können. Wahrscheinlich fällt der Anfang des Baues in die ruhigere Zeit von 422—415 vor Chr.; der ganze Styl des Erechtheion widerlegt die Meinung, dass es in der Zeit des Perikles selbst (der 429 starb) entstanden sei. Die Beendigung scheint unmittelbar nach der Aufnahme jenes Gutachtens erfolgt zu sein. Der Tempel hat eine eigenthümliche Anlage, die sich durch die Localität und durch die Lage und Beschaffenheit der besondern Heiligthümer, die er einschloss, erklärlich macht. Er lehnt mit der Süd- und Ostseite (der Vorderseite) an eine höhere Terrasse. Die Vorderseite hat einen sechssäuligen ionischen Prostyl, welchem correspondirend an der Rückseite eine Reihe von Halbsäulen, Fenster zwischen sich einschliessend, angeordnet ist. Die vordere Hälfte der Cella ist auf dem höheren Boden und bildete vermuthlich das Heiligthum der Athena Polias; die hintere Hälfte, vermuthlich das Heiligthum der Pandrosos, ist niedriger; durch eine Mauer, den Fenstern der Rückseite gegenüber, schied sich vom letzterem eine Vorhalle ab. In diese Vorhalle führte auf der Ufer gelegenen Nordseite ein vorgebauter ionischer Prostyl, 4 Säulen breit, unter dem vermuthlich der heilige Oelbaum stand. Auf der Südseite ist mit ihr ein anderer Vorbau verbunden, dessen Dach von 6 weiblichen Statuen (vier in der Fronte), die auf einem gemeinsamen Unterbau standen, getragen ward; dieser letztere Vorbau umschloss vermuthlich den Salzbrunnen. Der eigentliche Körper des Gebäudes, also dasselbe ohne die Hallen, misst 73 Fuss Länge und 37 Fuss Breite. Die ionische Architectur erscheint an diesem Tempel in ihrer höchsten Pracht und Eleganz; die Säulen haben doppelrinnige Schnecken und einen blumengeschmückten Hals; an den attischen Basen sind die Pfühle aufs Mannigfaltigste cannelirt oder anderweitig ornamentirt; alle Gliederungen sind in dem zartesten Flusse gebildet, an allen die decorirenden Details mit grösster Sauberkeit plastisch ausgemeisselt, während diese anderwärts bei den ionischen Architecturformen noch bloss gemalt vorkommen. Vorzüglicher Reichthum entfaltet sich an den Säulen des nördlichen Prostyls, die sich auch durch besonders schlank- und leichte Verhältnisse auszeichnen. Während am östlichen Prostyle die Säulenhöhe = $8\frac{1}{2}$ Dm., die Gebälkhöhe = $2\frac{1}{2}$ Dm., die Zwischenweite = 2 Dm. ist, ist da- gegen am nördlichen die Säulenhöhe = $9\frac{1}{2}$ Dm., die Gebälkhöhe ziemlich = 2 Dm., die Zwischenweite = 3 Dm. Die grösste Anmuth offenbart sich aber an den Formen des von jenen weiblichen Statuen getragenen Vorbaues; hier fehlt dem Gebälke zugleich, um dasselbe für die Karyatiden nicht zu schwer erscheinen zu lassen, der Fries. Gedachte Karyatiden um diese Halle an der Südwestecke, worin der erechtheische Salzquell und der uralte Oelbaum gewesen sein soll, erscheinen als attische Jungfrauen im vollen panathenäischen Festgewand. Der mit Blumenwerk geschmückte Hals der ionischen Säulen am Pollastempel findet sich ähnlich in Laodicea am Theater wieder. Der das Erechtheion umlaufende Fries war aus eleusinischem Kalkstein mit angesetzten metallnen Reliefs (*ζῶα*), von welchen sich geringe Reste erhalten haben. (Vergl. übrigens A. v. Quast: Das Erechtheion zu Athen etc. Berl. 1834; und Oltfr. Müller: *Minervae Poliads sacra et aedis in arce Athenarum*. 1820.) — Zwischen dem Erechtheion und den Propyläen, welche beide Bauwerke gleich dem Parthenon vom Schnee des Marmors strahlten, stand die eiserne Kolossalstatue der Pallas Promachos, welche soweit über alle Gebäude emporragte, dass der Helmbusch und die Spitze der Lanze schon von Sunium aus von den Schiffen erblickt wurde. Sie hob den Schild und fasste den Speer; ihre Höhe, ohne die Basis, betrug zwischen 50—60 Fuss. Phidias konnte die Beendigung dieser kolossalen „Vorkämpferin“ nicht erleben; beinahe ein Menschenalter nach ihm arbeitete Mys nach des Parrhasius Zeichnungen die Kentauiromachie am Schilde, sowie die übrigen Werke der Toreutik, womit das Gusswerk geschmückt wurde. Ausserdem war die Akropolis noch mit einer so grossen Menge von Bildsäulen und Denkmälern besetzt, dass man kaum weiss, wie für diese der Raum zugereicht habe, denn die Länge des Burgplatzes vom südöstlichen bis zum südwestlichen Winkel beträgt nur 1150 Fuss, und die grösste Breite nicht über 500 Fuss; unmöglich aber kann man glauben, dass ausserdem auf der Burg auch noch Häuser in regelmässigen Strassen gewesen

sien. Ward auch in der Frühzeit Athens die Akropolis zugleich als Wohnplatz für Menschen benutzt, so war sie doch in der athenischen Blüthezeit sicher ganz und gar nur den Göttern geweiht. — Betrachten wir die nächste Umgebung der Akropolis, so treffen wir auf der Nordwestseite des Burghügels noch jetzt eine Höhle mit einer Quelle, erstere die „Grotte des Apollo und Pan“, letztere die Klepsydra oder Empe-
 dogenannt, weil man meinte, die Quelle gehe unter der Erde von Athen nach dem Hafen Phalerum. Durch eine Wasserleitung stand diese Quelle in Verbindung mit der Wasseruhr des Andronikos Kyrrhestes, einem unter dem Namen des „Thurms der Winde“ noch jetzt berühmten Monumente. Nahe bei der Mitte der Nordseite der Akropolis befindet sich eine andere Höhle, das Heiligthum der Agrauros oder Aglauros (vergl. diesen Art.). Unterhalb diesem war das Anakeion, das Heiligthum der Dioskuren, wo diese zu Fuss vorgestellt waren, während ihre Söhne Mnesikleus und Anagon in Reiterstatuen gesehen wurden. Diesen Kastor und Polluxtempel hatten Polygnot und Mikon mit Malereien geschmückt: dieser mit dem Argonautenzuge, jener mit den Thaten der Dioskuren und mit der Hochzeit des Leukippos. Nur Weniges ist von dem Tempel noch übrig. An der Nordostecke der Akropolis lag das Prytaneum, von welchem Staatsgebäude uns nur die Erinnerung geblieben ist; in dessen Nähe soll das Heroon des Pandion gelegen haben. Von hier aus führte längs der Ostseite der Burg die Strasse Tripodes, so benannt von den Dreifüssen, die von den Chorführern wegen ihrer Siege in den scenischen Wettkämpfen sowohl in dem nahegelegenen Theater des Bacchus als in der Strasse und dem an dieselbe stossenden Quartiere „Tripodes“ zum Theil auf kleinen, besonders dazu eingerichteten Tempeln aufgestellt waren, von denen das unter dem Namen der „Lanterne des Demosthenes“ bekannte choragische Denkmal des Lysikrates und das des Thrasyllus an der Panhagia Spilotissa noch bemerkbar sind. Diese zwei kleinen, aber eigenthümlich zierlichen Monumente datiren aus der spätern Zeit des 4. Jahrh. vor Chr. Das Denkmal des Lysikrates, für einen im J. 334 errungenen Sieg errichtet, ist ein hohes, fast thurmartiges Bauwerk von weissem Marmor, der Bestimmung entsprechend, wonach es den heiligen Dreifuss, den Preis des Sieges, zu tragen hatte. An der Grundfläche hat der Bau 11 F. Breite; seine Höhe beträgt 34 Fuss. Ueber einem cubischen Untersatze erhebt sich ein Rundbau mit 6 korinthischen Halbsäulen und entsprechendem zierlichen Gebälk; die korinthischen Kapitäle sind höchst anmuthig gebildet, die Gliederungen jedoch nicht mehr in der frischen Elasticität der frühern Werke, die Glieder unter der Hängeplatte (Welle und Karnies) sogar weichlich und unorganisch zusammengesetzt. Der Fries weist zierliche Reliefs auf. Das steinerne Dach bildet eine flache Wölbung; über seiner Mitte erhebt sich ein starker, 4 Fuss hoher Ständer in Form einer üppigen, reichgegliederten Blume, welche die griechische Behandlung der Akanthusblätter in ihrer schönsten Ausbildung zeigt; wahrscheinlich ist dies der Mittelstamm des Dreifusses. Das Denkmal des Thrasyllus, für einen im J. 320 errungenen Sieg errichtet, ist leider in neuester Zeit zerstört worden. Der Eingang einer Grotte am südlichen Burgabhange, wo der Dreifuss aufgestellt war, hatte eine einfach zierliche Architecturumrahmung; über dorischen Pilastern von einfacher Antenform lag eine Art dorischen Gebälks, doch ohne Triglyphen und Dielenköpfe, statt deren der Fries mit Lorbeerkränzen geschmückt war. Etwas später wurde jedoch dieses Monument verändert, als nämlich Thrasykles, des Thrasyllus Sohn, das eigne Siegesdenkmal mit dem seines Vaters verlegte. Das Gebälk empfing einen aparten Aufsatz, worüber in der Mitte eine Bacchusstatue und zu deren Seiten vermuthlich Dreifüsse aufgestellt wurden; zur Unterstützung wurde sodann in der Mitte noch ein dünner Pfeiler, jenen Pilastern ähnlich, hinzugefügt; doch war diese Umänderung keineswegs günstig, weil der obere Aufsatz, noch dazu von roherer Formation, drückend wirkt, und der hinzugefügte Pfeiler, fast 17 Dm. hoch, eine unverhältnissmässige Schlankheit hat und beinahe schwankend erscheint. An dem Ende der Dreifussstrasse gelangte man zum Theater des Bacchus, das uns Genelli, Stuart und Leake als eins der schönsten Theater der Welt beschreiben. Leider sind von diesem 476 vor Chr. unter Themistokles durch Agatharchus angelegten grossartigen Gebäude, dem ersten massiven Theater in Griechenland, nur Reste der Marmorwände und der in Felsen gehauenen Sitze vorhanden; auf der versunkenen Arena wird jetzt Getreide gebaut. Oestlich von diesem Theater lag das Odeon des Perikles mit seinem aus den Masten und Segelstangen persischer Schiffe nach dem Zelte des Xerxes aufgeführten Dache. Es ward 450 vor Chr. in dorischem Style und elliptischer Grundform erbaut, welcher Bau mit dem Zeltdache und den Säulenhallen aber bei der mithridatischen Belagerung Athens abbrannte; auch von dem unter Ariobarzanes durch Cajus und Lucius Staihus und Menalippus in römischem Bogenstyle ausgeführten Neubaue hat sich, ausser

Theilen von den Substructionen, nichts erhalten. Südlich vom Bacchustheater, in dessen unmittelbarer Nähe, lag das älteste Heiligthum des Bacchus (Dionysos) in Attika, das sogenannte *Lenaeum* oder der Tempel des Dionysos *ἐν Λιμναίῳ*, das einzige uns genannte merkwürdige Gebäude in diesem Quartiere. (Vergl. hierüber Böckh in den Abh. der Berl. Akad. Jahrg. 1816 — 17. S. 70.) An der Südwestecke des kekropischen Hügels lag das Odeon der Regilla, das grösste aller musikalischen Theater Athens, von Herodes Atticus zu Ehren seiner verstorbenen Frau erbaut. Dieses schöne römische Bauwerk, ausgeführt in Ovalform, mit dorischen Säulenstellungen vor Bogenhallen, ist noch in wenigen Resten vorhanden (die bei Stuart und Revett III. mit denen des Bacchustheaters verwechselt sind). Die lange Reihe von Bogen, die sich vom Bacchustheater bis zum Odeum Regillae erstreckt und jetzt einen Theil der neuen Stadtmauer Athens ausmacht, sind wahrscheinlich die Ueberbleibsel der *Stoa Euménia*. In der Nähe des Odeum Regillae, vermuthlich nach den Propyläen hin, stand ein Aeskulaptempel mit einer Salzquelle, die, wie die Klepsydra, auf unterirdischem Wege nach Phalerum fliessen sollte. In selber Gegend war auch ein Tempel der Aphrodite Pandemus oder „Hippolytia“, gewöhnlich Tempel der „Venus und Suadela“ genannt, dann die Tempel der Themis, der Gækurotrophos und der Demeter Chioë. Den letztern glaubt Leake dem Südflügel der Propyläen gegenüber noch in seinen Grundlagen aufgefunden zu haben. Der Gerichtshof des Areopag und der Tempel der Erinnyen befanden sich am östlichen Ende des Marshügels (Areios pagos). Auf der Höhe des Muselon, die erst später zur Stadt gezogen wurde, ist nur das Monument des Cæjus Philopappus, eines Enkels des Antiochus, des von Vespasian abgesetzten letzten Königs von Komagene, bemerkenswerth. Dies schöne römische Ehrendenkmal, um 110 nach Chr. erbaut und noch ziemlich erhalten, erscheint in halbrunder Grundform mit korinthischer Pilasterstellung und reichen Ornamenten, mit Bildsäulen in Nischen und Reliefs von guter Ausarbeitung. So stellt es sich als eine grosse, architectonisch ausgebildete, plastisch verzierte Nische dar. — Auf einem Hügel westlich vom Areopag findet man noch Ruinen eines halbkreisförmigen Gebäudes, dessen kreisförmige offene Seite nach der Stadt gekehrt ist, und an dessen geradliniger Rückseite ein in den Felsen gehauener Suggest sich befindet. Dies war die Pnyx, der regelmässige Versammlungsort der Athener, bevor das Theater des Bacchus zu diesem Zwecke gebraucht wurde. Hier war auch „Meton's Sternwarte.“ — Die Gebäude, welche das alte Athen in seinen fünf Stadttheilen (Keramikus, Kolonus, Melite, Eretria und Kollytus) aufwies, sämmtlich aufzuzählen, wie sie Pausanias angiebt, würde hier nutzlos sein, da sich von den meisten ausser den überlieferten Benennungen kaum eine Spur erhalten hat. Wir beschränken uns also auf das in Resten Vorhandene. Die von Pausanias als Anfang des Keramikus genannten Säulenhallen des Archon Basileus (*στὰ βασιλείῳ*) und des Zeus Eleutherios will man nordöstlich vom Theseion entdeckt haben, wo sich in einem unterirdischen Canale, der die Stadt von Osten nach Westen durchzieht und vor dem Dipylon bei S. Triada mündet, noch beträchtliche Ueberreste einer alten Stoa zeigen. Von der grossartigen Marktplatzanlage der Agora (auch Kerameikos genannt, nach dem Stadttheile, worin dieser Altmarkt lag, denn es gab auch eine neue „eretrische“ Agora) soll der hauptsächlichste Rest ein in reinem dorischen Style ausgeführter viersäuliger Porticus sein, den man wohl mit Unrecht einem Augusttempel zuschreibt. Die *Agora in Ceramico* erstreckte sich wahrscheinlich bis ins Thal zwischen der Pnyx, dem Areopag und der Akropolis. historisch bemerkenswerth ist von diesem Forum Athens, dass hier die Bildsäulen der zehn Archegeten (oder der Helden, von welchen die Phylen des Klisthenes benannt wurden), des Solon, des Harmodios und Aristogeiton, des Redners Lykurgos und vieler Andern standen; hier waren die Altäre der zwölf Götter, der grossen Göttermutter; hier standen eine Menge öffentlicher Gebäude und Tempel, z. B. auch das von Solon erbaute Heiligthum der Venus Pandemus, bei welchem alle Venusinnen ihr Stelldichein hatten, worüber die Agoranomen oder Marktmeister Aufsicht führten, der Markt war überdies mit Hallen und schattengewährenden Bäumen geschmückt und mitten auf ihm waren die Zelte für die 1000 Bogenschützen (scythische Sklaven), die der Staat als Polizeiwache zur Erhaltung der öffentlichen Ruhe und Ordnung hielt, nach diesem Forum hin gingen die Festzüge und zeigten sich an diesem geräumigen Orte dem schaulustigen Volke. Die berühmte Pökkle (*στὰ ποικίλῃ*, bunte Halle) lag nördlich von der Agora und war 420 vor Chr. durch Kallikrates erbaut worden. Diese grosse Säulenhalle korinthischen Styles führte den Namen der bunten Stoa von der prächtigen Ausmalung, die sie durch Panäus, Polygnot und Mikon erhielt, welche hier die Schlacht von Oenoe, den Kampf der Athener unter Theseus gegen die Amazonen, die Zerstörung Troja's, das Urtheil über den Raub der Kassandre

und die Schlacht von Marathon in Fresco oder enkaustisch dargestellt hatten. Noch sollen sich Reste der Pökilē finden, die von Pracht und Grösse zeugen; man glaubt sie in den Ruinen eines grossen Gebäudes, dessen eine Seite schlanke korinthische Säulen auf hohen Basen schmücken, während der Mittelpunkt in eine Kirche (Megali Panaghia) verwandelt ist, aufgefunden zu haben und nimmt, da diese Ruinen offenbar aus römischer Zeit stammen, eine spätere Restauration der Pökilē an, wogegen Leake gedachtes Gebäude für die Stoa des Hadrian erklärt und Spuren der Pökilē südlich vom Gymnasium Ptolemäum bei der Kirche Panaghia Fanaromeni findet. Die Ruinen des ptolemäischen Gymnasiums, und zwar Reste schöner Bogenstellungen dieser grossen römischen Bauanlage, finden sich nördlich von der letztgedachten Kirche und südöstlich vom Theseion; auch die Stelle des neuen Marktes (der Agora Eretria) wird noch durch einzelne Ruinen nördlich von der Akropolis bezeichnet. Noch steht das der Athena Archegatis geweihte Propyläum des neuen Marktes, ein viersäuliger dorischer Prostyl, aus der Zeit um Christi Geburt datirend; zwar fällt sonach dies Monument schon in die römische Kunstperiode, zeigt aber im Wesentlichen noch einen mehr griechischen als römischen Charakter; die Verhältnisse sind schlank, doch zeigt sich dabei in den Detailformen, im Gegensatz gegen die Flachheit und Nüchternheit der dorischen Monumente aus spätgriechischer Zeit, eine vollere und kräftigere Bildungsweise. Das Theseion oder der Tempel des Theseus nimmt einen kleinen Hügel nördlich vom Areopagein; es ward unter Kimon 470 v. Chr. aus pentelischem Marmor erbaut und bildet einen dorischen Peripteros von 6 zu 13 Säulen, 45 zu 104 Fuss; die Höhe beträgt 34 Fuss; die Verhältnisse des Ganzen sind höchst klar, zwischen den einzelnen Theilen herrscht die schönste Harmonie, aber durchweg lässt sich auch, so z. B. in der etwas grösseren Stärke der Dielenköpfe, ein leiser Nachklang der alterthümlichen Schwere nicht verkennen. Die Säulenhöhe ist $= 5\frac{1}{2}$ Dm., die Zwischenweite $= 1\frac{1}{2}$ Dm., die Gebälkhöhe fast $\frac{1}{3}$ der Säulenhöhe. Der Theseustempel ist einer der besterhaltenen des classischen Alterthums; die christliche Zeit hat ihn für den Cultus der griechischen Kirche adoptirt und mit einem Tonnengewölbe bedeckt. Von den Malereien, womit Mikon die Wände geschmückt, ist kaum die Spur mehr; auch von den Giebelstatuen ist nichts erhalten, dagegen Vieles von den Reliefs der Friesen. Von den Metopen stellen zehn die Thaten des Herkules, acht die des Theseus vor; diese haben noch einen gewissen alterthümlichen Charakter und erinnern in Verhältniss und Behandlung selbst noch an die ägäischen Bildwerke; die Friesen über Pronaos und Posticum (mit durchlaufender Sculptur, ohne Triglyphen) enthalten die Vorstellung eines Heldenkampfes im Beisein von sechs sitzend zuschauenden Göttinnen, und eines Kampfes zwischen Centauren und Lapithen; hier ist die künstlerische Behandlung schon höchst vollendet, die ganze Composition höchst geistreich bewegt, nur die Körperverhältnisse sind noch ein wenig kurz. Alle Sculpturen im Theseion mit denen der Metopen und der Friesen in den Vorhallen tragen die Spuren von Farben, womit sie bemalt waren. Spuren von bronze- und goldfarbigen Waffen, von blauem Himmel, von blauer, grüner und rother Draperie erkennt man noch. Gemaltes Blätterwerk und Mäanderverzierungen sieht man noch im innern Karniess des äussern Säulenganges und einen gemalten Stern in der Lacunaria. Das Geheimniss in der Farbenanordnung und Anwendung der Polychromie (die sich ebenso wie beim Theseustempel auch beim Pantheon, Erechtheion, bei den Propyläen und der Pinakothek verräth) scheint darin bestanden zu haben, dass der Hintergrund, der Plafond und die Triglyphen, die gleichsam einen durchhauenen Felsen darstellten, tiefblau gemalt waren, um sie mit dem Himmel, den sie darstellten und der über ihnen erschien, zu assimiliren; die Cannelirungen der Säulen waren mit neutralen Farben bemalt, während die kleinen Zierathen das schönste Gelb, Grün, Roth und Blau hatten, allerdings stark contrastirt, aber in so geringer Breite, dass sie in der Höhe, wo sie angebracht waren, namentlich an den Friesen, Karnissen, Kapitälern etc. doch keinen buntscheckigen Anblick darboten. Wenn das Auge sich auf irgend einen einzelnen Fleck des Baues richtete, erzeugten die stark contrastirten Farben ein hohes Relief und Mannigfaltigkeit, während sie, wenn der Blick sich mehr auf das Ganze richtete, die Einheit nicht zerstörten, da sie wie beim hinschwindenden Regenbogen sich vermengten. — Der Tempel der Ceres und Proserpina, vor 60 Jahren noch ziemlich erhalten und als Kirche benutzt, liegt jetzt leider fast ganz in Trümmern. Es war ein kleines, aber schönes Bauwerk ionischen Styls, 30 Fuss lang, 16 breit und 20 hoch, ein Tetrastyls Amphiprostylos; ihm gilt die Inschrift eines im jetzigen äussern Thore der Akropolis eingemauerten Architravstücks: *Μνησιαλῆς Ἐπικράτου Οἰναῖος Ἀμφιτροπῆθεν Διμήτρι καὶ Κόρη ἀνέστησαν*. — Das Olympieion oder der Tempel des olympischen Zeus, in der niedriger gelegenen Stadt, war ein höchst umfänglicher Bau und unter Pisistratus um

Mitte des 6. Jahrh. vor Chr. begonnen worden. Man nennt vier Architecten des Tempels: Antistates, Kalläschros, Antimachides und Porinos. Vertreibung der Pisiſtraten kam der Bau ins Stocken und ward erst 196 v. Chr. unter Antiochus Epiphanes von Syrien weitergebaut, doch von der frühern Form weichend im korinthischen Style; dieser Fortbau, vom römischen Baumeister Suetonius geleitet, gelangte aber ebenfalls nicht zu Ende; vollendet ward er erst unter Hadrian 120 nach Chr. Der korinthische Umbau war ein Octastylus Peripteros mit Säulen zur Seite und mit einem Peribolus, wovon sich ausser den Substructionen des Tempels noch einige schöne Reste (drei einen Architrav tragende Säulen) erhalten haben. Die Ausdehnung des ganzen Baues beträgt 171 Fuss in der Breite und 221 Fuss in der Länge. Seine Grösse und Pracht machten diesen Tempel zu dem imponirenden Haupttempel Athens. Das Aeussere zierte gegen 120 cannelirte Säulen von 60 Fuss Höhe und 6 Fuss im Durchmesser. Das Innere, welches wohl eine halbe Stunde im Umfange war, war mit der berühmten Statue des olympischen Zeus geschmückt, die Phidias aus Gold und Elfenbein zusammengesetzt hatte. Dieser Jupiter war der gesammten Hellenen Gegenstand des Staunens und des Enthusiasmus. Höchstensprechend war die einfach erhabene Gestalt umgebenden plastischen Zierden, die Tiefe der Anschauung in der Anordnung der Masse der sehr kolossalen Figur, und der erhebende Schwung des Geistes in der Auffassung des Zeus-Ideals (wobei dem Meister, dessen eigner Aussage die Beschreibung des „Zeus kataneyon“ in Iliade I. 5 als Vorbild diente) machte diese Statue zu einem Wunder der Welt. Man sah den allmächtig herrschenden, überall siegreichen Gott, in dessen olympischem Thron sich zugleich die huldvolle Gewährung und gnädige Erhörung menschlicher Bitten aussprach. In ihm schauten die Griechen den Zeus gegenwärtig; ihn zu sehen war ein Nepenthes; ihn vor dem Tode nicht erblickt zu haben, beinahe ein solches Unglück, wie in die Mysterien uneingeweiht zu sterben. Der Thron des Olympischen Zeus war aus Cedernholz mit Zierden und Reliefs aus Gold, Elfenbein, Ebenholz, auch Malerei. Der Scepter war aus allen Metallen zusammengesetzt, der Fuss reich geziert, die Basis mit Bildwerken (aber vermuthlich nur in einem Streifen der Vorderseite) geschmückt. Die Schranken hatte Panänos gemalt (gezeichnet). Die Hinterthüren waren sie blau angestrichen, sowie die Blumen des Goldgewandes. Die Figur, unter einem Theile des Daches stehend, war auch für den Tempel klein. Bei etwa 40 Fuss Höhe, auf einer Basis von 12 Fuss, erschien sie noch grösser, was einen Beweis für des Phidias perspectivische Kenntniss ablegte. In der Rechten hielt Zeus eine Nike (die wahrscheinlich von ihm ausging, wie beim olympischen Zeus zu Antiochien); in der Linken führte er das Skeptron mit den Fingerringen. (Unter den erhaltenen Werken, welche als ungefähre Nachbildungen des olympischen Zeus gelten können, nennt man den Jupiter Verospi und die mediceische vaticanische Büste. Eleische Kaisermünzen mit dem Zeus Olympios s. bei Q. de Witte, *pl. 17. p. 312.*) In dem Peribolus des Zeustempels war auch noch ein Tempel der Leto und der Rhea, sowie der heilige Bezirk der Götter Olympia eingeschlossen; Nordwestecke dieses Peribolus stösst fast unmittelbar ein Bogen von schönem korinthischer Architectur, dessen Inschrift den südwestlichen Theil Athens zur „Stadt Hadrian“ macht, weil dieser Kaiser besonders die Gegend der Unterstadt, laut Thukydides zu den ältesten Theilen der Stadt gehörende Olympieion mit mehreren Prachtgebäuden geschmückt hatte. Ausser dem Ausbau des Zeustempels stellte er ein grossartiges Pantheon her, welches römische Gebäude (ein Dekastylus und Hypäthros, 20 Säulen zur Seite, korinthischen Styls) noch in den Resten vorhanden ist. Sein vorerwähnter Bogen, der „Triumphbogen des Theodosius“ genannt, ist noch ziemlich erhalten und zeigt eine Bogenöffnung mit zwei korinthischen Säulenstellungen übereinander. Ferner führte Hadrian eine Stoa auf, die gewöhnlich seine „Colonnade“ nennt, eine sehr schöne römische Säulenhalle von korinthischen Styls, wovon noch Reste zeugen. Hierzu kommt noch der von ihm angelegte und von Antoninus Pius vollendete „Aquädukt“, welcher die Neustadt (die *Athenis* sagt eine Inschrift, d. h. in der Hadrianopolis) vom Lykabettus her mit Wasser versorgte. Von diesem ansehnlichen Wasserbauwerke mit ionischer Säulenstellung vor den Bogenöffnungen finden sich ebenfalls Reste vor. — Als ein „Schild des selbstständig griechischen Geistes“, wie es treffend Franz Kugler bezeichnet, ist ein kleines Denkmal bedeutungsvoll, das noch der innern Stadt angeliegt, dessen Formen in entschiedener Charakteristik dastehen. Wir meinen den Uhrenturm oder das Horologium (die Uhr) des Andronikos Kyrreates. Das achteckige, doch hohe Gebäude, noch ziemlich gut und vollständig erhalten vom J. 160 vor Chr., hat an den vordern Seiten zwei kleine zweisäulige korinthische

Prostyle und an der Hinterseite einen halbrunden Ausbau. Unter dem Kranzgesims sind in Relief die Darstellungen der acht Hauptwinde angebracht; ein über dem Dache erhöhter eherner Triton, als Windfahne dienend, wies mit einer Ruthe auf den jedesmal wehenden Wind nieder. Unter den Reliefs, die von vortrefflicher Arbeit sind, sieht man die Linien einer Sonnenuhr, und auf dem Boden des Innern die zu einer Wasseruhr gehörenden Rinnen. Die architectonischen Details lassen noch den griechischen Charakter erkennen, doch schon in ziemlich schwerer Umgestaltung. Merkwürdig sind die Säulen, deren Kapitäle, in ägyptisirendem Geschmacke, aus schlanken Schilfblättern (unterwärts von einem Akanthuskranze umgeben) bestehen. Zur guten Erhaltung des Gebäudes in den letzten Jahrhunderten hat der Umstand beigetragen, dass es unter moslimischer Herrschaft einem Derwischorden zur Moskeh diente. Interessant sind daneben die Reste der Wasserleitung, die der im Innern des Windthurms gewesenen Wasseruhr das benötigte Wasser zuführte. Sie bestehen nämlich in Pfeilern und in Halbkreisbögen aus Einem Steinblock; die Pfeiler mit einfachen, etwas schwer gebildeten dorischen Pilastern, die Archivolten durch schmale Leisten viereckig eingerahmt, die Dreieckfelder zwischen dem Archivoltengesims und den Leisten mit Rosetten geschmückt. Diese vom römischen Bogenbau höchst abweichende Composition bezeugt, dass die Griechen die ihrem Baustyle so fremde Bogenform gleichwohl mit dem ebenso klaren als natürlichen Gefühle, welches ihnen eigen war, zu behandeln und für ihr Bausystem zu gewinnen wussten. Treffend ist die Bemerkung Kugler's, dass es nicht die technisch zwar vortheilhafte Construction, sondern nur die ästhetische Form des römischen Bogens war, was ihren Sinn zur Aufnahme desselben reizte. — Gehen wir auf die Punkte der nächsten Umgebung des alten Athens über, so nennen wir zuerst den äussern Keramikus, zu welchem das Thor Dipylon führte. Hier waren die grossen Begräbnisplätze der Athener, daher auch hier gerade die meisten Denkmäler berühmter Athener standen, deren Aufzählung man bei Pausanias (I. 29) findet. Es haben sich Grabpfeiler, einfache Grabsteine und grosse steinerne Gefässe vorgefunden, mit mannigfachen Reliefs, die insgemein den Abschied des Gestorbenen von den Seinen darstellen; die Composition hat durchweg die klare griechische Naivetät, die Ausführung aber ist zumeist nur handwerksmässig roh; neuerlich hat man auch Grabpfeiler mit geringen Resten von „Gemälden“ aufgefunden. Am Ende des äussern Keramikus lag die Akademia mit ihren Gärten, Springbrunnen, den heiligen Oelbäumen, Altären und Bildsäulen. Nahe dabei war das Grab Plato's und der Thurm des Misanthropen Timon. Unweit der Akademie, $\frac{1}{2}$ Stunde vom Dipylon, strömte der Kephissos (*Cephissus*), Attika's einziger Fluss, der mehr als ein Glessbach ist, aber selten sein Wasser ins Meer bringt. An der andern Seite Athens, jenseit des Flüsschens Ilissus, stand das von Lykurgos 350 vor Chr. erbaute, sehr umfängliche Stadium Panathenaeum, welches unter den Römern, durch Herodes Atticus, ganz neu und prachtvoll hergestellt und mit marmornen Sitzen ausgeschmückt wurde. Es ist noch durch Ueberreste von den marmorbekleideten Wänden bezeichnet. Zu ihm führte eine Brücke von Werkstücken (mit drei, wahrscheinlich scheidrecht überwölbten Oeffnungen) über den Ilissus, deren Pfeiler noch stehen. Die Ruinen auf beiden Seiten des Stadium gehörten einem Tempel der Tyche und dem Grabmale des Herodes Atticus (östlich) an. Nordöstlich von letzterm stand etwa an der Stelle der Kirche des Petros Stauromenos der kleine ionische Tempel der Artemis Agrottera, der das berühmteste Heiligthum der Vorstadt Agra jenseit des Ilissus war. Dieser Dianentempel (fast vollständig nach dem Muster der Nike Apteros erbaut, nur bereits in etwas leichtern Verhältnissen, die Säulenbasen bereits vollkommen attisch) datirte aus Kimon's Zeit und stand im vorigen Jahrhunderte noch aufrecht, ist aber gegenwärtig verschwunden. Am nördlichen Ufer des Ilissus, Agra gegenüber, jedoch noch ausserhalb der Stadtmauern, lagen die Käpoi (Gärten), gleichfalls eine Vorstadt, wo sich der Tempel der Ilissiadischen Musen, das Heiligthum der „Venus in den Gärten,“ und die aus Plato's Phädrus bekannte Platane befand. Dem Thore des Diochares gegenüber stand das dem Apollon Lykeios heilige Lykeion mit seinen schattigen Hainen und seinem Gymnasium, dem Lehrorte des Aristoteles und der Peripatetiker. Nordöstlich davon lag das dem Herkules heilige Gymnasium Kynosarges, der Lehrort des Antisthenes, Gründers der cynischen Schule. — Ueber die „langen Mauern,“ welche die Stadt mit dem Piräus verbanden, ist viel gelehrter Streit erhoben worden. Einige nehmen drei, andere nur zwei parallelaufende Mauern an; für letztere Annahme spricht am stärksten der Umstand, dass bis jetzt sich nur die Ruinen von zweien gezeigt haben. Die nördliche hiess die piräische, die südliche die phalerische Mauer. Der Hafen Piräus, wovon sich jetzt nur wenige Reste der Molen in einzelnen Werkstücken vorfinden, ward um 500 vor Chr. durch Hippodamus unter Themistokles

angelegt und war der berühmteste, grösste und sicherste Hafen von Griechenland. Die beiden kolossalen Löwen, die an seinem Eingange postirt waren, wurden nach Venedig gebracht, um hier das Arsenal zu zieren. (Nach jenen Löwen nannten die Franken ihn Porto Leone, die Neugriechen aber Dhrakon, den „Drachen“). Die alte Piräus, einen eignen Stadttheil bildend, schied sich in drei geschlossene Häfen: in die Zea oder den Getreidehafen (zunächst am Eingang), in das Aphrodisi (den grössten und mittlern Theil) und in den Kantharos (den innersten und geschütztesten Hafen). An der Seite des Hügels, der vom Nordostende des Hafens Aphrodisi erhebt, erblickt man noch jetzt die Ruinen eines Theaters der alten Halbinsel. Am Hafen Munychia, im äussersten, südlichen Theile der Halbinsel, stand nach Pausanias der Tempel einer „Diana Munychia“, als dessen Reste man die eines dorischen Tempels an der Ostseite des Hafens ansieht. Nordöstlich diesem Tempel, an der Nordseite des Hafens, sind Ruinen eines Theaters. Auf dem Hafenplatz Phalerum (jetzt Porto Fanári) finden sich nach der Landseite hin auf einem in den Felsen gehauenen Thors, am Gestade nur Mauerspuren; der steile, ansteigende Berg weist nur hie und da einen behauenen Stein auf, und Verwüstung und Oede herrscht, wo einst der phalerische Demos sich breitete.

Von den mittelalterlichen Denkmalen des „christianisirten Athens“ sind die St. Irenenkirche und das Katholikon hervorhebenswerth. Das Katholikon trägt den pomphaften Titel einer Kathedrale, der keineswegs den Maassen des Baues entspricht. Jetzt ist es zum Bibliothekgebäude eingerichtet, bei welcher Umwandlung ein Theil der Malereien, womit alle Mauern des Innern bedeckt waren, untergegangen ist. Der Styl, der in diesem Gebäude herrscht, ist der byzantinische, was die allgemeine Anlage ebenso wie die Ausbildung der Einzelheiten bezeugt. Allerdings manches antike Fragment nicht ohne Geschmack eingeschoben ist, doch das Alter des Baues ist man im Dunkel, doch die Harmonie der Gesamtanlage, die glückliche Wahl der Profile und mehr noch die vielfache Anwendung der Giebel (die in der byzantinischen Architectur so selten sind, weil sie ein Doppelzimmerwerk andeuten, das doch bei Kirchen dieses Stils ausgeschlossen wird) scheint hier auf italienischen Einfluss zu deuten, der von der Eroberung des Landes durch die Venetianer herrühren dürfte. Der Grundplan bildet ein Parallelogramm, das um die Hälfte länger als breit ist. Das erste Drittheil desselben wird durch das Vestibulum, den sogenannten Narthex, eingenommen. Der übrige Theil ist ein vollkommenes Quadrat, ist in drei Schiffe getheilt, an deren oberem Ende je eine halbkreisförmige Apsiden finden. Die mittlere Apsis ist grösser als die übrigen beiden, tritt, nach aussen dreiseitig geschlossen, über das Quadrat des Grundrisses hinaus. Jede der Apsiden erhält ihr Licht durch eine schmale Fensteröffnung. Die drei Schiffe werden vom Mittelschiff durch 6 viereckige Pfeiler getrennt, von denen die vier schwächern an die Stelle von vier Säulen getreten sind. In dem Raum zwischen den letztern Pfeiler wird das Mittelschiff von einem Querschiff durchschnitten, so dass die Seitenschiffe hier in der Höhe des erstern emporgeführt sind; darüber erhebt sich ein kleiner Kuppelbau. Zwei Pforten, auf der Nord- und Südseite, führen in die Seitenschiffe. Die Hauptfäçade der Kirche, die der Westseite, ist wie das ganze Gebäude aus weissem Marmor errichtet. Zwei Stufen führen zum Hauptportale, welches geradlinig geschlossen, aber mit einer grossen Bogenwölbung (von mannichfachen Gliederungen umgeben) gekrönt ist. Auf den Seitenpfosten des Portals ruht ein einziger mächtiger Block gebildete Oberschwelle; zwei Löwen, vielleicht Embleme Venedigs, sind darauf zwischen Kreuzen und reichen Rosetten ausgehauen. Ein byzantinisches Ornament füllt die Lunette der Bogenwölbung aus. In der Höhe mit der Oberschwelle zieht sich um das Gebäude eine Steinlage, die mit Kugeln, Bandverschlingungen und zwei kleinen, consolenartig vortretenden Nischen geschmückt ist. Diese Steinlage springt überall ein wenig über den Untertheil des Gebäudes vor. Der letztere war nämlich ursprünglich mit einem Stuck von diesem Vorsprunge überzogen, und darauf waren religiöse Gegenstände gemalt. Auf der einen Seitenfäçade, der gegen Süden, bemerkt man noch die Reste dieser Malerei, unter denen man die Gestalt eines St. Georg zu Pferde unterscheidet. Derjenige Theil der Hauptfäçade, wo sich die vorgenannte Bogenwölbung befindet, ist in acht Theile getheilt; das auf der nördlichen Ecke zeigt eine Figur, die vor einem erzbehangenen Kreuze steht; auf der südlichen Ecke dagegen ist ein Stein mit einer Ornamentsculptur angewandt. Zwei vortreffliche antike Pilasterkapitälchen bedecken diese beiden Ecken der Fäçade. Das Feld neben jenem Doppelkreuz auf der nördlichen Ecke lässt zwei Greifen sehen, die sich an einer Vase emporrichten und Früchten eines Gewächses, welches darin steht, zehren, darunter zwei Vögel, die mit Schlangen kämpfen. Auf der entgegengesetzten Seite wiederholt sich fa-

u dasselbe Relief. Die schmalen Felder neben diesen Darstellungen sind glatt nur mit einem Kreuz geschmückt. Dann folgen wieder reichsculpirte Felder, das linke des Portals mit zwei Löwen und zwei Sphinxen, das zur Rechten eben mit zwei Sphinxen, die menschliche Gesichter tragen, und mit kleinern Thieren diesen. Zwischen den beiden Eckkapitälern und von einem reichen Kranzgesimse ist zieht sich ein gleichfalls sculpirter Fries über die ganze Façade hin; ein antiker Zodiakus ist darauf vorgestellt; mehrere dieser interessanten Darstellungen sind durch ein Paar christlich eingegrabene Kreuze unterbrochen worden. Der Obertheil der Façade ist mit einem Giebel mit gebrochnen Ecken gekrönt. In der Mitte desselben befindet sich ein doppeltes Fenster; dasselbe ist mit Marmortafeln ausgefüllt, die mit kreisrunden Löchern, dem Licht den nöthigen Durchgang zu gestatten, durchsetzt sind. Auf jeder Fensterseite sieht man ein grosses, reich geschmücktes christliches Kreuz ausgemeisselt; darüber sind 6 antike Kassetten angebracht; im Giebel endlich ein schönes griechisches Ornament, nebst einigen in Kreise eingezeichneten Kreuzen. Ungleich später, als die Kirche erbaut ist, hat man über den Giebel einen rohen Glockenthurm aufgeführt, der mit dem Style des Gebäudes gar nichts gemein hat und dieses nur entstellt, indem er zugleich die kleine Kuppel verdeckt, die sich über der Mitte desselben erhebt. Sie hat im Aeussern eine rechteckige Form und ist mit 8 Fenstern versehen, die wie jene der Façade geschlossen

Prismatisch polygone Säulchen treten auf den acht Ecken vor und tragen Halbkuppeln, über denen das gewölbte Dach ruht. Die ganze Kuppel ist über einer rechteckigen Basis errichtet, gegen die sich in Kreuzform die vier Hauptdächer anlehnen.

Die Seitenfaçaden der Kirche, zwar minder reich als die Hauptfaçade, sind ziemlich in derselben Art angeordnet. Durch die vorspringende Steinlage sind an ihnen zwei Haupttheile bemerkbar, der Unterbau mit den Gemäldespuren und der mit Sculpturen gezierte Oberbau. Die Thür liegt hier nicht inmitten der Façade, sondern erscheint durch die Anlage des Narthex mehr nach der Ostseite hingewandt. In der Lunette des Bogens über dieser Thür ist ein erzbischöfliches Kreuz angebracht. Der Oberbau ist, seiner ganzen Länge nach, mit einem Kranzgesimse durchsetzt, in welchem man mehrere Fragmente griechischer Architectur entdeckt. Im Kranzgesimse zeichnen sich 6 Tafelungen aus, die erste mit einem Kreuz und Rosetten geschmückt, die andern theils leer, theils auf andere Weise ornamentirt, die letzte mit einem Adler, vielleicht dem Adler der Paläologen, den man auf andern Denkmälern des griechischen Kaiserthums findet. Neben der ersten Tafelung sieht man ein kleines Fenster, das zur Erhellung des Narthex dient. Ueber der Thür ist ein schönes antikes Fragment, zwei Triglyphen und Metopen, eingelassen; dasselbe ist in dem Werke von Stuart und Revett „über die Alterthümer Athens“ abgebildet worden. Von der westlichen Ecke der Seitenfaçade bis zum gebrochnen Gesimse des Querschiffs steigt ein schräges Dachgesims empor. Der Giebel des Querschiffs ist mit einem Doppelfenster, mit zwei Tafelungen und mit zahlreichen, gleichmässig vertheilten griechischen Kreuzen geschmückt. Die östliche oder hintere Apsis der Kirche ist durch den Giebel des Mittelschiffs und die schrägen Dachgesimse des Seitenschiffs bekrönt. Die in ihrer Mitte vortretende Apsis zeichnet sich durch ihr besonderes Verhältniss aus und zerfällt in vier Abschnitte: den mit einem Gesimse gegen den Unterbau, den Raum des gedoppelten Fensters (das von dieser Seite Licht in das Hauptschiff fallen lässt) und zwei breite Streifen, die mit mannigfaltigem Tafelwerk geschmückt sind. Einige Sculpturen christlicher Art und zahlreiche antike Ornamente vollenden die Decoration dieser Façade. Die Bedeckung des Innern der Kirche besteht fast durchgängig aus Tonnengewölben. Der Narthex hat drei Gewölber: ein höheres in der Mitte, das dem Mittelschiffgewölbe entsprechend angeordnet ist, und zwei niedrigere zu den Seiten, die in der Längenrichtung des Narthex ruhen. Aus dem Narthex führt nur eine Thür in das Innere der Kirche. Die vier genannten schwächern Pfeiler gehören einer Restauration vom J. 1833 an, wo sie an Stelle von 8 Marmorsäulen traten; sie bilden enge Arkaden und tragen zugleich grossen Halbkreisbögen, über denen die Pendentifs und die Kuppel ruhen. Zur Seite des Apsidariums sind zwei kleinere Bogendurchgänge, für die Zwecke des griechischen Gottesdienstes, welcher verlangt, dass die Hauptapsis mit den Seitenapsiden in Verbindung steht. Die Kuppel enthält drei Reihen von Malereien. Zwischen den 8 Fenstern über dem Apsidarium sieht man ebensoviel grosse stehende Figuren, Apostel oder Propheten, deren Namen verloren sind. In dem Bilde darüber finden sich 8 Engelbilder, von Medaillonen umfasst; bei zweien derselben liest man noch: *Ὁ ἄγγελος Κυ.* (der Engel des Herrn); diese Engel tragen ein weisses Diadem, das mit senkrechten braunen Stäben durchsetzt ist. Inmitten der Kuppel erscheint, wie in allen byzantinischen Kirchen, ein colossales Christusbild, in der Geberde des Segnens. Er hält ein Buch, dessen

Deckel mit Perlen verziert ist. Der Kopf ist bärtig und mit einem kreuzgeschm. Nimbus versehen; die Enden dieses Kreuzes tragen hier aber nicht das 'O', man sonst gewöhnlich bei den Griechen bemerkt. An der Stelle dieser Buchstaben sieht man Edelsteine dargestellt. In den vier Pendentifs, auf denen die Kuppeln ruhen, sind die 4 Brustbilder der Evangelisten, in Medaillons, gemalt. In den unter den Kuppeln sich kreuzenden Tonnengewölben sind Scenen aus dem Leben Christi dargestellt. Das Kämpfergesims, auf dem die Wölbungen ruhen, dient auch diesen als Basis. Das Gesims, von sehr einfacher Form, ist mit braunen Rosetten und eckig gebrochenen Zweigen bemalt.

Unverkennbar hat die Natur die Gegend Athens für grosse Zwecke bestimmt. Die merkwürdige Gestaltung dieser Landschaft darf wohl einzig in ihrer Art dastehen. Die Ebene umschliesst ein Kreis der schönsten Gebirge; der Hymettos, Pentelikon, Varnesies, Ikaros, Algaleos, Koryalos, jeder besonders jeder von eigenthümlichem Charakter, bieten sich in majestätischem Reigen um den Lieblingssitz der Götter schirmend zu umspannen. Imitten der Land erhebt sich die Akropolis, der einsame königliche Fels des Kekrops, mit seinen abfallenden Wänden, jene Stadt und Land beherrschende Götterburg, auf deren sichern Höhen die ersten Athener Schutz fanden, und die ihre dankbaren Erdkinder mit dreitausend Statuen und ihren schönsten Tempeln schmückten, dem edlen Fortschritt der höchsten Kunstentwicklung, so nahe den Göttern, so würdig ihrer Huld und des Himmels. (S. die Ansicht der Burg Athens im Art. „Akropolis.“) Bald dehnte sich die alte Stadt des Theseus um diese Marmorfeste aus, und die alten Grenzen setzten sich jenseits des musäischen Hügels und des dramatischen Pnyx. Lange Mauern streckten sich bis in den Piräus, und enthielten in den Zwischenräumen Wohlthaten, die das Verbindungsmittel mit dem Hafen abgaben. Als Sulla sie zerstörte, war die Macht Athens auf immer gebrochen, und es behauptete seine hohe Stellung nur durch die Ehrfurcht, welche die Römer den Reichen aufstrebender Nationen nur durch die Ehrfurcht, welche die Römer Mutter menschlicher Weisheit hegten. Hoch erhebt sich dem Reisenden die Propyläen, wenn er, angelangt an der Schwelle seiner Jugendträume, mit den Siegern von Marathon und Salamis die nun freigelegte breite Treppe zu den Propyläen hinaufsteigt, vielleicht den erhabensten Ausgang, den je Menschenhände erschaffen, und unter den mächtigen Säulen steht, zwischen dem Postament der Reiterstatue und dem wiedergeborenen lieblichen Tempel der unbeflügelten Siegesgöttin, hoch über dem jungfräulichen Parthenon, tief unten den Schutt des barbarischen Türkenbores, und wenn fernhin durch die blauen Lüfte das Auge über die Insel- und Meeresküste schweift, bis zum kühnen Akrokorinth und den dreifach übereinander gethürmten Bergen des Peloponnes. Hier rollt sich das grosse Theater altgriechischer Thaten, hier rollen sich deren Wunder im erhabensten Panorama vor ihm auf. Hier suchen wir manches Bekannte umsonst, von dem wir gelesen; vergebens suchen wir nach der Akademie, die mit Plato's Grabe und dem Altar der Liebe gesegnet war; vergebens suchen wir das Lyceum, den Lehrstuhl der Peripatetiker; vergebens sind die Wasserfälle der Kallirrhoë, das freundliche Geplauder der Wellen, die Illissus unterbricht nicht mehr die rings herrschende Stille, und das Aglauros- und Regilla's Odeon, das einst Ariobarzas Philopator II. wieder aufbaute, Eumonia, und selbst das Prytaneion leben nur in unsterblichen Schriften fort. Noch steht der Marmortempel der Pallas, noch stehen ihre erhabenen Propyläen, deren Treppenanfang freilich noch nicht gefunden ist, noch steht jenes mythische Erechtheion mit den wundervollen Karyatiden und architectonischen Verzierung. Heiligthum des Oelbaums im Pandrosium und das Götterhaus der Athena Polias, dessen Trümmern die Helden der Akropolis, die Feldherrin Ghoureas und die Frauen Athens von den türkischen Haubitzen begraben wurden. Ueber dem Theater, dessen Halbkreisstufen fast ganz vom Schutte befreit sind, erhebt sich eine schöne mit byzantinischer Malerei geschmückte Madonnengrotte im Felsen der Akropolis. Der schöne Tempel der Winde, das wahre Aushängeschild des griechischen Windfahnencharakters, ist durch die Bestrebungen der verdienstreichen, aber wenig nachdrücklich unterstützten archäologischen Gesellschaft dem Schutt entzogen. An die Ueberreste der Stoa Basilika, dieser schönen Fronte von sieben hohen ionischen Säulen, lehnt sich jetzt die geräuschvolle Reiterkaserne. Jene Stoa, der berühmte Säulengang, welcher das Theater des Bacchus mit dem der Regilla verbindet, mit deren Eintrittskarten man zugleich Blechmarken zum Eintritt in die Säle dorthin erhielt. Das Monument des Lysikrates, über welchem Lord Byron so lange ein Kapuzinerkloster wohnte, ist gleich dem Windetempel ganz ausgegraben. Liegen die Reste der alten Stadtmauern, die Reste des olymp. Zeustempels, das Grab des nische Thor, die beiden theaterförmigen Pnyxe, das Doppelgrab des Kimon,

gel des Areopag und der sie alle überragende Hügel mit dem Monumente des syrischen Philopappus, das leider so viele interessantere überdauert hat. Die Kapelle des Erzbischofs, wo jetzt die Hauptkirche hinkommen soll, ist merkwürdig als ein Conglomerat heidnischer und christlicher Zeiten; man sieht ein bunt zusammengewürfeltes Mosaik von eingemauerten Reliefs, eine bizarre Mischung von byzantinischen, etruskischen, altrömischen Fragmenten und von Sarkophagbruchstücken, aus denen die Wände zusammengefügt sind. Geht man durch das ehemalige piräische Thor, wo noch antike Wagengleise im Felsenhohlwege eingedrückt erscheinen, quer gegen Phalerus durch den Olivenwald am alten Dipylon hinab, links der Piräusstrasse den Bangen Mauern folgend, so wird man bald zum Grabeshügel der Amazone Antiope geführt, der zwischen den beiden Mauerzügen liegt. Berg und Thor der alten Stadt und der Rhede Phalerus stehen wie Bekannte vor uns; noch sieht man die Spuren der venetianischen Mauern, welche die Häfen von Munychia und Piräus vom Isthmus trennen. Am Abhange des hohen, die wunderherrlichste Aussicht auf Athen und das Meer bietenden Berges findet man das Stadium und das Theater der alten Piräusstadt, über deren Höhen sich die Stadt Phalerus so reizend gelagert hatte, aus deren Häfen Menelaos nach Troja fuhr, und Theseus, um den Minos zu züchtigen. Auf der Spitze der Halbinsel Munychia ragt jetzt das Monument des neuern Seehelden Miaulis, der den Schauplatz seines reichen, reinen Lebens von hier aus überblickt; auf ihrer äussersten Spitze aber liegt die Grabssäule des Themistokles in Trümmern umher. Quer über dem Hafen liegt die zweite Trophäensäule in Fragmenten, ausserhalb der nördlichen Spitze. Besteigt man den Pentelikon, den griechischen Rhigi, so weist sich uns das denkwürdigste Geschichts-Panorama der Welt auf. Salamis und Aegina liegen vor uns ausgebreitet, hinter ihnen der Peloponnes, Epidauros und Paros, der honigreiche Hymettus und rings das von Inseln wimmelnde Meer. Schroff abwärts liegt zu unsern Füßen die Schlachfebene von Marathon mit dem hohen Grabhügel des Militades, zunächst des Landungsplatzes der unglücklichen Perser, die im Sumpfe an dem Drakonara zu Grunde gingen, weil ihre Flotte von den Küsten getrieben worden. Hochberühmt war schon im Alterthum der Pentelikon durch seinen Marmor, von dem die Prachtbauten Athens erglänzten; den höchsten der neuern Marmorbrüche sieht man vortrefflich behauen, sein weisses Gestein glänzt in allen Formen, oft beinahe stalaktitenähnlich herab. Noch sieht man die Vorrichtung der Alten zum Herabwälzen der Marmorblöcke, viereckige Zapfen im Felsen, an denen die Walzen sich abhaspelten. Zunächst dem letzten Bruche ist die Grotte, mit Epheu überwachsen, innen Kapelle, aussen Tanzplatz. Noch erinnert an den alten Wohnsitz des Sokrates, zwischen dem Anchesmus und Lykabettus, das von Platanen umwobene Dorf Kephissia, wo der Mailänder Boggiari eine wundervolle Villa, freilich ohne Aussicht auf Athen, besitzt. Die neue Königsstadt, umgeben vom Zauber der grossartigen Natur und umweht vom Hauche der Geschichte, die an die glorreiche antike Zeit der Freiheit gemahnt, lagert sich nun mit 20,000 Bewohnern am Fusse des Pallasfelsens und gleicht nur einem schwachen Schatten vom alten Athen, zu dessen Macht und Grösse es erst wieder erhoben sein könnte, wenn es die Löwen aus dem Arsenal Venedigs wieder auf ihre Piedestale am Piräus zu bringen und die Frieze und Metopen des Parthenons wie des Niketempels aus dem Britischen Museum zurückzufordern vermöchte.

Athens Antikensammlungen sind noch von zu jungem Datum, als dass sie einen solchen Reichthum wie irgend eines der namhaften italischen Museen aufweisen könnten; auch haben die Nachgrabungen, die erst in neuester Zeit (seit dem Abzug der Türken von der Akropolis) unter König Otto durch Dr. Ross, Leo v. Klenze, Schaubert, Hansen, Laurent, Pittakis etc. hier planmässig begonnen wurden, bis jetzt weit mehr des Unerheblichen oder bis zur Nutzlosigkeit Fragmentarischen als des Bedeutsamen und Guterhaltenen zu Tage gefördert. (Aufs Speciellste belehren hierüber die „Archäol. Mittheilungen aus Griechenland. Nach C. Ottfr. Müller's [† 1840 zu Athen] hinterlassenen Papieren herausgeg. von Adolf Schöll.“ Frankf. a. M. 1843.) Unter der Türkenherrschaft entführten die Engländer das Vortrefflichste, was von athenischen Alterthümern zu Tage lag oder zu Tage gebracht ward und portable war; Worsley holte sich das Relief aus der Pansgrotte, das schöne Herkules-Relief und ein Stück vom Parthenonfries (Sammlung zu Appuldurcombe auf Wight); Elgin rannte ausser den berühmten Sculpturen der athenischen Tempel, die seine Frevierhand von letztern herabschlug, die Statue des Dionysos vom Denkmal des Thrasyll (der ganze Raub des Lords nun im Britt. Mus.); Aberdeen nahm die dem Zeus geweihten Volivreliefs vom Pnyxfelsen (im Britt. Mus.) und Burgon glückte es, aus einem Grabe jene athenische Preis-Vase mit alterthümlich gezeichneter Pallas und einem Wagenrenner zu erhalten. Auch Frankreich gewann durch Choiseul Gouffier, Forbin, durch de Rivière und die Expedition zur Wiederherstellung

Griechenlands für die Gallerie im Louvre namhafte attische Kunstwerke, wie z. B. eine Friesplatte vom Parthenon, Grabstelen etc., und in die Privatsammlung des Grafen Pourtales Gorgier kamen reizende bunte Terracottafigürchen aus athenischen Gräbern. Nach München kam Manches durch den Baron Haller, z. B. schmucke Terracottafigürchen und attische Graburnen; auf anderm Wege erhielt die Glyptothek zwei Philosophenporträts aus Athen. Nach Berlin gelangten durch Bartholdy und den Grafen Sacken ein kolossaler Zeuskopf aus Athen, attische Graburnen, auch Terracottafiguren. Von den in Griechenland selbst unter der Türkenherrschaft gemachten Sammlungen bestand noch während der Befreiung zu Athen die namhafte des französischen Consuls Fauvel, enthaltend Sculpturreste, besonders ausgezeichnete Stelen (darunter soll eine, mit einem Fleuron zur Bekrönung, an 18 F. Höhe gehabt und in untereinander gesetzten Namen ein ganzes Geschlechtsregister gezeigt haben); auch begriff sie gemalte Vasen, vorzügliche zumal aus Athen und Aegina. Da sie zerstreut ist, sind die schönen Zeichnungen verschiedener Gegenstände dieser Sammlung in Stackelberg's „Gräber der Griechen“ doppelt werthvoll. Auch die Epigonen der alten Hellenen sind nicht im Sammeln zurückgeblieben; schon in den ersten Jahren des Freiheitskampfes bildete sich die Philomuse, eine Privatgesellschaft für Aufbewahrung heimischer Antiken; zum Museum dafür bestimmte dann Kapodistrias in Aegina die Hallen und einen Saal des unter ihm erbauten Waisenhauses, diesen für die Vasen, Terracotten, Bronzen, Münzen, jene für die Sculpturen. Dieser Vorrath, theils aus Aegina selbst, theils aus Megara, Thera, Delos und andern Orten herrührend, jetzt in Athens öffentliche Sammlungen aufgenommen, macht einen bedeutenden Theil der letztern aus. Vor Begründung der neuen Regierung 1832 und während derselben wurden zu Athen bei Bauanlagen unter andern Entdeckungen da und dort Sculpturreste hervorgebracht, von welchen eine Ephebenstatue und eine Anzahl Stelen aus Gräbern am Piräus hernach in den öffentlichen Besitz gekommen sind. Nach dem Abzug der Türken von der Akropolis hatte Pittakis, welcher in der Folge zum „Conservator der Antiken“ ernannt ward, die daselbst zu Tage liegenden plastischen Bruchstücke und Inschriften in einem vorläufigen Sammelplatze vereinigt. Auch wurde im Frühjahr 1833 mittels Subscription die erste Ausgrabung am Parthenon veranstaltet, wodurch, ausser Inschriften, schöne Friesstücke des Tempels von der Nordseite und eine Metope der Südseite hervorgezogen wurden. Im August 1834 kam aus München Leo v. Klenze nach Griechenland und veranlasste die Regentschaft zu weitem Ausgrabungen am Parthenon, die so gleich drei Reliefplatten von der Nordseite des Frieses zu Tage brachten. Im J. 1835 setzten Dr. Ross, die Architecten Schaubert und Hansen, auch Laurent, die Ausgrabungen auf der Akropolis fort; am Parthenon fand man zunächst Stirnziegel des Tempels, Reste von kläglich zerstückelten Statuen, dann vom Cella-Fries der Nordseite eine figurenreiche Platte, einen Denkstein mit Relief in strengem Styl, eine Statuette der Pallas und neben vielem von Türkenhand Zerschlagenen einige Metopenfragmente und interessante farbige Architecturstücke. Die Räumung des Propyläenunterbaues förderte ein schönes Votivrelief hervor, dann, ausser Propyläen-Kassetten, eine der trefflichen Reliefplatten von der Balustrade des Niketempels, ferner unter den verbaut gewesenen Theilen dieses Gebäudes nach und nach sieben Stücke seines plastischen Frieses. Im November 1835 fand sich eine zweite schöne Platte jener Balustrade, später eine Anzahl kleinerer Stücke davon, im Anfang des J. 1836 ein achttes und neuntes Friesstück des Niketempels, welchen man nun wieder aufzurichten begann. Im Frühjahr fand man ausser etlichen sehr alten, schön gemauerten Köpfen eine kolossale weibliche Gewandstatue mit einem an ihren rechten Schenkel gelehnten und geschmiegteten nackten Knaben. In demselben Frühjahr wurde an der Ostseite des Parthenon aus dem Schutte zwischen den Umlaufsäulen und denen des Pronaos ein ausgezeichnet schönes Stück vom Fries über dem Tempel eingange, mit sitzenden Gottheiten, hervorgezogen, neben welchen sich daselbst ein verzierter marmorner Thronessel fand. Bei Grundgrabung des königl. Schlosses stieß man auf viele Gräber von unerheblichem Inhalt, aber auf eins mit jenem Silbergeräth, das dem König von Baiern geschenkt ward. Im Frühjahr 1837 grub man auch am Erechtheion; von den Karyatiden, deren sich nur noch drei an der kleinen südlich vorspringenden Halle befanden, lag eine vierte am Boden, welche, da auch ihr Kopf schon vor Jahren gefunden war, mit geringen Ausbesserungen wieder an ihre Stelle gebracht werden konnte; auch fand sich eine fünfte, doch ohne Kopf und Kapitell, und in Stücke zerbrochen; die sechste war durch Elgin nach England gekommen. Von den schönen marmornen Friesbildern des Erechtheion fand man 16 Fragmente. In der Stadt brachte die Grundgrabung für einen Privathau einen unverzierten Sarkophag zum Vorschein, dessen Skelett an den Fingerknochen 7 Goldringe mit ge-

men Steinen hatte. Im J. 1839 fand man auf der Akropolis eine Nikefigur, die ähnlich gleich den früher entdeckten zur Balustrade am Niketempel gehörte. Im J. 1840 grub man am Parthenon eine verstümmelte Centaurenmetope von der linken und 5 Bruchstücke vom Cella-Fries aus, wovon drei besser erhaltene dem Opferzug, Opferzug und Musikchor angehörten. Zu dieser Zeit entdeckte man in der Propyläen einen Silen mit einem Bacchuskinde auf den Schultern, im Piräus eine kleine Hermes-Herme, mit dem Rücken an einen Lorbeerstamm gelehnt, und einen Panisk, am Pfeiler verbunden. Ende 1843 wurden vortreffliche Parthenonsculpturen entdeckt. — Was die Orte der Antikenaufstellung betrifft, so ist der mässige Raum des Erechtheion, bei welchem auch aussen einige Denkmäler sich finden, unter den Verwahrungsgemächern das grösste. Was ein Holzgitter vor einer Wand der dorianischen Stoa einschliesst, sind zum grössern Theil Stelen verschiedener Art. In seinem Hause verwahrt Pittakis die Münzen, einige geschnittene und sonst einzelne Antiken; Anderes ist im Amtszimmer im Gebäude des Culturmuseum. Am obern Abhange der Akropolis und oben allerwärts liegen oder stehen Inschriften, plastische Reste im Freien. Es sind aber hier andere zugebracht im nördlichen Propyläenflügel (der Pinakothek) und dahinter in einer Halle auf der andern Propyläenseite in einem Verschlag; ferner in zwei Cisterne unterhalb des Parthenon, der andern hinter dem Erechtheion, dann in einer kleinen Moschee, die in den Parthenon eingebaut ist, und in mehreren Privatsammlungen in Athen des k. preuss. Bevollm. Mr. de Brassier, des Legationssecr. Faber, des Major des österr. Consuls Gropius, des k. k. Bevollm. Prokesch v. Osten, des k. österr. Dr. Röser und des Prof. Ulrichs.

Ich trüge gern ein Wort über die Münzen des alten Athens. Man kennt einige athenische Silbermünzen, die zu den allerältesten Prägstücken gehören. Eine ist im herzogl. Münzkabinet zu Gotha, eine andere im k. Museum zu Paris, eine dritte unter Mionnets Münzpasten. Der stark erhobene Pallaskopf auf der Vorderseite deutet durch die Rohheit der Gestalt auf ein so hohes Alterthum, dass vielleicht kaum eines der noch vorhandenen Marmorbilder höher hinaufreichen dürfte. Die Augen der Minerva sind, wie auf den ältesten syrakusischen Münzen, lang und gezogen und gehen aufwärts in ihrer Richtung; das Profil ist gesenkt und garzisch, der Mund ohne Anmuth, das Kinn kleinlich und bald einwärts gezogen und lang und ohne zierliche Wölbung. Merkwürdig bleibt, dass Athen sich von den andern Städten der Welt nicht als Sitze von Kunstschulen bekannt sind, in der Münzprägung aber so vortrefflichen Hoss, ja dass die Münzen auch in der besten Zeit Athens ihr altväterliches Gepräge behaupteten (vergl. Diogenes Laertius VII. 1, 19.). Unter den Mionnets Schwefelabdrücken kommt eine Athen zugeschriebene Silbermünze vor, die auf der Vorderseite einen Gorgonenkopf in rohester, alterthümlichster Art zeigt; auf der Kehrseite findet sich in viereckiger Vertiefung ein Löwenkopf. Aus jenen Abdrücken lernt man dann eine grosse athenische Silbermünze oder Tetradrachme kennen, mit dem Typus, der zu Athen mehrere Jahrhunderte beibehalten ward; auf der einen Seite nämlich den Pallaskopf auf der einen, und die Eule mit weitglotzenden Augen, nebst einer Mondsichel, einem Olivenzweig und den Buchstaben ΑΘΕ (d. h. Athen) auf der andern Seite. Zur Zeit der höchsten Kunstblüthe schlug Athen eine Münze, deren Rückseite die Akropolis mit der Kolossalstatue der Pallas Promachos zeigt und zugleich mit dem Parthenon, den Propyläen, der heraufführenden Treppe und der Pansgrotte aufzeigt. (Bei Mionnet: *Descript. Suppl. T. III. pl. 18.*) In der alexandronischen Zeit gehört eine Silbermünze an, welche auf dem Avers zum ersten Mal einen schönen und feingebildeten Pallaskopf zeigt; die Seite des Zeus ist mit dem Greifen geschmückt; auf dem Revers sieht man die Eule auf einem Korb sitzend und die Buchstaben ΑΘΕ . Eine der schönsten Münzen Athens ist sogenannter Quinarius in Gold, der im Münzkabinet der Studj Publici zu Neapel verwahrt wird.

Athena oder Athene, der bei den Griechen gebräuchliche Name der Pallas oder Minerva (s. d. Art.), welche bei Homer wie bei den spätern Dichtern häufig beide Namen gleich führt, da Pallas Athena einen vortrefflichen Schluss für den Hexameter abgab.

Athenäus, ein ausgezeichnete Literator des Alterthums, lebte zu Alexandria in der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts nach Christus, zur Zeit des Kaisers Commodus, und schrieb mit Benutzung der reichen alexandrischen Bibliothek das Werk „*Deipnosophistai*“ (Gelehrtenmahl), worin er in der Form von Tischgesprächen seine Excerpte aus mehr denn 1500 jetzt verlorenen Schriften des Alterthums niedergelegt hat. Das 11. Buch hat Wichtigkeit für die Alterthumsgeschichte, da er darin ausführlich und genau in eine Beschreibung der ver-

Ein Bildhauer Athenodorus, auf Rhodus geboren, arbeitete mit an der Laokoon-Gruppe.
Vergl. „Agesander.“

Athenokles, ein berühmter Toreut, dessen Becher Athenäus (XI. 17, 1) beschreibt.

Athis, ein junger, sechzehnjähriger Indier, den, nach Ovid, die Tochter des Phineus, Limnate, in kristallener Grotte gebar; er wird als ausserordentlich schnell und ein trefflicher Speerwerfer und noch besserer Bogenschütze beschrieben, Phineus zur Hochzeit des Perseus und der Andromeda gekommen, und spannte die fehlenden Bogen gegen diesen; doch der Held, welcher der Medusa das Haupt vom Rumpfe trennte, nahm einen Feuerbrand von dem Opferaltar in der Halle, und zerschmetterte damit das Antlitz des schönen Jünglings. Er war der Liebling des Assyriers Lykabas; jener versuchte es, ihn zu rächen, doch sein Plan scheiterte an Perseus nicht, und er ward von dem mächtigen Helden mit der krummen Waffe der Medusa Blut gekostet, durchstoßen.

Athleten, Ringer und Faustkämpfer, welche in gymnischen Wettkämpfen ihrer Leibesstärke ablegten und zugleich über ihre Gegner den Sieg und Sieg zu erringen strebten. War die Gymnastik die den Leib nach Regeln und Sätzen bildende und stärkende, die Agonistik die jene Bildung und Stärke im Kampf (Agon) prüfende und bewährende Kunst, so war die Athletik hingegen besonders in der spätern Zeit durch ausgebildete und gesteigerte Technik die Spitze körperlicher Kraft sowohl erstrebende als producirende und zum eigentlichen Handwerk gewordene Kunst. In der alten Zeit hatte Athletes den reinen Begriff wie Agonistes. Seitdem die grossen Festspiele der Hellenen immer mehr und mehr erböhten und ihren Glanz über Hellas und die benachbarten Länder hin ausbreiteten, trat die Agonistik immer lebendiger und festlicher auf, und Viele zu ihren Siegeskränzen. Die Wettkämpfer, die seit der ersten Olympiade Olympioniken erscheinen, waren immer noch reine Agonisten, nicht eigentliche Athleten nach späterer Bedeutung dieses Worts. Auch die Sieger in den vier heiligen Spielen, welche von Olympiade L — XC aus den glänzendsten Geschlechtern der hellenischen Staaten bekränzt wurden (wie die Eratiden von Rhodus mit dem Namen des Tyrannen, seinen Söhnen und Enkeln, wie die Psalychiden, die Midyliden, die Thersanen, die Charladen, die Blepsladen, die Bassiden und Euxeniden von Aegina, wie wir durch Pindar's Siegeshymnen verherrlicht finden, die Oligäthiden von Argos und die Timodemiden von Athen), werden richtiger als Agonisten betrachtet, weil sie durch Gymnastik ausgebildet und gekräftigt im Gefühl und Bewusstsein ihrer körperlichen Kraft und Gewandtheit nun auch den agonistischen Siegeskranz ersetzten einen Kranz persönlicher Auszeichnung und nationaler Ehre, ohne der Athleten *professo* obzuliegen. Denn hatten diese Männer hier ihr Haupt mit Kränzen geschmückt, so finden wir sie in ihrer Heimath wieder als handelnde Staatsbürger, politisch bedeutsame Personen in Krieg und Frieden. Die technische Athletik trat erst in der Zeit kurz vor Plato auf; seit dieser Zeit finden wir in den grossen Spielen Agonisten verschiedener Art, theils noch aus angesehenen Geschlechtern, theils früher, theils Agonisten von Profession, unbemittelt und von geringer Abkunft.

iraten besonders Kyrene in der ältern, Alexandria in der spätern Zeit glänzend
 dort erreichten sehr viele Land- und Inselstädte ausgezeichneten agonistischen
 , wovon uns unzählige Münzen der Kaiserzeit belehrendes Zeugniß ge-
 - Athleten waren in der gewöhnlichen Bedeutung des Worts eigentlich nur die,
 e in den gymnischen Wettkämpfen austraten, also Wettläufer, Ringer,
 athlen, Faustkämpfer, Pankratiasten. Die Agonisten in den ritter-
 Wettkämpfen, den Hippodromien (zu Rom *Circenses*) mit ihren Wagenlenkern,
 en streng genommen nicht hieher, ebensowenig als die Gladiatoren, welche bei
 ischen Autoren Monomachoi und Hoplomachoi genannt werden. Alle Haupt-
 en, welche in den vier grossen heiligen Spielen der Griechen aufgenommen
 n waren, wurden durch die spätere Athletik immer künstlicher, mit grösserem
 aufwand und grösserer Virtuosität ausgeführt. Besonders geschah dies in den
 össten Technik fähigen Kampfarten, dem Ringen und Pankration, sowie im
 ampe die Armatur der Hände immer schärfer und gefahrbringender wurde,
 ch dies besonders am römischen Cestus wahrnehmen lässt. (Die Hand - Armatur
 tern griechischen Faustkämpfer bestand in einfachen Wehrriemen, welche aus
 Ochsenhaut sehr fein geschnitten und auf eine alterthümliche Art zusammenge-
 n waren; der Kämpfer rüstete sich mit dieser Schutz - und Trutzwaffe, bevor
 seinem Gegner in die Schranken trat, und trug die Riemen um den hohlen oder
 n Theil der Hand gewunden, so dass die Finger frei blieben und sich zur Faust
 menlegen konnten. Später wurden die Faustgewinde [*Himantes*] mit dem schar-
 Vunden bringenden Riemen, der über das Geflecht hinlief, sowie mit Nägeln,
 in und Knoten versehen. Die Athletik wurde immer gewaltsamer, und die
 klichsten Handflechten, mit eingenähtem Blei und Eisen, kamen auf. In einem
 umm vergleicht Lucilius den durchlöcherten Kopf eines Faustkämpfers mit einem
 , so dass für neue Wunden kein Raum mehr sei. Antike Bildwerke veranschau-
 verschiedenartige Faustgewinde; einfache bemerkt man z. B. in Inghirami's
Etrusch. vol. II. p. II. tab. 56; im *Mus. Blacas T. I. pl. 2. p. 10* erkennt man
 n mit Nägeln oder ähnlichen Dingen besetzt; den spätern Cestus findet man an
 Faustkämpfern in Piroli's und Piranesi's *Ant. d'Ercolano T. III. pl. 56*, auch in
 Abb. der Gem. und Alterth. im neap. Museum zu Portici Th. VII. Taf. 63; fer-
 eht man Faustkämpfer mit Cesten, welche zugleich einen bedeutenden Theil
 me bedecken, im *Musée d. sculpt. ant. et mod. par Clarac T. II. tav. 200. n.*
 Die sämtlichen gymnischen Kampfarten wurden sowohl in den Gymnasien und
 ren als in den öffentlichen Festspielen nackend nach vorausgegangener Ein-
 und Bestäubung des Leibes unternommen. Homer kennt das Oel zu diesem Be-
 och nicht, sondern seine Agonisten kämpfen blos nackend mit einem Schurz
 ; Lenden. Dieselbe Sitte herrschte noch in den Olympien bis zur 15. Olympiade,
 elcher Zeit der Schurz wegfiel und hier völlige Nacktheit eintrat. Als die leicht-
 Kampfarten betrachtete man den Wettlauf und, abgesehn vom Ringen, die ein-
 Theile des Pentathlon: den Sprung, Diskus- und Speerwurf, die natürlich im
 ampe vereinigt zur schweren Kampfart wurden. Die Athletik zeigte sich am
 ndsten in den schweren Kampfarten, im Ringen (*πάλη*), im Faustkampfe (*πύγμα*)
 i Pankration, welches aus beiden bestand und auch Pammachion hiess. Zu
 la war es die höchste Leistung, an e i n e m Tage im Ringen und im Pankration
 gen; wer diese gewaltige Aufgabe löste, hiess ein Nachfolger des Herkules, des
 , der sie der Sage nach einst zu Elis gelöst und den Doppelkranz errungen. —
 hrer der Athleten waren die Gymnasten und Aleipten, deren Ruhm mit dem
 Zöglinge innig verbunden war. Ringer und Pankratiasten mussten nach einer
 en Diät leben, an welche namentlich die, so in Festspielen auftreten wollten,
 nd der Zeit der gesetzlichen Vorübungen gebunden waren; während der letz-
 nthielten sich die Athleten auch streng des Liebesgenusses. Sie erstrebten die
 hste Fleischmasse, um durch ihr materielles Gewicht den Gegner leichter zu
 en, oder auch niederzudrücken, und ihm das Aufheben ihres Leibes zu er-
 ren. Kein Athlet wurde so leicht krank, aber es geschah zuweilen, dass starke
 is zum Uebermass vollsäftige Athleten plötzlich von Apoplexie ergriffen ihren
 aufgaben. So stürzte ein Krotoniate zu Olympia in demselben Momente todt zu
 , als er den Siegeskranz von den Hellanodiken empfangen sollte. Wer vom
 malter an bis zum 35. Lebensjahre der Athletik obgelegen und keinen Sieg er-
 a, verliess diese Laufbahn. Die Athleten, die in den grossen heil. Spielen ge-
 hlessen Hieroniken und hatten das Recht, nach dem Siege einen feierlichen
 ; in ihre Vaterstadt oder in diejenige Stadt zu halten, als deren Bürger sie ihren
 i in die Liste der auftretenden Wettkämpfer hatten eintragen und dann durch
 rold verkündigen lassen. An einem solchen Einzuge nahm die Stadt den leben-

digsten Antheil, und bei Annäherung des Kampfsiegers wurde nach alter Sitte ein Stück der Stadtmauer niedergerissen, um dadurch anzudeuten, dass eine Stadt, die solche Männer habe, keiner Mauern bedürfe. Der Sieger fuhr gewöhnlich auf einem mit vier weissen Rossen bespannten Wagen; der Zug bewegte sich durch die Hauptstrassen nach dem Tempel der Schutzgottheit der Stadt, worauf das Siegesfest folgte. In manchen Staaten wurden ihnen Ehrensäulen auf öffentliche Kosten an den belebtesten Plätzen, besonders auf dem Markte, in den Gymnasien, auch in der Nähe von Tempeln aufgestellt. Auch Knaben werden genannt, die als Wettkämpfer in den hellenischen Festspielen austraten und siegten. Bei den Römern weiss man von keiner Knabenathletik, wohl aber, dass unter Domitian im Stadium zu Rom ein Wettlauf der Jungfrauen aufgeführt ward. (Vergl. J. G. Krause's Gymnastik und Agonistik der Hellenen, Halle 1835, und dessen Olympia, Wien 1838.) — Die Gymnastik ist diejenige Seite des griechischen Lebens, welche wegen der natürlichen Verwandtschaft, in der sie zur plastischen Kunst steht, sich am vollständigsten in der Kunst abspiegelt. Zwar ist die vollkommenste Uebertragung gymnastischer Gestalten auf die Stoffe der bildenden Kunst, jener Wald von Erzbildsäulen der Sieger in den Tempelhöfen Olympia's und Pytho's, uns verloren gegangen, und es sind nur einige Reste der Art geblieben; indess lässt sich aus Marmorcopien, Reliefs, Vasengemälden und Gemmen noch ein sehr vollständiger Cyklus von Vorstellungen zusammensetzen. Kurzgelocktes Haar, tüchtige Glieder, eine kräftige Ausbildung der Gestalt und verhältnissmässig kleine Köpfe charakterisiren die ganze Gattung von Figuren, die zerschlagenen Ohren und die hervorgetriebenen Muskeln ganz besonders Faustkämpfer und Pankratlasten. Die besondere Körperbildung und die charakteristischen Bewegungen der Kampfsarten, die oft auch in den Ehrenstatuen der Sieger angedeutet wurden, mit vollkommener Wahrheit darzustellen, war eine Hauptaufgabe der alten Kunst; ebenso häufig aber werden die Athleten auch in Handlungen dargestellt, die allen gymnastischen Wettkämpfern gemein sind, wie beim Einsalben des Körpers (was in den Gymnasien durch den Aleipten geschah), beim Gebet um Sieg, bei Umwicklung des Haupts mit der Siegesbinde, in ganz einfacher und ruhig fester Stellung gebildet; meist hielten wohl diese früher oft falsch (z. B. Genius praestes) benannte Bilder Kränze in den Händen; auch Palmstämme dienen, wie bei Hermes, als Hinweisung auf ihre Bedeutung. Unter den zahlreichen Figuren, die als Vorsteher der Uebungen, besonders auf Vasenbildern, vorkommen, findet man am meisten Aleipten oder Lehrer der Gymnastik. Hähne kommen als Symbole des Kampfes oft auf Vasen von Vulci vor, auch einmal ein Hahn als Herold. Die Dresdner Antikensammlung weist einen Cestuarus (Faustkämpfer mit Cestus) aus grünem Marmor und die treffliche Statue eines sich salbenden Athleten auf. Ein um Sieg flehender Athletenknecht, aus Bronze, findet sich in Berlin. Den schönen Bronzekopf eines Athleten mit einer Tünie um das Haar (Augen hohl, Lippen vergoldet) besitzt die Münchner Glyptothek.

Athlothen; s. Agonotheten.

Athor oder **Athyri** (ägypt. M.), der Uranfang, der Urgrund und Urstoff der Schöpfung, die alte Nacht, welche nach der Kosmogonie der Aegypter, so wie der Juden früher da war, als der Tag, das Licht; wie wir aus dem ersten Kapitel des ersten Buches Mose an sechs verschiedenen Stellen finden, dass sie den Tag vom Abend an zählten: „Da ward aus Abend und Morgen der erste, zweite etc. Tag,“ wie noch jetzt alle ihre Feste vom Vorabend anfangen und bis zum Abend des folgenden Tages dauern, eine Art der Zeiteintheilung, welche sich auch noch bei den Christen in ihrem sogenannten heiligen Abend (vor den grossen Festen) ausspricht. Athor scheint demnach dem indischen Abakt zu entsprechen, der Gottheit vor ihrer Offenbarung der unenthüllten, verborgenen Schöpfungskraft, welche erst durch das Licht zum Abakt, zur offenbarenden Gottheit wird. Athor ist das absolute Sein, das dunkle Chaos, und ward als solches stets ganz und schwarz verschleiert vorgestellt. Wenn aber die ägyptischen symbolischen Gottheiten immer mehrere Bedeutungen hatten, so vereinigte Athor auch die der Isis und der Venus, d. h. der allgewaltigen und allliebenden Natur in sich, und hatte als Isis die Lotosblume, als Venus aber die Taube zum Attribut. Der Hauptort ihrer Verehrung war Atarbechis, und in ihrer Nähe das allgemeine Grab aller gefallenen Rinder. Diese heiligen Thiere wurden nämlich nie geschlachtet; wenn sie aber starben, begrub man sie so, dass die Hörner emporstünden. Zu gewissen Zeiten kamen dann die Bewohner von Atarbechis, mit Rähnen durch das ganze Land schiffend, gruben die Gebeine aus und schafften sie zu ihrem Ort, wo sie nochmals feierlich begraben wurden. — Zu Ebsambul in Unternubien sieht man in den kleinen, der Athor als Liebesgöttin geweihten Felstempel, mit dem Hochrelief der heil. Kuh.

Athos (gr. M.), einer jener furchtbaren, schlangen- oder drachenflüssigen Riesen, welche den berühmten Gigantenkrieg gegen die Götter führten. Er war, wie die übrigen Giganten, ein Sohn der Erde, erzeugt durch das Blut, welches dem von seinem Sohne Saturnus verstümmelten Uranos entfloss. Ein Berg, den er bei jenem Kriege gegen den Himmel warf, der aber, durch Jupiters Blitze zurückgeschleudert, auf eine jetzige Stelle fiel, erhielt von ihm den Namen.

Athribis, jetzt Atrib am Flussarme von Damiette, war einst die Hauptstadt eines Nomos von Unterägypten und schlug Ptolemäermünzen.

Atkinson, John, britischer Zeichner und Maler, malte um das Ende des vorigen Jahrh. zu Petersburg im Saale des Michaelpalastes zwei grosse und gerühmte Darstellungen, den Russensieg über die Tataren am Don und des Grossfürsten Wladimirs Tode betreffend. Er malte übrigens den Feldherrn Souwarow und reiste um 1815, wo er wieder in London war, in Davis Begleitung nach dem Schlachtfelde von Waterloo, wo er jenes Schlachtgemälde entwarf, das 1819 in London zur Schau kam und natürlich die höchste Bewunderung erliefte, da es abgesehen von seinem Kunstwerthe den Britten als ein in starken Farben sprechender Hymnus auf Wellington gefallen musste. Davis malte ihm mehrere Köpfe hinein, und das Gemälde Atkinsons sollte als Schlachtenstück alle Tugenden zu einem Meisterwerk, wenn nicht die — Erde so schülerhaft wären. Mit Stothard lieferte Atkinson eine Zeichnung zum Gedenke des Herzogs von Wellington. Des Malers Name knüpft sich auch an zwei Trachtwerke, wobei er als Zeichner wirkte. Das eine erschien unter dem Titel: „*Picturesque representation of the manners, costumes and amusements of the Russians*,“ das andere unter dem Titel: „*Picturesque representation of the naval, military and miscellaneous costumes of Great-Britain*.“ Als Handzeichnung in Aquarell versiert von ihm eine schöne Seeansicht mit Schiffen. — Ein William Atkinson, Londoner Baumeister, publicirte 1805 das Werk: *Cottage Architecture, including perspective views etc.*; zwei andere Architekten dieses Namens (T. und C. Atkinson) gaben die *Specimens of Gothic Architecture*, London 1828.

Atlanten, auch Telamonen, Perser, Giganten, nennt man die starken Männerstatuen, welche bei Theilen eines Bauwerks scheinbar stützend auftreten; weibliche, denselben architectonischen Zwecke dienende Bildsäulen heissen Karyatiden. Der gleichen als eine Art Träger oder Stützen gebrauchte Statuen erscheinen zwar nicht naturgemäss, sind aber hinlänglich durch die Antike gerechtfertigt. Sie wurden nur gebraucht, wenn Säulen bei Monumenten zu kleinlich ausgefallen wären. Sie sind anwendbar bei einem reichen Style, an kleinen Vorbauen, Brunnen, zum Tragen eines Altars, und als oberste Säulenstellung, wenn mehrere übereinander vorkommen. Sie dürfen nicht den Charakter schwerer Belastung tragen, weshalb ihre Stellung stets eine freie, ruhige, nicht bürdevolle, Mitleid erregende sein muss, und jeder angestrenzte schwerfällige Ausdruck muss dem eines schönen Spieles weichen.

Atlas (griech. M.). Ein uralter Mythos, welcher sich in die frühesten Kosmogonien verliert. Nach diesen war Atlas der Sohn des Japetos und der Klymene (Tochter des Okeanos und der Tethys, nicht Thetis, wie Nitsch sagt), also ein Titanide und Bruder des Prometheus und Epimetheus. Er theilte die Empörung der Titanen gegen die Götter, und diese legten ihm zur Strafe die ganze Last des Himmels auf. Homer im ersten Gesang der Odyssee, Vers 52) nennt ihn einen Verderblichen, einen chädlich Gesinnten,

„welcher des Meeres

Tiefen gesamt durchschaut und selbst die erhabenen Säulen

Aufhebt, welche die Erd' und den wölbenden Himmel sondern,“

während ihn Andere einen weisen, erhabenen Gott, einen Meister der Sternkunde und der Singekunst nennen. Die Fabellehre weist ihm am Ende der Welt, d. h. am nordwestlichsten Ende von Africa, seinen Sitz an; dies war für die Alten eine *terra incognita*; zur Meerenge, zu den Säulen des Herkules hinaus wagten sich nur phönizische Schiffer, und diese verbreiteten die allerwunderlichsten und schrecklichsten Erzählungen über das Land ausserhalb der Meeresthore, damit Niemand es wagen möge, ihnen zu folgen und ihre, für sie ein Monopol bildenden, vorthellhaften Handelsunternehmungen zu theilen. Dort stand nun ein gewaltiger Berg, der höchste der bekannten Erde — der höchste für jene Zeit, da der beinahe um die Hälfte höhere Montblanc eine relativ viel geringere Höhe hat, und die Alten weder durch trigonometrische Messungen noch durch Barometer-Bestimmungen dies zu ermitteln wussten. Der Atlas reichte ihnen in die Wolken, d. h. in oder an den Himmel, daher sich denn sehr leicht die Idee, er stütze den Himmel, an diese Beobachtung knüpfte, und die Dichter der Urzeit den Berg zu einem Riesen machten, welcher dieses Ge-

schäft versah. Seine Kinder sind die Hyaden, die Plejaden oder Atlantiden, und viele Einzelne, wie Kalypso, Hyas, Hesperos etc. Die Fabel macht Diodor zur Historie, indem er III. 60 sagt: „Nach Hyperions Tode theilten die Söhne des Uranos das Reich unter sich, die angesehensten waren Kronos und Atlas. Atlas erhielt die Länder am Okeanos und nannte die Bewohner Atlantes, auch dem höchsten Gebirge desselben gab er den Namen Atlas. Vom Lauf der Gestirne hatte er genaue Kenntnisse, er war der Erste, welcher die Menschen den Himmel als eine Kugel betrachten lehrte, darum hiess es, die ganze Welt ruhe auf den Schultern des Atlas; man wollte die Entdeckung und Nachbildung der Kugelgestalt durch die Fabel andeuten. Er hatte mehrere Söhne, unter denen einer, Hesperos, sich durch Frömmigkeit, Leutseligkeit und Gerechtigkeit auszeichnete; dieser verschwand einmal plötzlich, von einem heftigen Sturme fortgeführt, als er den Gipfel des Atlas bestieg, um die Sterne zu beobachten. Das Volk, den Verlust des Edeln bedauernd, erwies ihm göttliche Ehre, und nannte den hellsten Stern am Himmel nach seinem Namen. Atlas hatte auch sieben Töchter, welche, nach ihrem Vater, zusammen Atlantiden hiessen.“ Ihre besondern Namen waren: Maja (Mutter des Merkur von Zeus), Elektra (Mutter des Dardanos von demselben), Taygete (Mutter des Lakedämon von eben demselben), Asterope (Gattin des Oenomaos), Merope (Gattin des Sisyphos), Alkyone (Mutter des Hyreus von Neptun) und Keläno (Mutter des Lykos von Neptun). „Sie vermählten sich mit den erhabensten Heroen und Göttern, und wurden die Stammmütter von einem grossen Theile des Menschengeschlechtes, denn ihre Söhne waren diejenigen, welche um ihrer Verdienste willen zu Heroen und Göttern erklärt wurden. Maja z. B., die Aelteste, gebar dem Zeus den Hermes, dem die Menschen viele Erfindungen verdanken. Eben so wurden die Söhne der andern Atlantiden entweder als Stammväter von Völkern, oder als Erbauer von Städten berühmt, daher galten auch bei den Griechen, wie bei einigen auswärtigen Völkern, die meisten Heroen der Urzeit für Abkömmlinge von den Atlantiden. Diese Töchter des Atlas waren durch Weisheit ausgezeichnet, und nach ihrem Tode würdigte man sie göttlicher Ehre und versetzte sie an den Himmel unter dem Gesamtnamen der Plejaden.“ Diese von Diodor nach seiner gewöhnlichen, bekannten Art historisirte Mythe wurde von den Alten viel weiter ausgeführt, und namentlich mit den beiden grossen Helden Herkules und Perseus in Verbindung gebracht. In der Nähe des Atlas nämlich waren die Gärten der Hesperiden, der Töchter oder der Enkelinnen des Atlas. Herkules war beauftragt, Aepfel aus den Gärten dieser Götterjungfrauen zu holen, was keine Kleinigkeit schien, da grimmige Drachen sie bewachten. Herkules hatte den Prometheus von dem schrecklichen Adler befreit und seine Bande gesprengt, dafür begleitete er ihn zu seinem Bruder Atlas und bewog diesen durch seine Ueberredungskunst und seine Klugheit, statt des Herkules die Aepfel zu holen, was der Riese auch that. Herkules musste sich vorher entschliessen, den Himmel auf seine Schultern zu nehmen, weil er sonst eingefallen wäre; er kniete daher neben Atlas nieder, und dieser liess die Last auf des Göttersohnes Schultern gleiten. Allein da er nun die Aepfel geholt, wollte er sie nicht dem Herkules geben, sondern selbst sie dem Eurystheus bringen. Herkules fürchtete, den Himmel tragen zu müssen für und für, daher suchte er den riesigen Atlas zu überlisten, was in der damaligen Zeit, wo noch nicht Alles so raffiniert war, wie jetzt, leicht genug sein mochte. Er bat den Atlas, seine Stelle nur so lange einzunehmen, bis er sich ein Kissen auf die Schultern gelegt; Atlas that dieses, und Herkules nahm die Aepfel und ging seines Weges, den Leichtgläubigen stehen lassend. Diodor erzählt auch hier durchaus anders. „Die Töchter des Atlas waren äusserst schön, von ihnen hatte der ägyptische König Busiris gehört, er trug Seeräubern die Entführung derselben auf. Der Befehl ward vollzogen, und (IV. 27) die Seeräuber hatten die Jungfrauen, wie sie eben in einem Garten spielten, entführt und sich schnell mit ihnen auf die Schiffe geflüchtet, und waren davon gesegelt. Herkules kam auf dem Rückwege aus Aegypten an die Ausführung seines Auftrages (die Aepfel der Hesperiden zu holen), und traf die Jungfrauen, von den Seeräubern bewacht, am Ufer bei einer Mahlzeit. Sie erzählten ihm ihr Schicksal; Herkules tödtete die Räuber alle und brachte dem Atlas seine Töchter zurück. Zum Danke für den Dienst, den er ihm erwiesen, gab ihm Atlas nicht nur, was er zu der ihm aufgetragenen Arbeit nöthig hatte, sondern theilte ihm auch seine Kenntnisse von den Gestirnen mit. Er hatte es nämlich in der Sternkunde sehr weit gebracht, und besass eine künstliche Himmelskugel, daher glaubte man von ihm, er trage die ganze Welt auf seinen Schultern. Eben so grossen Ruhm erwarb sich Herkules, indem er die Lehre, dass die Welt eine Kugel sei, unter den Griechen verbreitete, denn dies ist es, was die Sage andeuten soll, er habe die vom Atlas getragene Welt übernommen.“ Unglückbringend war für Atlas seine Zusammenkunft mit Perseus. Dieser Letztere kam auf seiner Fahrt zu den Gorgonen, oder vielmehr

auf dem Rückwege von denselben, zu Atlas, und bat um gastliche Aufnahme; sie ward ihm verweigert — ein Verbrechen, das in jenen gastlichen Zeiten eines der ärgsten genannt wurde, und wofür Perseus dem greisen Riesen das Medusenaupt hinhielt, so dass er augenblicklich versteinerte. — Das Allegorische und Symbolische der Fabel übergehen wir hier, wie überall, da die müßigen Speculationen nicht belehrend, und nur für die tiefsten Forscher von Interesse sind. Nur verdient noch die neueste Erklärung des scharfsinnigen Mythologen Heffter Erwähnung, welcher in Atlas die personifizierte Idee des *Bulders* erkennt. — Ein Zweiter desselben Namens war ein Sohn der ionischen Nymphe Memnonis. Er hatte den Kandulos zum Bruder. Beide waren unter dem Namen Kerkopes als betrügliche Schalke bekannt; sie unterliessen auch am Herkules selbst ihre Spitzbübereien nicht, wofür er sie gebunden dem Zeus brachte, welcher sie in Steine verwandelte.

Atmeidan benannten die Türken das Hippodrom, als sie von Constantinopel Besitz genommen.

Atramentum, Malerschwarz, nennt Plinius verkohlte organische Stoffe von schwarzer Farbe, die zum Malen tauglich sind. Indess führen auch zwei andere Substanzen diesen Namen. Unter Atramentum sind begriffen: 1) schwarze Erd- und Braunkohle; 2) Kienruss, welchen die Alten beim Verbrennen des Pechs und harziger Hölzer in besonders dazu erbaute Behälter auffingen; 3) Kernschwarz, was die Alten durch Verkohlen der Traubenkerne bereiteten und dessen sich *Polygnot* und *Mikon* bedienten; 4) Weinhefen- und Tresterschwarz, durch Verkohlung der Weinhefen und Trester; 5) Kohlenschwarz, was man sich durch blosses Zerreiben der Kohle zarter Hölzer verschaffte; 6) gebranntes Elfenbein oder das *Atramentum Elephantinum*, welches *Apelles* erfand und zuerst in der Malerei verwandte; 7) Mumie von Leichen, wie wenigstens wahrscheinlich ist, dass sich die Alten solcher bedienten, da Plinius des Gebrauchs der Kohle aus Gräbern, die wohl nur Mumie sein kann, rügend Erwähnung thut. Merkwürdig und zugleich ein Beweis, dass den Alten oft bloss äussere Eigenschaften der Körper als ordnendes Princip dienten, was für die Nachwelt eine Quelle des Irrthums wurde, ist eine Stelle im 25. Cap. des 35. Buchs der Plinianischen *Historia naturalis*, nach welcher man durch Verkohlung der Hefe von gutem Weine eine Art Indig (*Indicum*) bereiten könne. Der Grund davon liegt nahe; der Indig war den Alten zwar bekannt, aber Entstehung und Bereitung desselben blieb den Römern problematisch; Indig hat ferner eine sehr dunkle Farbe, die Weinhefenkohle nicht minder, und sie gleicht dem Indig, wenn sie äusserlich mit blauer Farbe angelassen ist. Ausserdem erhält man mit Weinhefenkohle und gelben Farben grüne Nuancen; sie kann durch Versetzung mit Weiss zum Malen der Lüfte gebraucht werden, und sie unterscheidet sich endlich von andern schwarzen Farben durch einen merklichen Stich ins Blaue. — Unter Zufügung eines Adjectivs bezeichneten die Alten mit dem Worte Atrament auch folgende Substanzen: *Atramentum librarium* oder Schreibtinte, welche man aus Kienruss und Gummi mit Wasser, zuweilen auch unter Zusatz von pontischem Wermuthsaft bereitete, und folglich eine Art Tusche und offenbar dauerhafter war als Gallus- und Eisentinte, welche die Alten nicht kannten; ferner *Atramentum sutorium* oder Schusterschwärze, nämlich Eisenvitriol, auch häufig eine Verbindung von diesem mit Kupfervitriol, weil jener gegerbtes Leder, Häute, welche mit zusammenziehenden Vegetabilien getränkt sind, schwarz färbt; endlich *Atramentum Sepiae*, Sepie des Dintenfisches, die Plinius zwar beschreibt, von der er aber nicht sagt, ob sie technische Anwendung erfahren. — Vitruv (*de Architectura liber VII. cap. 10.*) beschreibt den Ofen und die ganze Vorrichtung zur Bereitung des Kienrusses aus Harz (*resina*) und fügt hinzu, dass dieses Schwarz mit Gummi versetzt als Schreibtinte und mit Leimzusatz den Tünchern (*Tectores*) zum Anstrich der Wände diene; ferner lehrt er nicht minder, Schwarz aus Kohle und aus Weinhefe zu bereiten, und sagt auch, dass beide, mit Leim versetzt, zum Wandanstriche (*tectorium*) angewandt würden. Die Kohle empfiehlt er im Nothfall aus Reisholz oder aus Kienholz zu beschaffen. Er schliesst gleich dem spätern Plinius mit der Notiz, dass die Hefen von sehr gutem Weine eine Farbe gäben, die sich dem Indicum näherte.

Atreus (gr. M.), der Bruder des Thyestes, welcher, so wie der Letztere, in der mythischen Geschichte Griechenlands eine furchtbare Rolle spielt. Er war ein Sohn des Pelops, Königs zu Elis, und der berühmten Hippodamia, welche dieser durch Bestechung des Stallmeisters ihres Vaters Oenomaos erhielt, der bei dem Wettrennen, das sie dem Pelops verschaffen sollte, seines Herren Wagen nicht gehörig zusammensetzte, so dass die Räder von demselben flogen und er geschleift wurde. Die mit dem Tode des Vaters besiegelte Ehe der schönen Hippodamia war nicht glücklich in ihren Folgen, hätte sie auch nichts als die beiden Söhne Atreus und Thyestes zur Folge ge-

habt. Axioche, eine Geliebte des Peleus, gebar ihm einen Knaben von fast wunderbarer Schönheit, den Chrysispos. Hippodamia, von Eifersucht getrieben, reizte ihre beiden Söhne, diesen, als der Mordanschlag gefasst wurde, schon zum Jüngling gereiften Halbbruder zu tödten, welches geschah, indem er, ermordet, in einen Brunnen geworfen wurde. Die Entdeckung dieses Verbrechens nöthigte die Theilhaber zur Flucht, und sie wendeten sich nach Midea in Argos. Eurystheus hatte einen Krieg gegen die von den Athenern unterstützten Herakliden zu bestehen, und blieb in der Schlacht gegen die Verbündeten sammt allen seinen Söhnen, so dass Mykene ohne Herrn war, wozu sich der reiche und mächtige Atreus aufwarf, seinem Bruder Thyestes den südlichen Theil dieses Reiches übertragend. Atreus' Gattin Aerope hatte ein Liebesverständniss mit Thyestes, welches der Bruder entdeckte und darüber erzürnt, er Thyestes verstliess. Dieser, welcher den Sohn seines Bruders, Plisthenes, erzogen hatte, reizte ihn, seinen eigenen Vater zu ermorden, doch Plisthenes selbst verlor dabei das Leben von Atreus' Hand. Wie entsetzlich dies schon ist, so ist es doch zart und mild im Vergleich mit dem, was eine andere Sage hierüber erzählt. Atreus entdeckte seiner Gattin Untreue und seines Bruders Schuld, da nahm er dessen beide Söhne zu sich, schlachtete sie, gab ihr Blut dem Vater zu trinken, und setzte ihre Glieder, als Speisen zubereitet, demselben vor. Die Sonne entsetzte sich über diese unmenschliche Handlung, und lenkte ihren Lauf zurück, Thyestes aber floh zu den Barbaren und begab sich zu dem Könige Thesprotos nach Epiros. Die Götter strafften das Land, in welchem der Frevler an den heiligsten Gefühlen wohnte, mit einer schrecklichen Hungersnoth, welche, wie das Orakel sagte, nicht aufhören würde, bevor der Bruder versöhnt in das Reich des Atreus zurückgekehrt. Der Letztere machte sich nach einigen Jahren auf, allein schon zu spät, um die erzürnten Götter zu versöhnen, denn Thyestes hatte um einen Rächer gebeten, und das Orakel ihm gerathen, sich in einem Sohne einen Rächer zu bilden, und deshalb sich des ersten Frauenzimmers zu bemächtigen, das ihm begegnen würde. Thyestes vollzog diesen Befehl pünktlich, und seine eigene Tochter ward durch ihn Mutter des Aegisthos. Sie, Pelopia, hatte dem Räuber ihrer Ehre das Schwert entrissen, um daran den Uebelthäter zu erkennen, den Knaben aber, ohne dass ihr vermeinter Vater Thesprotos es wusste, aus dem Hause bringen und Hirten zur Erziehung anvertrauen lassen. Nun kam Atreus, um seinen Bruder aufzusuchen, verliebte sich dabei in Pelopia, welche für Thesprotos' Tochter galt, nahm sie zur Ehe und führte sie und Thyestes in sein Reich zurück. Die neue Freundschaft dauerte nicht lange, Thyestes ward nach einiger Zeit in ein Gefängniss geworfen, und schmachtete dort lange genug, um seinen Tod zu wünschen, welcher ihm denn auch werden sollte, indem Atreus dem inzwischen herangewachsenen Aegisthos auftrug, den Thyestes zu ermorden. Dieser wollte den Befehl vollziehen, als sein Vater das Schwert, welches er immer trug, für das seine erkannte und ihn frug, wie er dazu gekommen. So löste sich das entsetzliche Geheimniss, und Thyestes erfuhr, dass seine eigene Tochter Mutter durch ihn geworden. Es war das Unglückskind, welches vom Orakel zu seinem Rächer ersehen, oder vorher bestimmt worden war. Pelopia erfuhr, was sie betraf, und schauernd vor dem Verbrechen, welches sie begangen, suchte sie es durch ein neues zu sühnen: sie stiess sich das ihrem Vater geraubte Schwert in die Brust. Thyestes entdeckte seinen Sohne, was Atreus gethan, und beschwor ihn, an dem Unmenschen und an seinen Kindern die Frevel zu rächen; — mit dem vom Blute seiner Mutter rauchenden Schwerte trat er vor Atreus und erstach diesen, sowie dessen Kinder Alkon, Melampus und Eumolos (welche Cicero, *de nat. Deorum*, III. 21., die Dioskuren der dritten Art nennt). Aerope oder, nach Andern, Eriphyle war, bevor sie Atreus' Gattin wurde, entweder die Frau seines eigenen Sohnes Plisthenes, oder hatte sich mit einem Liebhaber eingelassen, so dass zwei Söhne, Agamemnon und Menelaos, die Früchte dieser Verblindung waren; als Atreus sie zur Gattin nahm, adoptirte er auch ihre Kinder, daher sie häufig für Söhne des Atreus gelten und immer Atriden genannt werden. Agamemnon vermählte sich mit Klytämnestra, welche Aegisthos in des Gatten Abwesenheit verführte; als derselbe nun aus dem trojanischen Kriege heimkehrte, ermordete ihn Aegisth, ja er wollte die Rache an dem Geschlecht des Atreus noch bis ins dritte Glied verfolgen, und Orest sowie Elektra tödten, doch des Ersteren Amme, Arsinoë, rettete beide zu ihrem Oheim.

Atreus' Schatzhaus. — Das grossartigste Ueberbleibsel aus der ältesten griechischen Zeit ist jenes domähnliche Gebäude zu Mykenae, welches als Schatzhaus des Atreus bekannt und das einzige ganz erhaltene Thesaurion ist, das ganz in der Form damaliger unterirdischer Gefängnisse und geheimer Frauenwohnungen erbaut wurde und zur Aufbewahrung kostbarer Geräthe und Waffen gedient haben mag. Der Eingang ist pyramidal und mit einem sehr grossen Architravsteine bedeckt, das Innere aber ist von

feingehauenen horizontal laufenden und im obern Schlusssteine zusammenfliessenden Quadern gebildet. Noch sieht man die Spuren der auf der innern Wandbekleidung eingeschlagenen Nägel; die vordere Seite ist mit verschiedenfarbigem, geschmackvoll verziertem Marmor belegt. Diese majestätische Tempelkuppel gleicht in der Form ganz einem riesenhaften Bienenstocke, der aus riesigen Felsenquadern gefügt wurde. Der grosse Baumeister Trophonius hat hier den Architekten eine ewige Lehre hinterlassen, nämlich das einzige Muster ägyptischer Bauweise in Europa, das schon vor dem trojanischen Kriege geschaffen ward und noch unerschüttert ohne alle Spur von Verfall dasteht. Ein triangulärer Bruch im Scheitelpunkt dient als Fenster, hinlänglich Licht spendend, um deutlich zu sehen. Eine Oeffnung zur Rechten führt in ein schmales Seitengemach, wo die Habgier aller Jahrhunderte bisher vergebens nach Schätzen gesucht hat.

Atrium, bei den Römern ein von Säulengängen umgebener Hof in dem innern Theil des Gebäudes. Nach Scaliger stammt es von dem griechischen αἶθρος, der Luft ausgesetzt, ab. Wenn zwei Höfe in einem Gebäude vorhanden waren, so war der der Strasse am nächsten gelegene das *atrium*, und der hintere das *cavaedium* (*cava aedium*); doch in vielen Fällen wurde wohl auch, je nach dem Range und Reichthum des Hausbesitzers, das *atrium* als *cavaedium* gebraucht. Die Erklärung Varro's wenigstens kann für beide gelten. Vielleicht war das *cavaedium* ein zweites und grösseres *atrium*. Vitruv giebt fünf Arten des Atriums an: 1) das toskanische, dessen geneigtes Dach, alle vier Seiten bedeckend, von Balken getragen wurde, welche rechtwinklich in einander gefügt waren. Der Raum in der Mitte bildete das *compluvium*, und das darunter liegende Bassin das *impluvium*; 2) das Tetrastylatrium (mit 4 Säulen), dem toskanischen ähnlich, nur dass die zusammenstossenden Winkel der Balken des Daches auf 4 Säulen ruhten; 3) das korinthische Atrium, von letztgenanntem nur in der Grösse und in der Zahl der Säulen abweichend; 4) das *atrium displuviatum*, dessen Dach sich nach der Mauer zu neigte; 5) das *atrium testudinatum*, welches eine Decke mit nur einer Oeffnung, um Licht einzulassen, hatte. Das *compluvium* war zuweilen (*Plin. XIX. c. I.*) mit einem Zeltdach versehen. Das Dach der vier Seiten des Atriums war mit ornamentirten Ziegeln gedeckt, deren Fugen an dem untersten Rand von den Antefixen verdeckt waren. Die Wände des Atriums waren mit Marmor bekleidet oder gemalt, und der Fussboden in Mosaik gearbeitet. In der Mitte war häufig ein Springbrunnen. — Gleich den Basiliken des heidnischen Roms, die zu Gerichtssitzungen und Handelsgeschäften dienten, weisen die altchristlichen Tempel, welche die Form der Basiliken adoptirten, das Atrium oder den von einem Peristyl von Säulen umgebenen Hof auf; hier flehten die Büssenden und wiederholt Gefallenen auf den Knien die Fürbitte der Vorübergehenden an.

Atropos (gr. M.), die Unwandelbare, das unbeugsame Fatum. Eine der Parzen, und zwar diejenige, welche den, von den beiden andern Schwestern Klotho und Lachesis gesponnenen, und mit Gold oder Seide oder schlechteren Stoffen durchwebten Faden (wodurch das Leben, für welches er gezogen wird, Glück oder Unglück erhielt) unerbittlich abschneidet, sobald es das Fatum befiehlt, die eigentlich Todbringende. Sie wird gewöhnlich als ein altes Mütterchen mit einer Schere abgebildet, doch hat die heitere griechische Kunst auch diesem Gegenstände eine schöne Seite abzugewinnen gewusst.

Attalus. — 1) Name mehrerer Könige von Pergamus, unter welchen besonders Attalus I. (241 — 197 vor Chr.) und Attalus II. Philadelphus (gest. 138 vor Chr.) grosse Begünstiger der Wissenschaft und Kunst waren. Für eine einzige Tafel des thebanischen Malers Aristides bot König Attalus 100 Talente, und als derselbe beim Verkaufe der Beute des Lucius Mummius (welchem sein Sieg über Achaja den Zunamen Achaicus verschaffte) des Aristides Tafel, worauf Bacchus gemalt war, für 600,000 Sesterzien [ein Sesterz = 1 Groschen nach unserm Gelde] erstand, fiel dem Mummius, dem brutalen Zerstörer der Herrlichkeiten Korinths, der Preis auf und verlangte, argwöhnend, dass in derselben ein ihm unbekannter Schatz versteckt liege, das Gemälde zurück, und stellte, ohne auf Attalus' Widerstreben zu achten, es im Tempel der Ceres auf, das erste zu Rom öffentlich ausgestellte ausländische Gemälde. Vom Maler Nikias, dem berühmten Schüler des Antidotus, war zu Athen die homerische Nekromantie (nach Odyssee XI.) zu sehen, wofür ihm König Attalus 60 Talente bot, worauf der vermögende Maler, den Preis nicht zu königlich findend, die Tafel seinem Vaterlande schenkte. — 2) Name eines stoischen Philosophen unter Tiberius, und eines Sophisten aus Marc Aurels Zeit. Der letztere Attalus muss ein Mann von Ansehn gewesen sein, da er auf Münzen von Smyrna vorkommt. — 3) Name eines Bildhauers aus Athen, der laut Pausanias eine Statue des Apollo Lykios in dessen Tempel zu Argos

machte. Wirklich fand man unter einer am Theater zu Argos ausgegrabenen Statue den Namen *ΑΤΤΑΛΟΣ*, und entdeckte dort zugleich eine Büste, auf der er ein Sohn des Andragathus aus Athen heisst. (Welcker im Kunstblatt 1827. Nr. 82.)

Attalus, der Heilige, der im J. 177 zu Lyon auf einem glühenden Stuhle verbrannt ward, erhält auf Abb. diesen zum Kennzeichen.

Attendulus, Mutius, genannt „Sforza.“ Das Bild desselben von Rubens ist im Stiche durch Ludwig Vosterman bekannt.

Attes oder **Atys** (kleinasiatische M.) war der uneheliche Sohn der Nana, Tochter des Königs Sarganos, ausgesetzt von Hirten erzogen und der Cybele (Erde) als Priester geweiht. Wegen einer Untreue an ihr zürnte er so ernstlich über sich, dass er that, wie Combabus, um einer möglichen Untreue an seinem Herrn und König zu entgehen. Attes starb, ward aber von der liebenden Cybele erweckt und ist seitdem ihr Begleiter. Es soll hier die Unfruchtbarkeit der Erde im Winter und das Erwachen ihrer zeugenden und gebärenden Kräfte im Frühling symbolisirt sein. Dem Attes wurde jährlich ein berühmtes Fest gefeiert, an dessen erstem Tage (dem Trauerfeste) man eine Pflanze umhieb, welche sein Bild trug; sie wurde in den Tempel der Cybele gebracht; man bezeichnete diesen Tag mit dem Namen „*arbor intrat*.“ Der zweite ward mit Trauergesängen hingbracht; am dritten suchten die Priester, unter lärmenden Gesängen und fast bacchantischer Raserei, in den Wäldern umherirrend, sich selbst Wunden beibringend, ja sich combablsirend, den Attes mit brennenden Fackeln, bis er am Abend gefunden war; wilde Tänze der bewaffneten Priester endeten die seltsame Feier, welche ganz zu enträthseln noch nicht gelungen ist. Nach einigen der alten Schriftsteller ist Attes mit dem Osiris, Adonis und Apollo eine und dieselbe Gottheit; nach andern war er ein Priester der Cybele, welcher er ewige Keuschheit gelobt hatte; er wurde seiner Schönheit wegen von einem phrygischen Könige verfolgt bis in den Hain der Göttin; hier, durch die Nähe derselben ermuthigt, bestand er einen Kampf mit dem Verfolger, und um ihn zu strafen, machte er ihn unfähig, ferner noch Jemand zu schaden; doch der schwer Verwundete hatte noch Kräfte genug, um sich auf gleiche Weise zu rächen. Dies Alles scheint nur darauf berechnet, durch irgend eine Erfindung, wie sie auch sei, die Sitte der Priester zu erklären, welche sie zwang, das kostbarste Gut des Mannes, seine Kraft, zu opfern. Wie das ganze Wesen und das Verhältniss des Attes, so musste auch sein Ursprung ein anderer sein, als der gewöhnliche Lauf der Dinge mit sich bringt. Jupiter träumte von Cybele; — die Erde, auf welcher er ruhte, ward davon befruchtet, und gebar ein Geschöpf, das beide Geschlechter in sich vereinte, Agdistis. Die Götter vereinfachten dieses Doppelwesen, es ward ein Weib, und aus den hinweggenommenen Gliedmassen entstand der Mandelbaum. Nana, die Tochter des phrygischen Flussgottes Sangarios (Sohn des Okeanos und der Tethys), pflückte einige Früchte dieses Baumes und barg sie in dem Gewand, das ihren Busen umhüllte. Hieraus entstand Attes, der also gewissermassen ein Sohn der Agdistis war. Diese, wie die Götter, ewig jung und ewig schön, verliebte sich in Attes, welcher, wie es scheint, ihre Neigung theilte, da sie ihn bewegen konnte, sich selbst zu verstümmeln, als er sich mit der Tochter des Königs Pessinos vermählen sollte. Um die Verwandtschaft oder die Aehnlichkeit mit dem Adonis herauszubringen, erzählten die Alten, Cybele und Agdistis hätten sich um seinen Besitz gestritten (Venus und Proserpina), wobei Attes unglücklich weggekommen, und dann von einem Kber (durch den auf Cybele eifersüchtigen Jupiter) getödtet worden.

Atticlanus, Bildhauer von Aphrodisium, hat seinen Namen auf einer Muse, die im Florentiner Musco steht.

Atticurgos, Name der attischen Basis oder des attischen Säulensfusses. Ohne Rücksicht auf attische und ionische Basenart heisst der Säulensfuss bei den Alten Stylobates, Spira, auch wohl Basis (was eigentlich die untere Kreisfläche des Schafts bedeutet). Die zum Unterschied „Atticurgos“ genannte attische Base besteht 1) aus einem Untersatze oder der Platte (dem Plinthus, der indess bei dieser Basenart nicht wesentlich ist), 2) aus einem Wulst oder Pfuhl (dem Torus), 3) einer Einziehung (Scotia oder Trochilos) und 4) einem zweiten Torus.

Attika, die durch ihre Hauptstadt Athen berühmteste der acht Landschaften, in welche das mittlere Griechenland, das eigentliche Hellas, eingetheilt ward. Die Landschaft ist gegen 41 Quadratmeilen gross und erscheint wie ein Anhang zum Bergrücken des Kithäron und Parnes. An den Parnes grenzt das marmorreiche Pentelikon, womit der Brilessos für ein und dasselbe Gebirge zu halten ist (jetzt Mendeli); er steht bei 3500 F. Höhe dem Parnes wenig nach. Zwischen ihm und Athen liegt ein stattlicher Berg von scharfgezeichneten Umrissen, heutzutage nach dem heil.

, von Pausanias aber *Anchesmos* benannt; dieser ist kein anderer als der *Metto*, für den *Anchesmos* aber ist der bisher sogenannte *Brilessos* anzunehmen. Südöstlich von Athen liegt der honigreiche *Hymettos*, 2700 F. hoch, in zwei Theile (*Telo-Vuni* und *Mauro-Vuni*) zertheilt; weiter südlich der *Sphetos* und das hohe Gebirge *Laurion* (*Mauron*); den Endpunkt bildet das Vorgebirge *Sunium* (oder nach römischer Schreibung *Suntium*, jetzt *Capo Colonna*), 375 Stadien von der böotischen Grenze entfernt. Nach *Eleusis* zu liegt der *Aegaleos*, der südliche Auslauf einer von Nordwest sich herabziehenden Hügelreihe, *Salamis* gegenüber dieser Kette gehörte auch der *Korydallos*, *Ikarios* und *Poikilos*; an der Grenze von Megaris die *Kerata*. Glanzpunkt des attischen Gebirgs ist *Hymettos*; so schön er ins Auge fällt, so schön ist die Aussicht von ihm; der Berg reicht ostwärts bis zu den ionischen Inseln. Eigentliches Thalland hat Attika die Gegend von *Eleusis*; hier das *rharische* und das *thriasische* Feld; nem sollte das erste Getreide gewachsen sein. Ausserdem die vom *Kephissos* besetzte *kekropische* Ebene nördlich von Athen, das *marathonische* Feld an der Küste des ägäischen Meers, die *Mesogöa* inmitten der Landschaft. Land war ausser dem eleusinischen Acker nirgends reichlich, Attika nur dünn bebauet; doch war die Landschaft (schon zu Solons Zeit) gut angebaut; die Oliven und Weinlesen waren sehr ergiebig und wurden vom Volke durch grosse Feste gefeiert; die attische Wolle war wegen ihrer Feinheit und der Färbung, die man ihr zu verdanken verstand, allgemein berühmt, was selbst auf Denkmälern sich andeutet, wie z. B. auf dem mit Wollenfäden umwundenen *Omphalos* oder Nabelstein, auf welchem *Apollo* steht. Die Bewässerung der Landschaft war karg; der *Kephissos* erreicht das Meer nur im Winter, der *Ilissos* südlich von Athen hat im Sommer gar kein Wasser. In zweiter Kephissos, in der eleusinischen Feldmark, ist nur um wenig reichlicher; die *Rhettoi* daselbst haben salziges Wasser, und dies hatten die Quellen der *Ilissos* mit jenen gemein. Daher kam zu der Sorge um die Felder, die früh zum Anbau führte, die noch näher liegende um das Trinkwasser für die Hauptstadt, wozu ward die süsse Quelle *Kallirrhoë*, durch die Kunst mit neun Röhren geleitet, so wichtig für Athen, deshalb so vielfache Merkmale altattischer Wasserversorgungen. — Wenn die Bewohner des alten Attika ursprünglich mehrerer Nationen angehörten und zu den *Pelasgern* auch *Thrazier* unter *Eumolpos* und *Theseus* mit oder vor *Theseus* gekommen waren, so verwischte sich dieses nachher; die historische Zeit kannte zwar noch Verschiedenheiten, worauf wenigstens die Bezeichnung einer ionischen *Tetrapolis* (Vierstadt) hindeutet, aber die von der Beschaffenheit des Landstrichs hergenommenen Merkmale wurden vorherrschend. Die Bezeichnung der Landestheile, trafen jedoch in gewisser Hinsicht zusammen mit den Bezeichnungen der *Phylen*, in denen sich Andeutungen uralter Stammesverschiedenheit erhielten. Die drei Haupttheile, in welche Attika zerfiel, sind 1) *Pelargia*, die Niederung im nördlichen und nordwestlichen Attika, worin ausser der Hauptstadt *Athen* selbst *Eleusis* (jetzt *Lepsina*) in dem thriasischen Felde, und nach *Eleuthera* zu *Oinoë*, *Eleutherä* (das früh von Böotien wegkam, doch aber nicht von *Demos* ward), *Panakton*, *Phyle*, nach dem nordöstlichen Gebirge hin *Acharnä*, *Metto* *Melite*. 2) *Diakria*, die Berglandschaft im Nordosten bis zum südlichen Fuss des *Pentelikon*; am Südabhange lag *Dekalea*; die ionische *Tetrapolis* enthielt vier Flecken *Trikorythos*, *Marathon*, (ein zweites) *Oinoë* und *Probalinthos*; nach davon am Ende der *Parneskette* und an der Küste: *Rhamnus*, das eigentlich *Eleutherä*, aber durch *Philipp* den *Athenern* zugesprochne *Oropos*, und *Pallene* am *Pentelikon*. 3) *Paralia*, die West- und Ostküste vom südlichen Fuss des *Hymettos* bis zum *Pentelikon*, mit den Orten *Brauron*, *Steiria* und *Prasia*, *Thorikos*, *Laurion*, *Sphetos* und *Anaphlystos*. Eingeschlossen von der *Paralia* war die *Mesogöa*, eine Hochebene, die nicht als ein Haupttheil Attika's sich geltend machte, sondern sich daran nicht wie an jene drei die politische Partelung in Solons und Pisistratos' Zeit knüpfte. — Die Geschichte von Attika knüpft sich an den Namen der Hauptstadt, daher sie schon im Art. „*Athen*“ gegeben ist. In archäologischer Hinsicht der wichtigste Punkt wieder *Athen* (s. d.); nächstdem sind *Thorikos*, *Sunium*, *Rhamnus* und *Eleusis* durch ihre Alterthümer bedeutsam. Von *Thorikos* ist noch die *Stoa* (Lesche, Portikus) in bedeutenden Resten übrig, eine schöne Säulenhalle von dorischem Styls, 107 F. lang, 50 F. breit, mit 14 Säulen ohne Cannelüren. Zu *Sunium* sind noch ziemlich erhalten die *Propyläen* (wahrscheinlich der Eingang zum *Tempel*) mit zwei dorischen Portiken in *antike*, ferner einzelne Theile des *Minerontempels*, der 440 vor Chr. unter *Perikles* aus weissem Marmor erbaut wurde. Es ist ein grossartiges Gebäude dorischen Styls, ein *Hexastylos Peripteros*, wahrscheinlich mit 13 Säulen zur Seite. Vom Tempel der *Themis* zu *Rhamnus*, einem kleinen

Gebäude dorischen Styls *in antis*, haben sich bedeutende Theile mit Resten einer schönen Statue vorgefunden. Vom Nemesis-Tempel daselbst finden sich ebenfalls bedeutende Ueberreste vor; derselbe ward 440 vor Chr. unter Perikles im dorischen Styl erbaut, war ein Hexastylos Peripteros von 70 F. Länge und 33 F. Breite, mit 12 Säulen zur Seite. Von Eleusis kennt man die grösstentheils noch ziemlich erhaltenen Propyläen, die unter Perikles entstanden. Sie haben zwei dorische sechssäulige Portiken und innerhalb einer ionischen Halle sechs Säulen in zwei Reihen. Meist noch ziemlich erhalten ist ferner das mystische Portal, die Vorhalle zu den heiligen Gebäuden, ausserhalb mit einer korinthischen Pfeilerstellung, innerhalb mit einer ionischen Säulenhalle. Von noch ziemlicher Erhaltung ist zu Eleusis auch der kleine schöne, mit Marmorziegeln gedeckte Tempel der Diana Propyläa (von dorischer Bauart *in antis*). Endlich der Tempel der Demeter und Kora daselbst, unter Perikles durch Iktinus begonnen, dann fortgesetzt durch Korobus, Metagenes und Xenokles, und beendet 320 vor Chr. durch Philo, war ein grossartiges berühmtes Bauwerk von 213 F. Länge und 178 F. Breite, mit einem Peribolus dorischen Styls, Hypäthros mit vier innern Säulenreihen; zwar früher ohne äussere Säulenhallen, erhielt er doch später einen zwölfsäuligen Portikus und wurde so ein Prostylos Dodekastylos. Leider hat man nur geringe Reste davon entdeckt. (Vergl. Gell: *the antiquities unedited of Attica*, und die „Alterthümer von Attika, die architecton. Ueberreste von Eleusis, Rhamnus, Sunium und Thorikus enthaltend“ herausgeg. von der Gesellsch. der Dilettanti zu London; zugleich eine Fortsetzung der Alterthümer von Ionien und zu Athen, besorgt von H. W. Eberhard. 7 Lief. mit 78 Abb. nebst Text von C. Wagner.)

Attika, attische Ordnung, eine Ordnung von geringerer Höhe, gewöhnlich über einer Hauptordnung angewandt, nie mit Säulen, gewöhnlich aber mit Anten oder kleinen Pilastern. Die Attika wird zur Verzierung eines niedrigeren Stockwerkes, welches den obern Theil eines Gebäudes krönt, angewandt, und hat jedenfalls daher seinen Namen, dass sie in Höhenverhältnissen und dem verdeckten Dach manchen griechischen Gebäuden gleicht. Plinius beschreibt sie, nachdem er von den andern Ordnungen gesprochen hat: „*Præter hæc sunt quæ vocantur Atticæ columnæ quæ ternis angulis partem laterum intervallo.*“ Wir finden jedoch in den Resten antiker Architektur kein Beispiel einer Attika mit viereckigen Pfeilern, obgleich fast alle Triumphbogen Attiken mit Pilastern haben, denen das um sie fortgesetzte Kranzgesims als Pilaster dient. Ueber ihre Anwendung an modernen Gebäuden lassen sich keine festen Regeln aufstellen, doch gilt im Allgemeinen, dass ihre Höhe nicht mehr als $\frac{1}{2}$ der Höhe der unter ihr angewandten Ordnung, und ihre Pilaster von derselben Stärke sein sollten, wie der kleinste Durchmesser der Säulen der unteren Ordnung. Ihre Ausladung sollte nicht mehr als $\frac{1}{4}$ ihrer Breite betragen.

Attila. — An den Namen dieses Hunnenkönigs knüpfen sich Bildwerke und Gemälde mehrerer bedeutsamen Künstler. Sie stellen meist den Moment dar, wo Papst Leo I. mit römischen Abgesandten in Attila's Lager kommt, um von dem Barbaren haupte Frieden für das von diesem bedrohte Rom zu erlangen; die Legende sagt, dass der Hunne bei Annäherung des Papstes plötzlich die Gestalten der Apostel Peter und Paul in der Luft gesehen habe, welche mit gezückten Schwertern drohend ihn der Massen erschreckt hätten, dass er eiligst mit seinen Heerscharen zum Rückzug aufbrach (im J. 452). In der *Stanza d'Elodoro* im Vatican befindet sich das diesen Gegenstand behandelnde Fresco von Raffael, worin derselbe das Porträt Leo's anbrachte; das Gemälde sollte nämlich die durch letztern Papst im J. 1513 bewirkte Vertreibung der Franzosen aus Italien symbolisiren. Die Ruhe und Stille der Hauptfiguren in Raffaels Attila, welche Vielen leblos scheinen, ist wahrhaft bedeutsam und erhaben. Der römische Bischof, der das Vorhaben der Hunnen, auf Rom loszuzugehen, abwendet, erscheint nicht mit Geberden und Bewegungen eines Redners, sondern als ein ehrwürdiger Mann, der blos durch seine Gegenwart einen Aufruhr stillt, mit einem Gesichte voll göttlicher Zuversicht vor den Augen des Wütherichs. Die beiden Apostel schweben nicht wie Würgengel in den Wolken, sondern, wenn das Heilige mit dem Unheiligen zu vergleichen erlaubt ist, wie Homers Jupiter, der durch das Winken seiner Augenlider den Olympus erschüttern macht. Algardi in seinem berühmten „Attila-Basrelief“ vom J. 1630 (in der Kapelle der Madonna della Colonna im St. Peter) hat die wirksame Stille seines grossen Vorgängers den Figuren seinen beiden Apostel nicht gegeben oder zu geben verstanden. Dort erscheinen sie wie Gesandte des Herrn der Heerscharen, hier wie sterbliche Krieger mit menschlichen Waffen. Aus neuester Zeit ist eine Farbenschöpfung von Karl Wilh. Kolbe bemerkenswerth, der uns den Moment vorführt, wie Attila, über den Lech gehend, von einer Drude gewarnt wird. — Das Bild des Attila oder Godegisel (Gottesgeissel, wie er sich

selber nannte) ist uns vom Geschichtschreiber Jornandes gezeichnet worden, wonach der eben so stolze als wilde Heerfürst seinen mongolischen Ursprung nicht verläugnet. Er hatte einen dicken Kopf, stumpfe Nase, breite Schultern, kurzen unförmlichen Wuchs; sein Gang war gravitätisch, seine Stimme stark und doch wohlklingend. Attila starb, als er gerade die Hochzeit mit einer neuen Gemahlin, der schönen Ildiko, feierte, von Wein beschwört in der Brautnacht an einem Blutsturze (454 nach Chr.). Die Sage ging, er sei durch die Hand seiner Gemahlin erstochen; als den Tag nach der Hochzeit die Hofleute und Krieger, ungeduldig, ihren Herrn zu begrüßen, in das Zelt drangen, fanden sie Ildiko verschleiert beim erstarrten Leichnam ihres Gemahls sitzen. Mit Attila's Tode ging das Reich der Hunnen, die sich in Ungarn und Scythien festgesetzt, zu Grunde.

Attingham - Hall in der Grafschaft Shropshire, Landsitz des Lords Berwick, war früher durch eine bedeutende Kunstsammlung berühmt, von deren jetzigem Bestand wir keine Kunde haben.

Attiret, Dionys und Claude-François. — Ersterer, ein Maler und 1702 in der Franche-Comté geboren, bildete sich in Rom und malte auf der Heimkehr vier Stücke im Dome von Avignon. Er ging zur Gesellschaft Jesu und reiste in der Folge nach China, wo er die Gunst des himmlischen Kaisers gewann. Attiret übergab diesem eine Anbetung der Weisen, die auch der Kaiser in seinem Palast aufstellte. Hofmaler zu Peking geworden, musste Attiret freilich die Launen des Himmelssohnes erfahren; denn war der Künstler eben an einem grossen Gemälde, so fiel dem Kaiser ein Befehlchen ein, dass jener den allerhöchsten Fächer mit Blumen bemalen möchte u. s. w. Einst malte er auf Befehl eine grosse Landschaft mit Chinesinnen, die aber dem Kaiser allerhöchst missfiel, denn Attirets Figuren hatten ja Leben und zeigten nichts von dem scheinodten chinesischen Wesen, auch hatten sie keine Rothfinger und Längnägel. Als er sich aber chinesisch bessernd den Figuren die Finger röthete und die Nägel verlängerte, begann auch wieder das Angesicht des Kaisers zu leuchten und der Künstler trat in die frühere Gunst zurück. Attiret befand sich mit drei andern Jesuiten, Castiglione, Damascenus und Sickelbart, zu Peking; diese Patres übten ebenfalls die Malerei, und mit ihnen und einigen chinesischen Hofmalern arbeitete Attiret Schlachtenbilder und Festscenen, wozu die Jahre 1753 — 60, in welchen der Kaiser Kien Long eine Menge Horden besiegte und seine Grenzen erweiterte, reichlichen Stoff boten. Dieser Gemälde wegen liess man die Offiziere, die sich irgendwo ausgezeichnet hatten, manchmal über 800 Meilen weit her nach Peking kommen, um ihre Porträts anzubringen. Von diesen Arbeiten kamen sechzehn Zeichnungen nach Paris, die unter Cochin 1770 gestochen wurden. Die Kupferplatten kamen mitsammt den Stichen nach China; die Blätter waren von ungeheurer Grösse und nur wenige Exemplare blieben in Paris (auf der königl. Bibliothek) zurück. Von Helman existiren die 16 Blätter in verkleinerten Copien. Dionys Attiret starb 1768 in Peking. — Des Vorigen Neffe, Claude-François, war 1728 geboren und bildete sich unter Pigal zum Bildhauer. Er lieferte die erste aller Statuen Louis XVI. für seine Vaterstadt Dole in der Franche-Comté. In Dijon lieferte er ein Basrelief der 12 Apostel an Mariens Grabe für die Hauptkirche. Dieser Künstler starb 1804 im Spital seines Geburtsorts.

Attische Base, eine Säulenbase, bestehend aus einem obern und untern Pfuhl, einem Trochilus und dazwischen liegenden Plättchen. Vitruv sagt über ihre Construction: sie muss so getheilt werden, dass der obere Theil ein Drittel der Säulenstärke, das Uebrige die Höhe der Plinthe sei. Die Plinthe abgerechnet, theile die Höhe in 4 Theile, wovon einer auf den obern Pfuhl kommt. Die übrigen 3 Theile wieder in zwei getheilt, giebt die eine die Höhe des untern Pfuhls und die andere Hälfte die Höhe des Trochilus mit den Plättchen.

Attische Thür. Vitruv sagt von derselben, dass sie nach gleichen Vorschriften wie die dorische zu machen sei, dass sie aber ausserdem noch in der Bekleidung unter der Kranzleiste rings umher Binden bekomme von derartiger Einrichtung, dass von sieben Theilen, in welche die Einfassung getheilt wird, die Kehlleiste einen, und jede Binde zwei Theile erhalte. Die hölzerne Thür soll einflügelig sein und nach aussen sich öffnen.

Attitude, soviel wie Stellung.

Attribut und attributive Handlung. — Unter Attributen versteht man untergeordnete Wesen der Natur oder Producte menschlicher Arbeit, welche zur Bezeichnung des Charakters und der Thätigkeit von Hauptfiguren dienen. Wesen und Dinge dieser Art hängen nicht auf eine so innige und natürliche Weise mit geistigem Leben und Charakter zusammen, wie der menschliche Körper, daher Glauben, Sitte, über-

haupt positive Einrichtungen von der Kunst dabei nothwendig zum Grunde gelegt werden müssen. Jedoch kam auch von dieser Seite der der griechischen Nation eingeborne Sinn für edle und einfache Form und die grosse Simplicität des Lebens der Kunst sehr zu Hülfe. Jede Beschäftigung, Lage und Bestrebung des Lebens fand in gewissen, der Natur entnommenen oder durch Menschenhand geschaffenen Gegenständen eine charakteristische und überall leicht wiederzuerkennende Bezeichnung. Auch in der Schöpfung der Symbole, wozu die den Göttern geheiligten Thiere ebenso wie die Geräthe und Waffen der Götter gehören, hatte sich neben einer religiösen Phantasie und einer kindlichen Naivetät des Denkens, welcher viel kühnere Verknüpfungen freistanden als der spätern Reflexion, doch auch schon ein keimender Sinn für passende und in gewissem Sinne kunstmässige Formen offenbart. Wenn nun die ältere Kunst ihre Figuren hauptsächlich durch die oft sehr gehäuften Attribute unterschied, so war doch auch für gereifte Kunstzeit das Attribut eine sehr erwünschte Ergänzung und nähere Bestimmung der durch die menschliche Gestalt im Allgemeinen ausgedrückten Idee und die allegorische Bildnerel fand hier manchen willkommenen Ausdruck für abstracte Begriffe. Oft vereinigt sich mit dem Attribut Hindeutung auf eine bestimmte, aus dem Cultus und Leben genommene Handlung; auch darin hat die griechische Kunst dieselbe Leichtigkeit, mit Wenigem Viel zu sagen. Die daraus erwachsene Sprache der antiken Kunst bedarf vieler Studien, da sie nicht so durch das natürliche Gefühl errathen werden kann, wie die rein menschliche Geberdensprache. Auch wird die Deutung oft durch den Grundsatz der griechischen Kunst sehr erschwert, Alles, was nicht die Hauptfigur betrifft, untergeordnet zu behandeln, dem Maasse nach zu verkleinern, der Sorgfalt der Arbeit nach hintanzusetzen, welche Hintansetzung der Nebenwerke überhaupt so weit geht, dass bei kämpfenden Götter- und Heroenfiguren die Gegner nicht bloss Unthiere, sondern auch rohere Menschenfiguren, häufig gegen alle Forderungen des modernen Kunstsinns, welcher mehr reale Nachahmung und Illusion verlangt, verkleinert werden, weil die edle Gestalt des Gottes oder Heros schon für sich durch ihre Stellung und Bewegung Alles zu sagen im Stande ist. (Vergleiche auch, was unter Allegorie über Attribute gesagt ist. Für die Lehre von den Attributen ist Winkelmanns Versuch einer Allegorie, Werke II. S. 427, am meisten zu empfehlen.) — Höchst poetisch erscheinen zum Theil die Attribute, deren sich die christliche Kunst zur nähern Bezeichnung alt- und neutestamentlicher und legendarischer Personen bedient. Die altchristliche Kunst liebte weniger das dürr und trocken angebrachte Attribut, sondern mehr die attributive Handlung. So findet man mehrfach (z. B. auf der Kaiserdalmatika im Schatz der Peterskirche, auf dem grossen Mosaik im Dom von Torcello und anderwärts) einen Greis mit Kindern auf und neben dem Schooss abgebildet, wodurch Abraham symbolisirt ist. (Abraham wird sonst bekanntlich durch das Messer in der Hand kenntlich gemacht.) Wenn Christus über dem Sterbelager seiner Mutter mit einem Kind auf den Armen erscheint, so ist dieses Maria selbst. In den Bildwerken altchristlicher Sarkophage trägt Christus einen Stab, auf alten Gemälden die Erdkugel. Höchst sprechende Attribute sind für den Erzvater Jakob die Himmelsleiter und für König David die Harfe. Die Jungfrau auf dem Halbmonde ist das sinnreiche Bild von Maria Empfängniss. Der Gürtel Mariens in der Hand eines Mannes ist ein Kennzeichen des Apostels Thomas. Durch Federköcher und Schreibzeug bezeichnete man oft die Evangelisten und Kirchenväter vornehmlich so den Johannes. Buch oder Schriftrolle gilt als Evangelium, und bezeichnet (mit Λ und Ω) Christus, oder die Evangelisten, oder die Apostel. Eine Krücke in der Hand bezeichnet den ägyptischen Antonius; der wie ein Σ geformte Stab, den er anderwärts führt, ist nur eine Idealisierung der Krücke. Als Heiliger mit der Ruthe ist Ambrosius gebildet worden, weil er mit solcher dem Kaiser Theodosius den Eintritt in die Kirche wehrte. Ein Kirchenmodell in der Hand bezeichnet den Titelheiligen einer Kirche, oder auch zuweilen deren Donator oder Gründer.

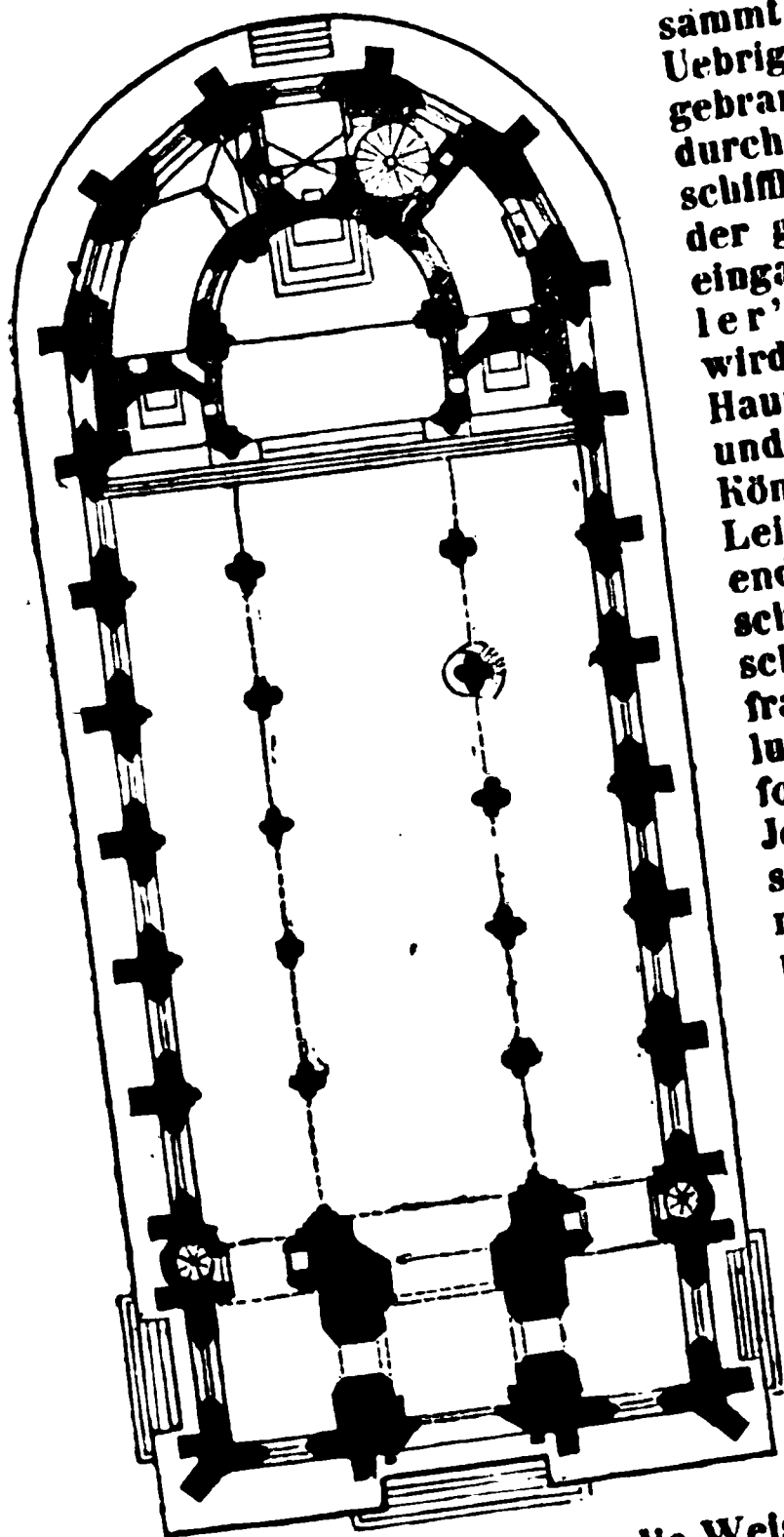
An, eine Vorstadt Münchens, mit der Mariabühlkirche, die zu den ausgezeichnetsten Bauten der neuesten Zeit gehört. Mit dem Bau dieser Kirche wurde Daniel Joseph Ohlmüller durch König Ludwig beauftragt. Der Meister begann sie im Jahre 1831 nach seinem Plane im mitteldeutschen Style zu bauen und vollendete sie, ohne ihre feierliche Einweihung und Eröffnung am 25. August 1839 zu erleben, da er bereits am 22. April desselben Jahres, viel zu früh für die Kunst, im kräftigen Mannesalter gestorben war. Sein Bauwerk liefert den schlagendsten Beweis, dass unsere Zeit wohl noch Kraft und Geist genug besitzt, denen ähnliche Werke zu schaffen, welche unsere Ahnen vor Jahrhunderten hervorbrachten und von uns noch staunend mit Ehrfurcht begrüsst werden. Der Anblick der Mariabühlkirche oder der Aukirche, wie man sie kurzbin nennt, ist wahrhaft erhebend, man mag die

Kirche nun von innen mit ihren neunzehn grossen und durch die herrlichsten Glasgemälde geschmückten Fenstern, dem einfachen Schmuck der drei Altäre in Schnitzarbeit, der Kanzel und Orgel und den sechzehn in einer doppelten Reihe emporsteigenden büschelförmigen Säulen betrachten, die sich am Ende über das Spitzgewölbe der Kirche hin gleich Aesten vorzweigen, und durch welche sie in das Mittelschiff



mit zwei Seitenschiffen abgetheilt wird; oder man mag den Bau von Aussen, besonders von der Vorderseite her (s. Abb.) anschauen, wie er sich in den schönsten Verhältnissen erhebt, beim Beginne des Daches ringum mit Thürmchen geschmückt, und wie die Kirche sich dem herrlichen Thurne anschliesst, der bis zum Kranze aus rothen Backsteinen mit Verzierungen von Quadern und der grossen, über dem prachtvollen Hauptthore angebrachten und im brennenden Farbenschmelze der Glasmalerei

prangenden Rosette zu einer Höhe von 270 Fuss emporsteigt. In gleicher Linie mit dem beginnenden Dache erheben sich hier auf der Vorderseite zwei Seitenthürmchen, jedes mit einer Rose geschmückt, und mehrere Spitzsäulchen wie Blumenstängel zwischen diesen Thürmchen und dem Hauptthurme, der baumähnlich immer schlanker hinanstrebt, bis er in einem Kranze der mannigfaltigsten Verzierungen zu ende gen scheint, aus dem sich erst die schön durchbrochne Pyramide von Hausteinen er hebt und in einer Rose endigt, aus welcher das in Gold strahlende Kreuz emporragt. Diese Kirche, deren strenge Ausführung im altheutschen Style jedem sich Deutsch fühlenden wahrhaft wohlthut, hat eine Länge von 235 Fuss im Lichten, ist 81 Fuss breit und in der mittleren Wölbung 85 F. hoch (s. nebenst. Grundriss). Der vordere Theil der Kirche sammt den drei Portalen ist aus Sandstein, das Uebrige aus Backsteinen. Das Dach besteht aus gebrannten, farbig glasierten Ziegeln. In der durch die zwei Reihen von je acht Säulen drei schiffige Innere führen drei grossartige Portale der gewölbte Raum unter der Halle des Haupt eingangs wird im J. 1849 die Asche Ohlmü ller's aufnehmen, und zur Rechten des Eingang wird sich sein Denkmal erheben. Die neunzehn Hauptfenster der Kirche sind jedes 52 Fuss hoch und 11—13 Fuss breit, und wurden auf der Königs eigene Rechnung unter Anordnung und Leitung von Heinrich Hess mit den höchst voll endeten Glasmalereien musivischer Art ge schmückt. Die Glasgemälde rings um den Chor schildern die Freuden und Leiden der heil. Jung frau, und beginnen links mit Mariens Darstel lung im Tempel, wie sie Trauben opfert; dan folgen: die Vermählung der heil. Jungfrau mit Joseph, nach der Zeichnung von Anton Fi scher; die Verkündigung von Anton Fi scher nach dem s.; die Heimsuchung, nach dem s. und Johann Schraudolf; die Geburt Chri sti; der Tod Mariens, von dem s.; die Krönung der himmlischen Jungfrau, nach Chr. Ruben. Auf der entgegengesetzten Seite beginnen die Bilder mit dem zwölfjährigen Jesus im Tempel; darauf folgen: die Hochzeit zu Kana, der Abschied Jesu von seiner Mutter vor seinen Leiden, von Fischer; die Kreuztragung, von Schrau dolf und Fischer; die Kreuzigung, von Ruben; die Grablegung, von Fischer. Die übrigen Glasgemälde enthalten die Begrüssung Anna's durch Joachim, die Geburt Mariens, dem Engel und Joachim; auf der Südseite: die An betung der drei Könige, die Weissagung Simeons und die Flucht nach Aegypten.



Das plastische Mittelbild über dem Hauptaltare stellt dar: Christus am Kreuze; Maria, Johannes und Magdalena. Die beiden Seitenbilder: die Heiligen Ludwig und Theresia; ausgeführt von Fidelius Schönlau. Von den zwei Nebenaltären enthält der erste: Joseph mit dem Jesuskinde, daneben die heil. Anna und Maria, von demselben Künstler; der zweite: die Heiligen Franz v. Paula, Corbinian und Bonifacius, von Hippolith Hautmann und Jos. Otto Entres; sämtliche Sculpturen sind ausgeführt im Style der Kirche und von Rahmen umgeben. Die Kanzel, welche an einer Säule angebracht ist, ein Werk des Bildhauers und Holzschnitzers Entres, steigt thurmähnlich mit reichen vielfarbigen Verzierungen empor; um die Kanzel selbst sind die Bildnisse Christi, Mariens, der Evangelisten und Kirchenväter in Relief ausgeschnitten. — Das Pflaster der Kirche besteht aus schwarzem, rothem, weissem, gelbem und blauem Marmor.

Aubel, Karl, seit 1833 Professor der Casseler Akademie, studirte zu Rom und Paris und war meistens Madonnenmaler, als welcher er ein höchst gemüthliches und schöpferisch-frisches Talent zeigte. Sehr preiswürdig sind überdies seine in der Porträtmalerei gelieferten Proben.

Aubert, Augustin, Jean und Pierre-Eugène. — Jean Aubert, um 181

en, war Architect zu Paris und ist Erbauer des Hôtels de Soissons. (Ein ande-
 bitect Aubert, der ein Jahrhundert früher blühte und 1727 starb, ist Erbauer des
 ollen Marstalls und der Reilbahn von Chantilly.) — Augustin Aubert, Peyrons
 und 1781 zu Marseille geb., hat sich im Porträt, in Landschaften und Historien
 gethan und erhielt das Directorat des Museums und der Zeichenschule seiner
 adt. Seine Hauptwerke sind: Noahs Opfer (im Marseller Museum), die engel-
 ne Dreifaltigkeit (in der Kirche St. Trinité zu Marseille), Mariens Besuch bei
 th (in Notre-Dame du Mont), eine Ansicht von Marseille (beim Grafen von
 ve) etc. — Pierre Eugène Aubert, bedeutender Landschaftstecher, ist 1788 in
 eboren. Er lieferte die spanischen Ansichten für die „*Mémoires du Maréchal*“,
 die italischen Ansichten für das Werk Turpin de Crissé's, einige Platten für
 achtwork über Aegypten, italische Prospective für das *Dépôt générale de la*
 und französische Küstenprospecte für das *Bureau général de la Marine*.

ortin, F., ein tüchtiger Stecher, der 1800 zu Leipzig arbeitete und sich be-
 in schwarzen und farbigen Aquarellablätteln hervorthat. Er stach unter Lei-
 of: Freidhofs den „Wasserfall mit Hirten und Vieh“ nach Berghems Gemälde
 Gallerie des Freiherrn Brabeck zu Söder, ferner eine selbstcomponirte Winter-
 iast, einen Prospect von Söder nach Roland, eine italische Landschaft (im
 bein und mit einem Gebäudebrande) nach Vanloo und Buonaparte's Porträt nach
 Ueberdies gehören zu seinen Arbeiten die malerischen Stiche von der Barke
 m kleinen Rafter nach Isabey und vom Franzosenmarsch über den St. Bern-
 nach Bacler d'Albe.

in, Augustin und Charles Germain; s. „Saint-Aubin.“

ois, August, Zögling des grossen Legros, ward 1795 geboren und bildete
 Paris zum Porträtisten, Historien- und Gattungsmaler. Er ward tüchtig in der
 e; die Marter des heil. Gervasius und des heil. Sebastian in der Kirche Saint
 in zeugen für ihn. Am grössten zeigte er sich in der „Einnahme der Louvre-“,
 wo ihm die Darstellung der stürmischen Hast vortrefflich gelang.

riot, Claude, aus Chalons in der Champagne gebürtig, war seines Zeichens
 ler, that sich aber weit mehr als Zeichner hervor. Er machte 1700 mit dem
 ten Tournesort die Reise nach der Levante und zeigte sich in der Folge als einen
 enden Pflanzenzeichner. Neunzig grosse Zeichnungsblätter der Art besitzt die
 ger Bibliothek von ihm. Louis XIV. gab dem Meister im Pflanzenzeichnen den
 ines *Peintre du roi* beim königlichen Garten.

ry, Guillot, Louis François, Peter und Stephan. Der erstere,
 Aubry, blühte um 1730 als Architect in Paris. Er war fruchtbar in Entwürfen,
 le bekanntesten Bauten nach seinen Plänen sind die Hôtels Bouillon, Conty,
 y und de la Villière. — Louis François Aubry, 1770 in Paris geboren, datirt
 abeys und Vincents Schule. Dieser Maler, ausgezeichnet *en miniature*, porträ-
 tel an Höfen und stellte besonders gut das ephemere Herrscherpaar von West-
 i, König Hieronymus und Gemahlin, in voller Figur dar. — Peter Aubry, ein
 kupferstecher von Oppenheim (1596 daselbst geboren), ist zumeist namhaft als
 r des grossen Thurneiser. Er war sehr fleissig in Porträten von historischen
 mtheften; so stach er den Protector Cromwell, den Grafen Ferdinand Wallen-
 Johann von Oesterreich, den Bernhard von Weimar zu Rosse etc. Er etablierte
 einem Bruder Abraham einen Kunstverlag zu Strassburg und starb hier 1666.
 Monogramm ist einfach: PA. — Ein berühmter Porträtist, Stephan Aubry,
 und Pastellmaler, führte einen kräftig-kühnen Pinsel, den er auch in Familien-
 bewies. Seine „*première leçon d'amitié fraternelle*“ stach der berühmte
 s Berville.

bry-Leconte, Hyazinth, aus des Geschichtsmalers A. L. Girodet-Trio-
 chule und 1797 in Nizza geboren, legte sich mit seltenem Glück auf die Stein-
 lung und ward der erste Meister in diesem Fach zu Paris. Zu seinen ausge-
 teten Lithographien gehören: die Madonna di San Sisto nach der Copie vom
 ner Original in Rouen (der Verleger Gangin honorirte ihm den Stein mit 12,000
 s), Joconde nach Michelange, die heilige Familie nach Poussin, Tasso's Haus
 Dejunne, das Bildniss Chateaubriands, die Liebe der Götter, Episode aus der
 Iuth, die schöne Elisabeth (letztere vier nach Girodet), der todte Trompeter nach
 t, Louis Philippe auf dem Stadthause nach Lethiers, *Corinne au cap Mysène*
 dem berühmten Gemälde von Gérard bei Mad. Récamier) und das Gegenstück
 Harold und Ines nach Dejunne 1829 (lith. 1830).

oh, die Hauptstadt des franz. Departements Gers, mit 10,000 Bew. Die Kath-
 ist im germanischen Style, das Portal modern von Germain Drouhet erbaut;
 schön gemalten Fenster mit lebensgrossen Figuren aus dem Alten und Neuen Te-

stament wurden 1509 von Arnould Desmoles vollendet. Das Museum umfasst grosse Gemäldezahl; vorzugsweise sind einige Landschaften von Boucher, Sévigné von Mignard, Cardinal Polignac von Oudry und eine Susanna von Rembrandt; ausserdem Zeichnungen von Desprez. Im Antikenkabinet findet man: das Mithras, Priap und Amor, ferner Münzen, Lampen, Inschriften.

Audebert, J. A., im vorigen Jahrhundert als armer Leute Kind zu Rochefort geboren, nimmt eine rühmliche Stelle unter den französischen Naturforschern ein; nebenbei ein wackerer Zeichner und selbst Stecher für seine Werke. Seine künstlerische Ausbildung errang er fast einzig und allein durch sich selbst. Er zeichnete und stach alle Blätter zu seiner *Histoire naturelle des Insectes*, publicirte mit Vieille eine Prachtwerk: *L'histoire des Colibris* (wo es seine Erfindung war, die Goldfedern mit metallischen Farben herzustellen) und lieferte noch die meisten Zeichnungen für die *Entomologie*. Audebert starb 1800.

Audenaerde, Robert van; s. Oudenaerde.

Audley-End in der Grafschaft Essex, Landsitz des Lords Braybrooke, hat eine gute Gemäldesammlung.

Audouin, Pierre, berühmter Stecher und Firmin Beauvarlet's Schüler von 1768 bis 1822. Dieser seltne Meister documentirte eine erstaunliche Sicherheit und Freiheit in Führung des Instruments; seinem Grabstichel war selbst das Schwierigste nicht zu schwer, wie seine Stiche nach Terburg und Franz Mieris bezeugen. Er stach unter anderm: *La belle Jardinière* (1803) nach Raffael (aus dem *Museo Napoleonico*), Mde. Vigée le Brun nach dem eignen Bilde der Malerin in der Florimont-Galerie (1804), das Bildniss Salvator Rosa's nach Rosa in derselben Gallerie, „Guitarristin“ und den „Finanzmann“ nach Terburg, die Musiklektion nach Vermeer, den sein Hündchen am Ohre zupfenden Mann nach Mieris, die aus dem Dorn ziehende Venus nach Raffael, die Magdalene nach Carlo Dolce und die Grablegung nach Caravaggio. Audouin's Blätter machen sich ziemlich rar, der Meister sein Meistes in kostspieligen Sammlungen niederlegte.

Audran, Benedict I. und II. — Benedict der Aeltere, 1661 in Lyon geboren, studirte unter seinem berühmten Oheim Gérard Audran und errang, ohne diesen nachzukommen, eine Meisterschaft als Stecher, die ihn zu den schätzenswerthen Mitgliedern dieser Künstlerfamilie reiht. Er war gleich kunstfertig im Wiedergeben von Gesichtssachen und Bildnissen, dabei fleissig im Ausführen, und hatte ein gutes Erbtheil von Gérard, die reine Zeichnung. Zu den besten Blättern dieses Meisters, der 1721 starb, werden gezählt: die sieben Sacramente nach Poussin, der kranke Alexander nach le Sueur, Jesus bei Maria und Martha nach demselben, die Niederkunft der Maria de Medicis und der Königinnentauch (beide Blätter nach demselben), die Taufe Christi nach Albani, „David erlegt den Goliath“ nach Ricci, Nessus' Entführung der Dejanira nach Guido, Mosis und Sephora's Verlobung, die grosse Kreuzerhöhung und Moses die Schlange als Zeichen der Gnade erhöhen, drei Blätter nach le Brun; letzteres nach dessen Bilde in Versailles, hat in den besten Drucken die Adresse von Picart), Paulus die Bücher der Epheser verbreiten nach E. le Sueur etc. Er bezeichnete seine Blätter durch *B. Au. f.* oder *B. Au.* Benedict II. oder der jüngere Benedict Audran, Jeans Sohn, arbeitete gleichfalls als Stecher und Bildnisse, zeigte jedoch mindere Anlage. Man kennt von ihm: die Jungfrau zu Emaus nach Veronese und eine Poussinsche Kreuzesabnahme.

Audran, Charles, Gérard und Jean. — Karl Audran, der Senior der Stecherfamilie dieses Namens, ist 1594 in Paris geboren. Er machte sein Studium in Rom und nahm vorzüglich den dort arbeitenden Utrechter, Cornelius Blommestein zum Vorbilde. Karl ging nach Paris zurück und lieferte schätzbare Blätter, welchen man folgende auszeichnet: eine Landschaft mit der heiligen Familie nach Tizian, die Verkündigung nach Annibal Caracci (überschrieben: *Spiritus sanctus pervenit*); die Aufnahme Mariens nach Domenichino (Aufschrift: *Reginaephantasi*), des Heilands Geburt und St. Katharina vor der heiligen Familie, beide nach Stella und letzteres mit vielen Engeln. Karl Audran starb 1674. Seine Blätter tragen die einfache Bezeichnung: *K. A. F.* — Gérard Audran, seiner künstlerischen Bedeutung nach der Erste unter den Audrans, ist 1640 in Lyon geboren. Er studirte die Malerei zu Rom und schuf bereits Werke, die ein durch tüchtige Studien gewonnenes Talent zeigten, als er auf den Betrieb le Bruns, der sich den jungen Maler über Kopf wachsen sah, den Pinsel wegwarf und zum Kupferstecher überging. Es war es nun, der den Namen le Brun erst recht in die Welt verbreiten musste, ihn Meister le Brun zum Stecher seiner Gemälde erkor. Dies hatte noch den Vorthell für le Brun, dass er auf Gérards Blättern corrigirt in die Welt

Gérard erarbeitete sich indess einen Stechernamen, der dem Malernamen seines neidischen Landsmanns gleichkam. Er stach eine ansehnliche Reihe bedeutender Malerwerke von Italienern und Franzosen, und brachte es im malerischen Stiche so weit, dass ein späterer Kunstkenner ihn ganz charakterisirend den Maler mit der Nadel nannte. Seine Stiche betreffen meist Geschichtssachen und er wird in der Behandlung derselben mit dem Grabstichel noch lange ein Muster sein. Wir führen von seinen glanzvollsten Arbeiten nur folgende an: die Alexanderschlachten nach le Bruns Bildern im Louvre (mit dem Dariuszeit von G. Edelinck 5 Blätter; die ersten Abdrücke mit der Adresse des kön. Druckers Goyton), die grosse Kreuztragung nach Mignard, die Pest im Königreich Echäa nach demselben, Paulus und Barnabas zu Lystra nach Raffaels Tapeten im Vatican, des Pyrrhus Flucht und der von der Mutter besänftigte Coriolan nach Poussin, Constantins Triumph in 4 Blättern nach le Brun, St. Katharinen's Marter nach Domenichino, das Pfingstfest oder die Ausgiessung des heil. Geistes nach le Bruns Gemälde für das Seminar S. Sulpice, die Judenpest nach Mignard (die zweiten Abdrücke haben den Strafengel), die Taufe im Jordan nach Poussin, die Marter des heil. Laurenz nach le Sueur, St. Stephans Marter und der die Töchter von Jethro vertheidigende Moses, beide Blätter nach C. le Brun. Von Gérards Porträtstichen ist das Bildniss du Quesnoy's (des unter dem Namen Flamingho berühmten Bildhauers) das interessanteste. Gérards Tod erfolgte 1703 in Paris. Das Monogramm

G. Audran's ist einfach: *G. A. F.* — Jean Audran (1667 in Lyon geb.) war Gérards Neffe und Schüler. Er kann zwar seinem Onkel nicht gleichgelten, lieferte indess viele herrliche Blätter, die würdig des Namens Audran sind. Von seinen Stichen zeichnen wir aus: Lazari Auferweckung nach Jouvenet, den wunderbaren Fischzug nach demselben, die Darstellung im Tempel nach M. Corneille, die Schiffspredigt nach Raffael, den Raub der Sabinerinnen nach Poussin, Galathea nach C. Maratti, die Anbetung der Hirten nach Peter von Cortona, den heiligen Andreas als Kreuzanbeter nach Gérard Audrans Zeichnung etc. Jean ward Kupferstecher des Königs und starb ein Neunziger 1756 zu Paris.

Audran, Claude I., II. und III. — Der erste dieser Claudes von den Audrans war Schüler und Bruder Karls und 1597 in Paris geboren. Seine Stiche betrafen Bildnisse. Er starb 1677 und hatte einen gleichbenannten Sohn, der als Claude II. cursirt. Dieser war Maler und 1639 in Lyon geboren; er ward ein Satellit le Bruns, dem er in den Alexanderschlachten und bei den Gobellinsarbeiten dienen musste. In eignen Werken hielt er nicht minder zur Fahne des Wundermalers von damals. Claude II. lieferte für Notre Dame in Paris das Wunder mit den 5 Broden und für die Karthause daselbst die Enthauptung Johannis; ersteres hat Benedict Audran gestochen. Gérard stach nach ihm einen heil. Benno. Der zweite Claude starb 1684 in Paris. — Claude III., der 1734 als Maler im Palast Luxemburg starb, datirte aus Watteau's Schule und war stark in Grottesken und Laubwerk. Benedict Audran stach die zwölf Monate nach diesem letzten der Claudes.

Audubon, bekannt durch ein 1827 publicirtes Werk über die Vögel Nordamerika's, durchstreifte fast dreissig Jahre lang die transatlantischen Wälder, um das Leben und die Natur der dortigen Vögel auf das Genaueste durch Autopsie kennen zu lernen. Seiner Zeichnungen darüber waren gegen dreihundert; er hatte die Vögel sämmtlich in Naturgrösse gezeichnet, und die Stiche wurden in Farben und ganz in der Zeichnungsgrösse gegeben.

Aue, ein Städtchen bei Chemnitz in Sachsen, besitzt ein altd deutsches Holzschnittwerk von bedeutendem Kunstwerthe, das noch nicht näher untersucht ist.

Auer, Paul, ein Nürnberger Landschaftler und Geschichtsmaler, ward 1638 geboren. Er war zu seiner Periode ein viel gepriesener Künstler, der im Style seinem Lehrer Liberi nahe kam. Der jüngere Sandrart stach das Porträt Paul Auer's, der die Maria Sandrart zur ersten Gemahlin hatte. — **Anton Auer** (1777 in München geb.) kam mit siebenzehn Jahren in die Porzellanmanufaktur nach Nymphenburg, wo er unter Melchior bald als Maler zu arbeiten begann. Um das schnell entwickelte Talent sich weiter ausbilden zu lassen, sandte ihn die bayerische Regierung 1800 nach Wien in die kais. Akademie. Er studirte dort kein volles Jahr, und ward nach der Rückkehr zum Obermaler der gedachten Manufaktur ernannt. In dieser Stellung empfing er vom damaligen Kronprinzen Ludwig den schönen aber weitgesteckten Auftrag, eine grosse Folge von vorzüglichen Bildern der k. Gallerie in Schmelzmalerei wiederzugeben. Diese unserm Porzellanmaler übertragenen Copien sollten den Schmuck eines kostbaren Service abgeben. Auer legte mit Begeisterung Hand an dies für seine Kunst höchst willkommene Werk und hatte bereits mehrere Copien auf das Brillan-

teste ausgeführt, als ihn der Tod 1814 ereilte. Die Anstalt zu Nymphenburg ver-
 ihm ihre Emporbringung und erste Blüthe, denn dieser Meister ward hier der
 einer vortrefflichen neuen Porzellanmalerschule. — Max Auer, der Sohn
 trat in die Fusstapfen seines Vaters und ward unter Adler, dem Nachfolger A
 Nymphenburg, zu einem der tüchtigsten der gegenwärtig arbeitenden Schme-
 gebildet. Auch Max (1805 in Nymphenburg geb.) ward mit Copien für das
 wähnte Service 1829 beauftragt und führte köstliche, der Kunst seines Vaters
 Stücke aus. — Kaspar Auer, Maler und Steinzeichner, war 1795 in Nym-
 geboren und starb bereits in seinem 26. Jahre. Er war ein vortrefflicher Lithog-
 schuf die herrlichsten Blätter für das Münchner Galleriewerk. Er verstand, e
 Ersten, die Malerwerke in treuester Auffassung ihres verschiedenen Charak-
 Styles auf Stein wiederzugeben. Man nennt nur seine Blätter nach Lorrain-
 dael, Wynants, Paul Potter, C. du Jardin, Hamilton, Adrian van der Velde u.

Auerbach, Gottfried, war aus Mühlhausen im Thüringen gebürtig und
 im vorigen Jahrhundert zu Wien die Stelle eines k. k. Hofmalers. Er war ein
 Zeichner Porträtist; seine grossen Bildnisse Karls VI. als Ritters vom Vliess
 Prinzen Eugen bewahrt die kais. Gallerie. Er versuchte sich auch im Stich;
 er sein eignes Porträt und stellte sich auf dem Blatte, im Begriff seine Frau zu
 dar. Auerbach starb 1753 in Wien.

Aufbau. — Das Bedürfniss erhellt zuweilen, dass ein Theil des Gebäu-
 das Uebrige erhoben werde, und zugleich dienen solche Aufbaue dazu, dem
 des Bauwerks mehr Mannigfaltigkeit zu geben. Man setzt die Aufbaue über d
 oder auf beide Enden der Gebäudeansicht, oder über Vorlagen, auch mitten
 Grundumfange des Gebäudes, letzteres zumal bei quadratischen, runden und v
 gen Bauen. Oft stossen die Dächer der Seitenflügel gegen dieselben an; n
 steigt der Aufbau auch mitten aus dem Dach empor, doch sind sogen. Dachre
 auf dem Dachfirsten aufsitzen, wie manche frühere Kirch- und Rathhausthür
 ganz unästhetischem Ansehn. Die Höhe der Aufbaue über das übrige Gebäu
 nicht zu gering sein, weil letztere sonst als zwecklos und von dürftigem Ans-
 scheinen. Sie sollen wenigstens ein Halbgeschoss fassen und sich über die dar-
 senden Dächer erheben; letzteres auch darum, weil sich andern Falls diese
 mit dem Aufbaudache höchst unangenehm in einander schneiden und der Auf-
 bei stets ein gedrücktes Ansehn bekommt. Steht der Aufbau auf keiner Vorlage,
 demselben zum Grunde dient, so ist nothwendig, die Aufbaue bis auf den Bod
 abzuführen, sei es durch einen geringen Vorsprung, oder nur durch Verlän-
 der Seitenlinien des Aufbaues mittels Pflaster oder Steinstreifen, wodurch es z
 gegeben ist, dass die Ecken des Aufbaues auf einen Schaft des untern Baues
 müssen. Ohne solche Verbindung des Oberbaues mit dem Unterbau würde der
 als willkürlich hingestellt und ohne Zusammenhang mit dem Ganzen erscheinen
 sind hierbei mancherlei Anordnungen möglich. Wenn hier eine Verbindung no-
 dig ist, so darf doch der Aufbau auch die Linien nach der Länge des Bauwerk
 völlig unterbrechen, daher alle Gurte des untern Baues durch den Vorsprun-
 den Aufbau gründet, sowie auch durch alle Vorlagen durchzuführen sind. All-
 Hauptgesims der niedern Theile des Gebäudes sollte nicht als solches am Aufba
 geführt, da hier nur ein Stockwerksabschnitt anzunehmen ist, sondern in ein
 gesims verwandelt werden. Die Aufbaue erhalten ihre besondern Hauptgesim-
 Dächer. Erstere können zwar von geringerer Grösse als die des Hauptgebäude
 damit sie mit der Höhe des Stockwerks, das durch den Aufbau gebildet wird,
 einstimmen; dennoch sind sie aber auch als Hauptgesims des Ganzen zu betr-
 zumal wenn die obgedachte Verwandlung des untern Hauptgesimses in ein Gurt
 stattgefunden hat. Steigt ein Aufbau hinter einem Pultdache empor, so ist hier
 Fensterbrüstung, sondern nur eine etwas hohe Sohlbank nöthig, weil die erste
 ter dem Dache liegen kann. Dessenfalls ist der Hauptsims des Aufbaues, der hier
 für sich besteht, nur allein im Verhältniss mit der Höhe des letztern zu setzen.
 Kuppeln, welche als Aufbaue über das übrige Bauwerk hervortreten, s. d
 sondern Artikel.

Auflichten heisst, durch helle Farben die Lichtstellen auf Zeichnungen,
 drücken, Gypsabgüssen bezeichnen, so dass diese Stellen mehr hervortreten.

Auflösen nennt man das Verreiben der Farben, wodurch man sie zum Mah-
 parirt.

Aufriss, die geometrische Zeichnung, welche die äussere Ansicht eines Bau-
 darstellt.

Aufsatz heisst eine Verzierung, eine Vase u. dergl., welche die oberste St-
 einem Gebäude oder an einem einzelnen Bautheile einnimmt, z. B. auf dem Ha-

sims, auf der Mauer einer Attika, auf einem Ofen etc. Auch bezeichnet man wohl ganze Bautheile damit, indem man sagt, „das Gebäude hat einen Aufsatz,“ wenn nämlich ein Theil desselben höher als die übrigen geführt ist.

Aufstoochen, zur Wiederherstellung der Schärfe des Stiches auf einer abgenutzten Platte die radirten Stellen noch einmal mit dem Grabstichel übergehen.

Auftritt (Bauk.) heisst bei einer Stufe die obere horizontale Fläche im Gegensatze zur lothrechten, welche Steigung heisst; ferner heisst so die Breite dieser Fläche; haben z. B. die Stufen einer Treppe eine Breite von 12 Zoll, so sagt man, die Treppe habe 12 Zoll Auftritt.

Augo (gr. M.) war die Tochter des Königs zu Tegea in Arkadien, Aleos (des Aphidas Sohn) und der Tochter des Pereus, Neära. Auge war eine Priesterin der Minerva, doch schützte die Göttin sie nicht vor der siegenden Gewalt des Herkules; dieser, von einem Feldzuge gegen die Söhne des Hippokoon zurückkehrend, verweilte bei Aleos, und liess Auge, als er weiter nach Stymphalos zog, in einem Zustand zurück, der sich nur zu bald durch ihre veränderten Formen verrieth. Ihr Vater, erzürnt, glaubte nicht, dass Herkules ihr Gewalt angethan, wie sie versicherte, und übergab sie seinem Freunde Nauplios (einem berühmten Seefahrer, welcher bei vielen ähnlichen Gelegenheiten eine grosse Rolle spielt), damit derselbe sie ins Meer werfe. Das schöne Weib erregte sein Mitleid, so dass er den Auftrag nicht vollzog, sondern sie zum König Teuthras nach Mysien brachte, der sie an Kindes Statt annahm. Vorher aber, auf der Landreise durch Arkadien bis zum Meere, war sie heimlich eines Knaben entbunden worden, welchen sie in dem Haine der Minerva, auf dem Berge Parthenios, aussetzte, wo er von einer Hindin gesäugt und so von Hirten gefunden wurde. Diese gaben ihm zum Andenken an die säugende Hirschkuh den Namen Telephos, von *thelazein* (säugen) und *elaphos* (die Hindin), und brachten das Kind zu ihrem Herrn, dem Könige Korythos, welcher es als sein eigenes erzog und zu einem Helden bildete. Telephos reiste, erwachsen, nach Mysien, um seine Mutter aufzusuchen, da fand er den König Teuthras in einen Krieg mit Idas, des Aphareus Sohn, verwickelt, und nahe daran, sein Reich zu verlieren, indem die fremden Scharen dasselbe bereits ganz überschwemmt hatten. Telephos erschien mit seinen Begleitern dem Teuthras ein willkommenener Gehülfe, und dieser versprach demselben, wenn er ihn von den angebetenen Gästen befreite, die Hand seiner ältesten Tochter, nebst seinem Reiche zur Aussteuer. Telephos siegte, und Auge ward ihm als Braut zugeführt, doch weigerte sie sich durchaus, des viel jüngeren Mannes Gattin zu werden, und drohte noch in der Hochzeitsnacht, ihn zu ermorden. Telephos, dadurch gereizt und aufgebracht, versuchte alles Mögliche, sie umzustimmen, doch vergeblich, ja die Götter schickten eine furchtbare Schlange ab, welche sich zwischen die Kämpfenden drängte; doch nur Auge entsetzte sich, so dass sie ihr Schwert fallen liess, welches nun Telephos ergriff, um sie zur Erfüllung seiner Wünsche zu zwingen, oder sie zu ermorden. Da rief Auge ihren Geliebten, den Herkules, um Hülfe an, und hierdurch entdeckte Telephos, dass seine Gattin seine Mutter war. Voll Freude, die lang Gesuchte gefunden zu haben, meldete er dieses dem Könige, welcher ihm für die verlorene Braut in seiner Tochter Argiope Ersatz bot; die denn nun nicht durch das Schwert zur Vollziehung der Ehe genöthigt zu werden brauchte.

Augo nennt der Architect die Zirkelfläche in den Schnecken der ionischen und korinthischen Kapitäle, von welcher aus die Schneckenzüge construirt werden.

Augen. — Mehr noch als die Stirn sind die Augen ein wesentlicher Theil der Schönheit, und in der Kunst mehr nach ihrer Form als nach der Farbe zu betrachten, weil nicht in dieser, sondern in jener die schöne Bildung derselben besteht, in welcher die verschiedene Farbe der Iris nichts ändert. Was die Form der Augen überhaupt betrifft, so ist überflüssig zu sagen, dass eine von den Schönheiten der Augen die Grösse ist, sowie ein grosses Licht schöner als ein kleines ist. Die Grösse aber ist dem Augenknochen gemäss und äussert sich in dem Schnitte und in der Oeffnung der Augenlider, von denen das obere gegen den innern Winkel einen runderen Bogen, als das untere, an schönen Augen beschreibt; doch sind nicht alle grossen Augen schön, und niemals die hervorragenden. Die Augen liegen an antiken Idealköpfen stets tiefer als insgemein in der Natur, und der Augenknochen scheint dadurch erhabener. An den grossen Figuren würden das Auge und die Augenbrauen in der Ferne wenig scheinbar gewesen sein, da der Augapfel nicht wie in der Malerei bezeichnet, sondern meist ganz glatt ist, wenn derselbe wie in der Natur erhaben gelegen und der Augenknochen eben dadurch nicht erhaben gewesen. In Metall deutete man gewisse Dinge an, die in der Hochblüthe der Kunst in Marmor übergegangen wurden; das Licht z. B. oder der Stern findet sich schon vor Phidias' Zeit auf Münzen, an Köpfen des Gelo und Hiero von Syrakus, durch einen erhabnen Punkt auf dem Auge angezeigt. Bei Erzwerken blieben

die Augen hohl, wo man letztere aus anderer Materie (z. B. aus Silber) einsetzt. Pallas des Phidias, deren Kopf von Elfenbein war, hatte den Augenstern von Ganz verwerflich sind die Ochsenaugen mit den hervorgequollenen Augäpfeln, w von der neuern statuarischen Kunst oft gebildet, das Ansehn von Augen der Ge ten haben. Wie die Alten auf Schönheit bedacht waren, zeigt sich bis auf de der Augenlider; man betrachte den gezogenen Schwung des Randes schöner A llder an idealischen Köpfen, wie am Apollo, an der Niobe und zumal an der V an Kolossalköpfen, wie an der Juno in Villa Ludovisi, ist dieser Schwung noch licher gezogen und empfindlicher angegeben. An erzenen Köpfen aus Hercu sind am Rande der Augenlider Spuren, dass die Härchen derselben mit kleinen setzten Spitzen angedeutet gewesen. — Die Schönheit der Augen selbst wird du Augenbrauen gehoben und gleichsam gekrönt, die desto schöner sind, in je di Fäden von Härchen dieselben gezogen erscheinen. Sehr gewölbte Brauen wurd den Alten mit einem gespannten Bogen oder mit Schnecken verglichen und schön gehalten. Wenn Lucian von schöner Wölbung spricht, die ihm bei Pra gefiel, so bezieht sich dies auf den schönen Schwung, welchen der die Augenki weniger scharf andeutende Praxiteles dem Augenknochenrande, wo sonst die / brauen stehen, verlieh. Die Andeutung der Brauen, nämlich ihrer Härchen, w selben kein wesentlicher Theil sind, kann an Köpfen bestimmter Personen sow idealischer Figuren vom Maler wie vom Bildhauer übergangen werden, wie di Raffael und Annibal Carracci geschehen ist. An den schönsten Köpfen in Marm wenigstens die Augenbrauen nicht angegeben in abgesonderten Härchen. Zusa laufende Brauen, wie z. B. Augustus dem Sueton zufolge hatte, sind durchaus un

Augenmass. — Ein Mann, der sonst nicht viel um Kunst sich kümmerte einmal den guten Einfall, zu sagen: Zeichnen heisse „recht sehen.“ Das denn doch in noch praktischerem Deutsch: Augenmass haben. Um seines Aug zu erlangen, mussten die Schüler in der classischen Zeit der Griechen die Ku Zeichnung auf Tafeln von Buchsbaum üben, wobei, welches Instruments ma sich bedienen mochte, offenbar alles auf Sicherheit der Hand und Feinheit der ankam. Man pflegt unter uns die Feinheit des Umrisses in der Zeichnung m unwesentlich, ja schädlich zu betrachten, weil der Schüler dadurch gewöhnlic ge Magerkeit und Härte in die Zeichnung bringt. Dieser Gefahr entgeht man i bei den breiten Strichen unserer Kreidezeichnungen, — aber erhält man dafür Wahrheit, Genauigkeit und Lebendigkeit? Der Schüler wird nie seinen Blick i kleine Biegungen und Schwingungen der Linien schärfen, wenn ihm nicht zugle Material ihre Nachbildung erleichtert. Und doch weiss jeder, wie viel oft die g Breite einer einzigen Linie an Verhältniss, Richtigkeit und Schönheit der Zek ändern kann. Der blosse Umriss, z. B. des Gesichts, geräth ohnehin gewöhnlich zu breit, und es erfordert ein geübtes Augenmass, sich durch die Masse, welc im Schatten verkürzten Theile zu haben scheinen, nicht täuschen zu lassen kann aber eine schöne Gestalt offenbar nur durch die allergenaueste Nachbild ihrer vollkommenen Schönheit dargestellt werden; und es lässt sich nicht zw dass vielen der neuern Maler Schönheit der Formen zum Theil nur deshalb e gen, weil sie sich nicht bestreben, die Umrisse in der Natur genau zu sch nachzubilden. — Jeder, dem die Natur ein gesundes Auge verliehen, kann sich sorgfältige Uebung auch ein sehr feines Augenmass verschaffen; und wenn der Künstler sich gewöhnt, seine Umrisse aufs Genaueste mit feinen Strichen zu nen, so wird er wohl auch die Magerkeit, die allerdings seinen ersten Versuch Last fallen muss, nach und nach überwinden, und die Formen nicht nur rein und völlig, sondern auch mit allen feinen Schwingungen ihrer Linien darstell nen. Es versteht sich, dass die feine Abstufung der Schatten dazu mitwirkt. Dies ist es, was Raphael Mengs (*Opere, ed. Azara, T. II. pag. 201*) andeutet. sagt: „die Alten hätten dadurch Mannigfaltigkeit in ihre Zeichnung gebracht sie die Linien in immer kleinere Theile getheilt, deren Abwechslung, weit ei der Einheit des Ganzen zu schaden, ihr vielmehr Vollkommenheit oder Leben gegeben habe.“ Nur hätte er hinzusetzen sollen, dass diese Mannigfaltigk Linien nicht nach einem willkürlichen System bestimmt, sondern allein der Na gesehen werden darf, an welcher das geübte Auge sie überall entdeckt.

Augenpunkt heisst in der Perspective derjenige Punkt auf der Projection (Zeichnungstafel), wo eine vom Auge ausgehende senkrechte Linie jene Eben

Augora, ein neuerer römischer Maler, wird in der Prospectmalerei ge und soll darin einen grossartigen Styl manifestiren. Namentlich ist es die star fassung der monumentalen Partien, die seine italischen Ansichten charakteris

Augias (gr. M.) war König der Epeer und berühmt als einer der Argonaute

noch weit mehr bekannt durch den Herkules, der an seinem Stalle die Kräfte, welche Zeus ihm verliehen, versuchen musste. Des Augias Abstammung ist sehr zweifelhaft, man giebt ihm Helios oder Sol oder Neptun und die berühmtesten Nymphen zu Aeltern, doch allgemeiner verbreitet ist die Angabe, nach welcher er ein Sohn des Phorbas, des ersten Beherrschers von Rhodos, und der Hyrmene ist. (Auch dieser Letzteren Abkunft ist zweifelhaft, indem sie bald des Dykteus, bald des Epeus, bald des Neleus Tochter genannt wird.) Nach seinem Argonautenzuge liess er sich in Elis nieder, und machte sich durch tausendfältige Bedrückungen seiner Unterthanen sehr verhasst, beunruhigte seine Nachbarn, trieb ihre Herden hinweg, beraubte die Durchreisenden, stahl dem Neleus ein Gespann trefflicher Pferde, welches dieser zum Wettrennen nach Elis schickte, und begann einen Krieg wider die Pylier, die sich unterstanden hatten, Gleiches mit Gleichem zu vergelten. Herkules war durch des unbesonnenen Zeus Prahlerei mit der Geburt eines Helden aus dem Stamme des Gottes der Götter in die schmachvolle Dienstbarkeit des Eurystheus gekommen; dieser, Alles hervorsuchend, was er für unausführbar hielt, hatte dem Sohne der dreifachen Wundernacht auch unter Anderem aufgegeben, den Stall des Augias zu reinigen. In diesem standen über 3000 Rinder, der grösste Reichthum der damaligen Herrscher, welche man sich im Grunde nur als Gutsbesitzer denken muss, deren Armeen aus ihren bewaffneten Knechten und ihnen untergebenen Bauern zusammengesetzt waren. Es schien unmöglich, einen solchen Raum — mehr einen ummauerten Pferch, als einen Stall — in kurzer Zeit zu misten; Herkules kam zu dem Könige (welcher nach Pindars zehnter olympischer Hymne sein Gastfreund gewesen sein muss, da dieser Dichter ihn einen Verräther des Gastrechts an Herkules nennt), und es wurde zwischen ihnen verabredet, dass um den Preis des zehnten Theiles der Rinder Herkules die Arbeit auszuführen habe; es scheint, als sei vom Augias dieser Vertrag nur geschlossen, weil er dessen Vollziehung für unmöglich hielt, darum brach er denselben auch, als Herkules sich der Aufgabe dadurch entledigte, dass er die beiden Ströme Alpheus und Peneus durch die Stallungen hindurchleitete. Die Art, auf welche Herkules die Reinigung vornehmen sollte, war nicht bestimmt worden, daher konnte er sich auf den Richterspruch jedes vernünftigen Menschen berufen, und als Augias seinen eigenen Sohn zum Schiedsrichter vorschlug, auch dieses eingehen, wie denn dieser Sohn Phyleus des Herakles Vertrauen auch nicht täuschte und ihm Recht gab, worauf Augias, voll Zorn, Beide vertrieb und sie zwang, nach Dulichium zu fliehen. Herkules vollzog die letzten seiner Arbeiten, dann dachte er an Rache für all' die Unbilden, welche ihm angethan waren, und unter den seinem Zorne Verfallenen befand sich auch der falsche Gastfreund, der Verräther Augias. Er überzog ihn daher mit Krieg, mit einem Hülfsheer, das von Tirynth zu ihm stess, und hoffte auf gewissen Sieg; allein Augias hatte an Kleatos und Eurytos, zweien Söhnen des Neptun und der Mollone (daher Molloniden genannt), nicht minder mächtige Hülfe. Diese Göttersöhne hatten ein jeder zwei Leiber, vier Arme und vier Beine, waren daher ungeheuer stark und machten dem Heere des Herakles den Sieg unmöglich. Da entschloss sich dieser zur List, er verbarg sich in einem Hinterhalt auf dem Isthmos von Korinth, und als die Brüder dahin kamen, um den Göttern zu opfern, überfiel er dieselben und tödtete sie beide; nun griff er den verrätherischen König nochmals an, und entblösst von dem Belstande, den die Söhne seiner Schwester ihm geleistet, unterlag Augias dem Alles besiegenden Helden und fand endlich den Tod von dessen Hand. Uermessliche Schätze fielen dem Sieger zu, welche er jedoch nur anwendete, um die prächtigsten Kampfspiele, die olympischen, zu stiften. Das Reich selbst übergab der edelmüthige Krieger dem Sohne des Besiegten, Phyleus.

Augsburg, einst die römische *Augusta Vindelicorum*, von 1276—1806 freie Reichsstadt, nun Hauptstadt des bairischen Oberdonaukreises, ist noch jetzt, wie sie es im Mittelalter war, eine Hauptstätte deutschen Kunstfleisses und Kunstsinnes. Hier erhielt sich längere Zeit eine bedeutende Malerschule; hier hatten Hans Holbein der Aeltere und Hans Burgkmair ihre Malerwerkstätten; hier schnitt auch Hans Schwartz die Holzstempel zu den berühmten „Augsburger Medaillons.“ Die eng und unregelmässig gebaute Stadt besitzt einen schönen gothischen Dom, der 1430 vollendet ward, dessen ältester Theil aber, mit einer Krypte und rohen viereckigen Pfeilern, im J. 994 erbaut ist. Die metallne Thür mit erhobnen Figuren datirt vom J. 1048. Der Dom ist noch gut erhalten, hat 370 F. Länge, 132 F. Breite und 60 F. Höhe. Von Gemälden findet sich darin eine Himmelfahrt Mariens und der heil. Hieronymus (von Schönfeld), Christi Auferstehung (von Mettenleiter), eine Kreuzigung (von Chr. Schwarz) und ein Schlachtgemälde (von Breda). Die Reichskirche St. Ulrich und Afra ward im J. 1467 durch Ulrich von Emsinger begonnen und im altdutschen Style erbaut. Sie ist noch ganz vorhanden, misst 310 F. in der Länge, 94 F. in der Breite, und

umschliesst einen Kreuzaltar mit schönen Figuren, die von Joh. Reichel aus Rahg gegossen sind; hier findet man das kolossale Flugger'sche Kreuz von Bronze, Ulrich Grabmal von Verhelst, Gemälde von Kager, Rottenhammer und Schwarz. Die „St. Annakirche“ hat Bilder von Burgkmair, Kranach, Heiss und Schönfeld und eine künstliche von Heinr. Eichler geschnitzte Kanzel. Die „Barfüsserkirche“ hat das jüngste Gericht von Schönfeld und eine Einsetzung des Abendmahls von Eichler. Die „Garnisonkirche“, 219 F. lang, 71 F. breit und 60 F. hoch, besitzt zwei schöne Gemälde von Rubens u. Rottenhammer. Das Rathhaus mit dem goldnen Saal ward 1615—1620 durch Elias Holl im italienischen Style erbaut und gehört zu den schönsten der deutschen Stadthäuser, wenn es auch in seiner Architectur keine sonderlich grossartige künstlerische Entwicklung erkennen lässt. Das reichgeschmückte Innere hat Wand- und Deckenmalereien von Rottenhammer, Gundelach und Kager. In dem 110 F. langen, 58 F. breiten Saale befindet sich eine höchst schätzenswerthe Sammlung von 900 Bildern, meist der „altdeutschen Schule“ angehörig. Darunter findet man eine Kirche vom „Meister der Lyversbergschen Passion“, Gemälde von Holbein, Wolgemut, Dürer, Burgkmair (eine Kreuzigung), Rottenhammer; auch Bilder von da Vinci (die Magdalena), von Cignani (die Verklärung Mariens), von Tizian (eine Venus), von Carlo Dolce (ein Christus), von Rembrandt u. A. Das vortrefflichste Stück soll eine Jungfrau mit dem Jesuskind von Casp. Crayer (1640) sein. Auch Gemälde jüngerer Augsburger Künstler, besonders schöne Landschaften, weist die Sammlung auf. Die Façade des Zeughauses hat eine kolossale Gruppe, die 1607 von Johann Reichel ausgeführt wurde. Dies sehr manieristische Bronzework stellt den vom Erzengel Michael besiegten Kriegsdämon vor. Die prächtigen, mit vielen Bronzearbeiten versehenen Brunnen Augsburgs rühren meist von Niederländern her; so der Augustusbrunnen von Hubert Gerhard (um 1590) und der Herkulesbrunnen von Adrian de Vries (1599). Bemerkenswerth ist die vormalige „kaiserliche Pfalz“, wo 1530 in dem grossen (nun schon lange in mehrere Zimmer getheilten) Saale die protestantischen Fürsten dem Kaiser Karl V. ihr Glaubensbekenntniss, die „Augsburgische Confession“, überreichten; dann die „Fuggerei“, aus 106 kleinen, von den Gebrüdern Fugger 1519 erbauten und zur Wohnung für arme Augsburger bestimmten Häusern bestehend; das Hallgebäude, der Bischofshof, und unter den Privathäusern die der Freiherrn von Liebert und Schätzler. Der Schätzlersche Garten enthält eine schöne Bronzegruppe: Jupiter, Juno und Ganymed, welche Carl Pollago und Hubert Gerhard (1585) schufen. — Von G. Ph. Rugendas (1666—1742) existiren Radirungen mit figurenreichen Scenen aus der Belagerung Augsburgs.

August Wilhelm, preussischer Prinz und Friedrich Wilhelms II. Vater, war ein anmuthiger Landschaftler. Er lieferte meist Morgen- und Abendlandschaften und gab seinen Stücken Thier- und Figurenstaffage. Er starb 1758.

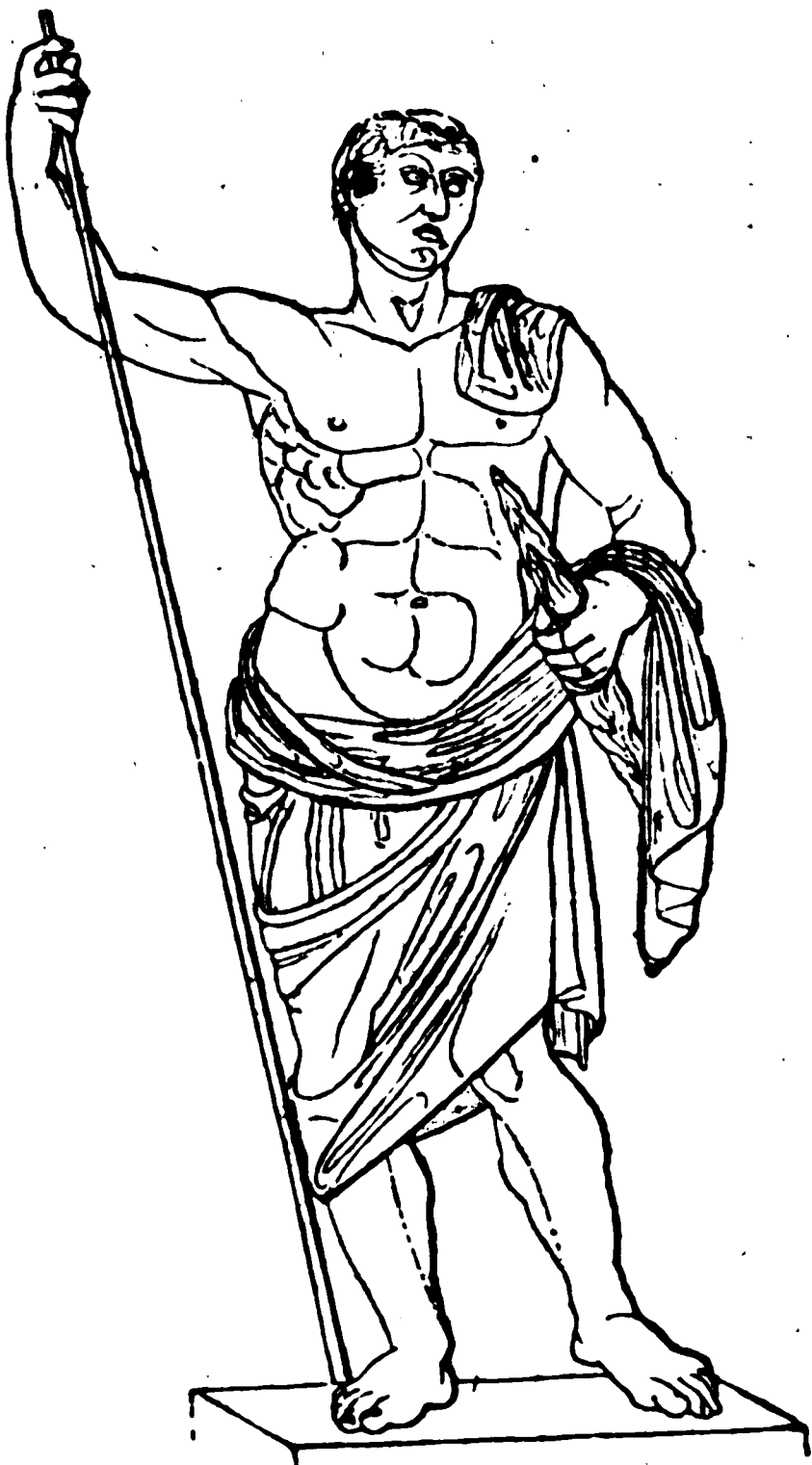
Auguste, naturgeschichtlicher Maler, der 1814 zu Paris in Blüthe stand, arbeitete in Sepia und Wasserfarben und hat in seinen Leistungen die tiefsten Naturstudien offenbart.

Augustin, der Heilige, wird als Bischof vorgestellt mit brennendem Herzen in der Hand oder mit durch ein Herz gestochenem Pfeile oder zwei kreuzweisen Pfeilen. Auch erhält er als Schutzpatron der Theologen den Adler, das Symbol des Evangelisten Johannes; seit dem Nicäischen Concil wird er Theologus genannt. — Die Augustiner, zu denen auch Luther gehörte, tragen schwarze Kutte, Gürtelriemen und schwarzen Mantel. Augustinerinnen erscheinen ganz weiss mit schwarzen Schleier.

Augustin, Jean Baptiste Jacques, 1759 in den Vogesen geboren, lieferte ausgezeichnetes in der Oel- und Emailmalerei, und gilt besonders für einen herrlichen Miniaturisten. Er ward 1819 erster Kabinetmaler des Königs und starb 1832 an der Cholera in Paris. Augustin war der erste Email- und Miniaturmaler Frankreichs, der diese Gattung dort zu bedeutender Vollendung brachte. Seine Bildnisse sind von äusserst zarter Ausführung, und aus seinem Colorit spricht das wärmste Leben.

Augustus, Cajus Julius Cäsar Octavianus, erster Kaiser von Rom, gestorben 14 nach Chr. Er hatte Rom aus Backsteinen erbaut gefunden und hinterliess es aus Marmor. Zahlreiche Gründungen von Städten und Colonien im Orient und Occident knüpfen sich an seinen Numen; er heisst bei Livius der Erbauer und Wiederhersteller aller Tempel und war in der That der munificenteste Beförderer der Kunst. Das Augusteische Zeitalter war für Rom, was das Perikleische für Athen gewesen. Augustus sammelte von allen Seiten die schönsten Götterstatuen, womit er die Plätze und Strassen von Rom zierte. Die Hallen seines Forum neben dem des Cäsar schmückte er mit Bildsäulen der grossen Römer, und noch zeugen mehrere der prächtigsten

Triumphbogen in verschiedenen Theilen des damaligen römischen Weltreichs von seiner Regierung. Unter den erhaltenen Statuen dieses Imperators zeichnet sich das bronzene Kolossalbild aus, welches ihn vergöttert vorstellt, als Jupiter mit Scepter und Blitz (s. nebenst. Abbild.); die Arme mit den Attributen sind freilich modern, aber nach dem Muster anderer Antiken ergänzt. In der Sakristei von S. Vitale zu Ravenna sieht man ein römisches Relief von vortrefflicher Arbeit, welches die Apotheose Augusts vorstellt und Bildnissfiguren enthält. Die einzelnen Gestalten sind: die Göttin Roma, daneben Claudius Cäsar, ferner Julius Cäsar mit einem Stern an der Stirn, Livia als Juno mit einem Amor, und Augustus als Jupiter. Berühmt ist ein Onyxcameo mit seinem Bilde im grünen Gewölbe zu Dresden. Eine vortreffliche Porträtbüste, mit Eichenkranz, besitzt München. Interessant ist ein Augustuskopf, geschmückt mit einem Diadem, auf welchem in einem Cameo Julius Cäsar vorgestellt ist. (Bei Agincourt, Taf. 1, 5.) Eine Menge Statuen stellen August in der Toga und mit der *Corona civica* vor. Auf einer Münze vom J. 18 vor Chr. sieht man die *Statua curulis* des August über einem Triumphbogen, der von Friede stehenden Parthern umgeben ist. Das Weitere über die Münzen des Augustus wird im Art. „Kaisermünzen“ abgehandelt.



Aula, ein spanischer Marquis, der um 1700 in Madrid lebte und in Oel und Kreide arbeitete. Die Leistungen dieses talentreichen Dilettanten sollen manchen professionierten Künstler beschämt haben.

Aulairo, Felix Achille Saint-; s. Saint-Aulaire.

Auliczek, Dominik, böhmischer Bildhauer und 1734 geboren, studirte zu Rom und versuchte sich dort in mehreren grössern Sculpturarbeiten, ward später als geschickter Bossirer (er hatte als solcher sogar den ersten Preis der Akademie San Luca gewonnen) durch den Grafen von Haimhausen für die Anstalt zu Nymphenburg engagirt und arbeitete hier eine Reihe vortrefflicher Thon- und Wachsmodele. Er vernachlässigte dabei die höhere Sculptur nicht, denn die gelungenen Bildsäulen des Zeus und Pluto, der Juno und der Proserpina im dortigen Schlossgarten sind Denkmale von seiner Hand. Auliczek starb 1807 in München.

Aulnette du Vautonet ist der Name eines talentvollen Pariser Geschichtmalers, der sich auf Anekdotenmalerei warf. Er hat im Salon mit manchem excellenten Stücke geglänzt.

Aulus, ein Steinschneider des Alterthums, mit dem man mehrere Steine von der verschiedensten Arbeit bezeichnet findet, die aber zum Theil offenbare Unterschleiss seines Namens sind. Aulus wird in die augusteische Zeit gesetzt. — Ein Bildhauer Aulus Pantulejus ist zu erwähnen als Urheber einer Hadriansstatue, die er für die Milesier in Athen schuf.

Aura (gr. M.), eine Gefährtin der Diana, die Tochter des arkadischen Königs Lelas und der Nymphe Periböa; sie war so schnellfüssig, dass kein Thier des Feldes ihr entging, sie holte den Hirsch und das Reh im schnellsten Fluge ein. Bacchus liebte das schöne Mädchen, ward aber spröde zurückgewiesen; ihm half Venus, indem sie Aura durch einen Traum so lüstern machte, dass diese den jungen Gott gern in ihre Arme nahm, der sie denn auch mit einem holden Zwillingsspaar beschenkte; hierüber ward die Unglückliche rasend, frass eines ihrer Kinder im Wahnsinn auf und stürzte sich dann in das Meer. — Einer der vielen Hunde des Aktäon führte denselben Namen.

Aureli, Filippo, machte um 1821 seine Studien in Rom und lieferte so schöne

Proben seines Talents für Sculptur, dass ihn der Fürst Francesco Borghese unter besondere Protection nahm. Er arbeitete namentlich eine herrliche Diomedes in Marmor.

Auriol, ein Genfer Gouache- und Oelmaler, zählt zu den besten Landschmalern der Gegenwart. Seine Oelgemälde nennt man ganz vorzüglich.

Aurora; s. Eos.

Ausgrabungen; s. Nachgrabungen.

Ausstellung; s. Kunstausstellung.

Auster (gr. M.), der Südwind. Er wird gewöhnlich mit umgestürztem sonst, seiner Wärme wegen, nur leicht bekleidet und jugendlich dargestellte Jünglingsgestalt ist er am Monument des Andronikos an dem Thurm der W. in Athen vorgestellt.

Austin, Robert, einer der tüchtigsten Holzschnitzer, welche die neuere Kunst in England aufweist. Er lieferte namentlich die Schnitte für Linnäus' lappländische Reise.

Austria, Don Juan d'; s. Johann von Oesterreich.

Autelli, Jacopo, Musivarbeiter aus Toscana, lebte 1649. Man hatte es vorzugsweise in der Mosaik aus harten Steinen bis zur Figurenmalerei getrieben, und ward einer der vorzüglichsten Nachfolger des Constantino de' Servi, der die Mosaik-Kunst zu Grossherzog Ferdinands Zeiten bedeutend gefördert hatte. Die venediger Gallerie besitzt die schöne achteckige Tafel, deren mittleres Rund von Po- rto Zeichnung und deren Verzierungen rings von Ligozzi ist; dieses Werk hatte Jacopo zum Ausführer und er arbeitete daran mit vielen Gehülften volle sechzig Jahre. Es ward 1649 vollendet. In einem andern Zimmer der Gallerie (wo man die runden und geschnittenen Steine befindlich) sieht man Stufen in halberhobener Arbeit und kleine Standbildchen ganz aus harten Steinen, welche Arbeiten gleichfalls Leistungen dieses Mosaikmeisters gehören. Auch im Pittipalast (und in San Luca) sind solche Mosaiken Jacopo's, die jedoch durch neuere Arbeiten daselbst, in der mächtig fortgeschrittenen Kunst, weit überboten werden.

Autenrieth, ein fleissiger Stecher der neuern Zeit, welcher aus J. G. Schreyer's Schule hervorging. Man kennt von ihm ausser mehreren Wiederholungen älterer berühmter Stichblätter die Maria Stuart nach A. van der Werff's Gemälde, eine nach der Zeichnung von Hetsch, die Porträts der Jeanne d'Arc und des Wallenstein nach Jagemann's Zeichnung etc.

Autissier, Louis Marie, 1772 in der Bretagne geboren, war bereits in seinem siebzehnten Jahre Lehrer der Zeichnung zu Morlaix und übte die Kunst zu verschiedenen Zeiten fort, wo er dem Vaterland dienen musste, wie der Umstand bezeugt, dass damals für eine Zeichnung die ermunternde Prämie von anderthalb tausend Francs empfing. Als der Continent sich wieder auf Friedensfussen befand, nahm Autissier Domicil in Belgien und warf sich auf das Miniaturenfach, worin er den Namen eines treffenden Malers erlangte. In Paris, wo er nachmals Aufenthalt nahm, fand er als Miniaturist reichliche Anerkennung und ward ausserordentlich gesuchter Maler unter andern den König Louis von Holland und wiederholt *ex miniaturis* der Könige der Niederlande. Im J. 1812 Mitglied der Genter königl. Gesellschaft der Künste und Wissenschaften, verehrte er derselben ein Miniaturstück mit den Halbfiguren der Fama und Einigkeit.

Automedon (gr. M.), ein Sohn des Diros (des Sohnes von Amarnkeus, von Buprasion), welcher mit zehn Schiffen der Epeer vor Troja ging. Er schied sich für den Führer des Achilleus geworden, und zugleich der Vertraute des Patroklos geworden zu sein, Iliad. XVI. 146:

„Aber Automedon hiess er in Eil' anschirren die Rosse,

Ihn, den trauesten Freund nach dem Schlachteinbrecher Achilleus,

Der ihm bewahrt war vor allen, im Kampf zu bestehen den Hohnruf.“

Schon hier wird er als ein Tapferer bezeichnet, noch mehr charakterisirt ist er als Helden sein Kampf mit dem Aretos und sein kühnes Hervortreten bei der Belagerung der Feste Ilion; dort ist er schon in eines andern Fürsten Dienste getreten. Virgil nennt ihn den Rosselenker und Knappen des Odysseus.

Autreau, Jacques, Dichter und Künstler, der im Spital der Unheilbaren neunzig Jahre alt, 1745 zu Paris starb. Von seiner Malerkunst legte er im Alter eine merkwürdige Probe ab, die ihres seltsamen Humors wegen viel Aufsehen erregte. Er porträtirte sich nämlich in der Figur des Diogenes, der die Laterne ein Bildniss vom Cardinal Fleury in Händen hält. In den Diogenesmienen spricht er das: „Gefunden! gefunden!“ aus und daneben steht: *Quem quaero, hominem veni!* Dies Bild ward durch einen Stich von Tomassin verbreitet.

Aston; s. im Art. Frankreich.

Anvera, Giorgio da, um 1700 geboren, erlangte seine künstlerische Ausbildung in Rom und warf sich dort auf die Sculptur. Nach Deutschland empfohlen, wanderte er an den damaligen Würzburger Hof, wo er die Stelle eines Hofbildhauers em-
 pfing und 1756 verstarb. Er hinterliess zahlreiche Werke in den Domen von Würzburg, Bamberg und Mainz.

Anvray, Felix, berühmter Zögling des Baron Gros, war 1800 geboren und errang sich zu Paris einen Namen in der Geschichtsmalerei. Geschätzt wird ein gefangener heiliger Ludwig, sein stehender Spartaner u. s. w. Er starb in der besten Blüthe 1833.

Auxerre, in Frankreich, mit einer 1213 in gothischem Styl erbauten Kathedrale, deren Fassade durch schwere Verhältnisse bei reicher, zum Theil spielender Decora-



tion sich auszeichnet. Obgleich an dem Gebäude bis 1850 gebaut wurde, ist es dennoch nicht vollendet.

Anzon, Mme. — Diese im Bildniss wie in der Gattungsmalerei ausgezeichnete Künstlerin, deren väterlicher Name Desmarquets lautete, ward 1751 in Paris geboren

und war eine Schülerin Regnaults. C. P. Landon rühmt sie sehr in der Zeichnung und Zusammensetzung, und nennt ihren Pinsel bewusst und markig. Sie steuerte von 1793 — 1810 ihre Bilder zum Pariser Salon. (Vergl. *Recueil des principaux Tableaux etc. exposés au Louvre depuis 1808 jusqu'à ce jour, par les Artistes vivans etc.*, wo auch Gemälde der Mme. Auzon in Contouren gegeben sind.)

Avanzi, Jacopo; s. Davanzo.

Avanzini, Giustiniano, aus dem italienischen Tyrol gebürtig und in unserm Jahrhundert geboren, kam in früher Jugend nach Padua in Demins Schule und schuf bereits vor seinem 20. Jahre Gemälde, die selbst ältere Meister beschämen konnten. Im J. 1826 besuchte er Mailand und wanderte von da nach Rom, um hier seiner Bildung den Schlussstein zu setzen. Das Innsrucker Ferdinandeum besitzt von ihm eine vielgepriesene Historie, seinen „Friedrich mit der leeren Tasche.“

Avatar (indische M.), die Verkörperung, das Niedersteigen irgend eines Gottes in der Gestalt eines erdgeborenen Wesens, nicht bloß in der eines Menschen. Vorzugsweise heißen die zehn Verkörperungen des Wischnu so.

Aved, Jacques André, 1702 geboren, bildete sich unter einem Picart zum geistreichen Porträtisten. Er malte viele Notabilitäten, wobei er sich durch glückliche Auffassung der Charaktere auszeichnete. E. Ficquet stach nach ihm die Bildnisse Jolot's de Crebillon und Jean Bapt. Rousseau's; ferner stach J. P. le Bas 1730 nach Aved das Bild des Malers Pierre Jacques Cazes. Aved, der übrigens den grossen Mirabeau, den Maréchal Clermont-Tonnère etc. gemalt hatte, starb 1766 zu Paris.

Avelline, Pierre, 1710 in Paris geboren, hat sich als Zeichner und Stecher einen verdienten Namen erworben. Er trat in die Fusstapfen Poilly's und ward für seine Periode ein Hauptkünstler des Stichfachs. Man zählt von ihm auf: eine Berghemsche Landschaft mit Thieren und Figuren, das neptunische *Quos ego* nach Albani, den Knaben Moses nach Giorgione, Seneca's Tod nach Giordano, die Krankenhellung nach Jouvenet und anderes mehr. Pierre starb 1760 in Paris.

Avon, Leo von; s. Davent.

Aventina (röm. M.), Beiname der Diana, den sie von einem Tempel auf dem höchsten Gipfel des Mons Aventinus hatte. Der Tempel war nach dem ersten Bündnis zwischen den Römern und Lateinern unter Servius Tullius auf gemeinschaftliche Kosten erbaut worden. Livius erzählt, dass in diesem Dianen-Tempel nicht, wie sonst gewöhnlich, lauter Hirschgeweihe zur Befestigung der kostbaren Decken, mit denen das Sanctuarium behangen war, sondern statt deren Kuhhörner gebraucht wurden. Die Veranlassung hierzu sei folgende gewesen: Von einer sehr schönen, wilden Kuh, welche die Sabiner gefangen, hatte das Orakel gesagt, wer dieselbe der Diana opfern würde, dessen Nation solle die Oberherrschaft erlangen. Die Sabiner führten nun das edle Thier auf den Berg Aventinus, und schon war ihr Oberpriester im Begriff, das Opfer zu verrichten, als der römische Oberpriester ihn erinnerte, dass es unschicklich und der Göttin unangenehm sei, wenn er die Kuh opfere, ohne sich vorher in der Tiber gewaschen zu haben. Der bethörte Sabiner ging, und der Römer opferte das Thier, so seiner Nation die Oberherrschaft zu versichern hoffend.

Aver, Paul, ein nürnbergischer Maler, der (1636 geboren) seine Bildung unter Liberi zu Venedig erlangte. Nach Deutschland heimgekehrt, kam er zu grossem Namen durch seine Geschichtsbilder, Landschaften und Bildnisse. Sein Tod fällt ins J. 1687.

Averani, ein Florentiner, ist durch sein kunstfertiges Talent in der Reproduction von Miniaturwerken berühmt geworden. So wiederholte er die raffaelische Fornarina, am täuschendsten aber Tizians bedeckte Venus (die *Venus vestita*), welche man für des Venetianers einzige Miniatur hält. Averani führte seine Copie herrlich auf Goldgrund aus, die für sechs Zechinen von Gordon für sein Cabinet erworben ward. Zufällig hatte dies Venusbild etliche Aehnlichkeit mit den Zügen der Maria Stuart, und als die Gordonsche Sammlung zur Versteigerung gekommen und das Bild für 55 Guineen einem Antiquar zugefallen war, lautete es plötzlich im Morning-Chronicle: da kostbares Originalbild der Maria Stuart, und zwar ein ganz ächtes von Tizian, tausend Guineen kostend, sei gegen Entrée von 2 Sh. 6 Pce zu bewundern. Dem Antiquar brachte dies Inserat vorerst mehrere hundert Pf. St. Bewunderungsgeld ein und er schlug dann das Bild grade noch rechtzeitig vor Entdeckung des Trugs um die Summe von 700 Pf. St. los.

Averkamp, Hendrik van, genannt: *de Stomme van Kampen*, blühte um 1620 und zählt zu den schätzenswerthesten Landschaftlern. Die Feder- und Kreidezeichnungen dieses Holländers stehen in gleicher Achtung wie seine Gemälde. Das berlinische Museum hat ein Winterlandschaftsstück von ihm; man sieht auf einem gefrorenen Canale, an dessen Ufer ein Dorf liegt, sich mehrere Personen mit Schlittschuh-

laufen beizutreten; im Vordergrund erblickt man zwei Fischer. Das Bild ist „Asterkamp“ bezeichnet und auf Holz gemalt, 8 Zoll hoch und 1 Fuss $\frac{1}{2}$ Zoll breit.

Aviani Vicentino, so von seiner Vaterstadt Vicenza benannt, blühte um 1630 als Architecturmaler, war auch trefflich in Seegegenden und Landschaften. Luigi Lanzi führt ihn neben den Ansichtmalern der damaligen Venediger Schule auf und schreibt: „Aviani ward zu Palladio's oder mindest seiner Schule Zeit geboren und lebte in einer Stadt, wo Alles Geschmack für Architectonik athmete; daher lieferte auch Aviani so tüchtige Architecturbilder und liess sich von Carpieni sehr nette Kleinfiguren eimalen, wobei zu verwundern ist, dass er nicht die Berühmtheit Viviano's und der Früheren erhielt. Vielleicht starb er zu früh oder er gewann nicht solchen Namen, weil er nicht aus der Vaterstadt kam.“ In dem Hospiz der Serviten, zu Vicenza, sind nach Lanzi's Angabe vier Prospective von ihm mit prächtigen Gebäuden und Pompein; auch sollen die Marchesen da Capra etliche dergleichen in der berühmten botonda des Palladio besitzen. Uebrigens schmückte Aviani selbst einige Kirchengewölbe mit Architecturmalerien.

Avignon; s. im Art. Frankreich.

Aviler, Augustin. — Dieser berühmte Baumeister, der in Paris 1633 geboren ward, empfing als zwanzigjähriger Jüngling den grossen Preis bei der französischen Akademie zu Rom und errang damit gleichzeitig seine Mitgliedschaft. Auf einer Seereise, die er mit Jean-Foi Valliant von Marseille aus machte, erlebte er das Missgeschick, dass sein Schiff gekapert und er mit gen Tunis entführt ward. Fast anderthalb Jahr blieb Aviler in Korsarenhand, doch glückte es ihm, durch seine architectonischen Zeichnungen das Wohlgefallen der Tunesen und den Auftrag zu erlangen, denselben eine Moschee zu entwerfen. In der That kam auch die Moschee ganz nach Avilers Ideen zur Ausführung. Es war im J. 1676, als er wieder in Freiheit kam. Er wandte sich nun grösserer Studien halber nach Italien, wo er ein Quinquennium lang die Denkmale grosser Architekten in der ewigen Stadt studirte. Nach Frankreich zurückgekehrt, begab er sich zuerst unter den Meister Mansard, wandte sich aber in kurzem nach Montpellier, wo er selbstständig auftreten zu können hoffte. Im Süden von Frankreich ward ihm jetzt ein weiter Spielraum für seine Ideen geboten; man übergab ihm den Bau des Peyrouthors zu Marseille, das er in Form einer Triumphsorte auführte; auch entstand nach seinen Entwürfen der Palast des Erzbischofs von Toulouse, nicht minder manch anderer Bau zu Beziers, Carcassonne und Nîmes. Sein Name war in solche Achtung gestiegen, dass er durch die Vertreter von Toulouse den Ehrentitel eines Baumeisters der Provinz empfing. Aviler trat übrigens als Schriftsteller über die Baukunst und als Commentator des Vignola und des Scamozzi auf, welchen letztern er zugleich übersetzte.

Avont, Peter van, gleich namhaft als Maler wie als Stecher, ward gegen 1619 in Antwerpen geboren. Er ragte besonders in Figuren hervor, wie er denn solche auch in Vinkenbooms Bilder einmalte. Die Münchner Gallerie hat das Brustbild eines Mädchens aus dem Volke von ihm (Holzgemälde). Wenceslaus Hollar stach nach ihm die Magdalena in der Wüste, und radirte acht Blätter Kinderbacchanale; mit de Balliu stach Hollar den todten Heiland von zwei Engeln beweint. Avont selbst radirte 1646 ein Bild vom todten Hirsch und gab die Elemente in vier Radirungen nach seiner Erlebung; auch ein radirtes, oben gerundetes Blatt mit Maria Himmelfahrt kennt man von ihm. Er lieferte übrigens mit Moyaert, Jonghe und Vlioger Zeichnungen zu Caspar Barlaei „*Medicea hospes, sive descriptio publicae gratulationis, qua Ser. et august. Regnum Mariam de Medicis excepit Senatus populusque Amstelodamensis*,“ welches Werk 1638 auf Kosten der Generalstaaten erschien und 17 von Nolpe, Savary und Dalen geistreich radirte und gestochene Blätter zählt.

Avril, Jean Jacques, bekannt durch seine geschmackvoll ausgeführten Blätter für das Musée Robillard, war 1744 in Paris geboren, studirte die Stechkunst unter Nolle und ward einer der fruchtbarsten Meister, die je im Bereiche des Grabstichels arbeiteten. Man kennt besonders sein grosses Blatt (die Einnahme einer Stadt) nach L. F. van der Meulen, die Susanne im Bade nach A. van der Werff, mehrere Blätter nach Albani, Rubens, Vernet etc. — Jean Jacques Avril der Jüngere, Sohn des Vorigen, ist 1771 geboren. Er ward in Paris von seinem Vater gebildet und erarbeitete sich, da er eben so kunstföhrig als talentvoll war, jene hohen Vorzüge, wovon die Werke seines sichern und anmüthig geföhrten Instruments Zeugniss ablegen. Wir föhren nur von ihm an: Silence nach Annibal Caracci, die Flucht nach Aegypten nach Leoni, zwei Sculpturstücke (Statue des belvederischen Apollo und die des Heracles commodus) und das kananitische Weib nach Germain Drouais' Gemälde, welches letzteres Blatt im J. 1810 mit einer Medaille in Gold gekrönt ward. Er bezeichnete gewöhnlich seine Blätter mit: *JJA. Sculp.*

Axmann, Jos., geboren 1783 zu Brünn in Mähren, war ein Schüler Blasche's und hat sich in der Folge als tüchtiger Kupferstecher, besonders nach Gemälden, bewährt. So lieferte er für das Haasische Kupferwerk nach der k. k. Gallerie im Belvedere die ausgezeichneten Stiche: Mondnacht nach van der Neer, Adonis und Venus nach Annibal Caracci, den Seesturm nach Ph. J. de Louthembourg und den Wassersturz nach Philipp Hackert. Nach Josef Gauermann stach er ein Landschaftsblatt, die steierische Köhlerfamilie, nach Vandyck den gefangenen Simson und ein Landschaftstück des Jacob von Artois. Axmann ist übrigens einer der fleissigsten Taschenbuch-Illustrirten gewesen; auch gab er gute Vignetten zu verdienten Autoren, und war hochherzig genug, dass er selbst mancher ephemeren Novelle und manchem armen Roman durch seine Kunst auf die Beine half. Axmann lebt bekanntlich in Wien mit dem Prädicate eines akademischen Kupferstechers.

Axtmann, Leopold, 1700 im Mährischen geboren, studirte unter Hamilton und ward ein höchst verdienstlicher Thiermaler. Sein Ruhm gründet sich auf die treffendste Darstellung von Hunden und Pferden. Er arbeitete in Prag, wo er 1748 verstarb.

Aybar-Ximenes, Pedro. — Dieser nicht unbedeutende Geschichtsmaler trug seinen Adoptivnamen vom Meister F. Ximenes, welchen er geschickt imitirte. Er blühte ungefähr 1680 und wird in Zeichnung, Anordnung und Färbung gerühmt.

Ayres, Pietro, von Savigliano gebürtig, lebt zu Turin und ist einer der besten Porträtisten und Geschichtsmaler der Gegenwart. Man nennt ihn einen reinen Zeichner, einen guten Compositeur, einen feinen hellen Farbengeber. Er wird in den Gruppen gepriesen und an seinen Figuren wird Anmuth, Lebhaftigkeit und scharf ausgeprägter Charakter gerühmt. Von Historien ist namhaft zu machen sein Jesus und die Kindlein; dies Bild, mit Figuren von Viertel lebensgrösse, datirt von 1832 und war von einem sardinischen Marchese bestellt. Vorher hatte er ein ausgezeichnetes Bildniss vom Conte Napoleone geliefert.

Azeglio, Massimo, Marchese di Saranzo, seit 1824 Leiter der Kunstakademie zu Turin, hat sich im Landschaftlichen und Marinischen einen schönen Namen erworben. Er versuchte sich auch in Turnier- und Schlachtenstücken mit Glück, ist aber am treffendsten in der Darstellung des Naturlebens, und weiss seinen Landschaftsbildern glückliche Scenerie aus der Geschichte wie aus der Phantasie zu geben. Massimo ist Roberto Azeglio's jüngerer Bruder.

Azeglio, Marchese Roberto d', Director der Turiner königl. Gallerie, ein um die Kunst in mehr als einer Hinsicht verdienter Mann, der selbst zu den ausübenden Künstlern zählt. Unter den Auspicien Carl Alberts, Königs von Sardinien, errichtete er die wahrhaft königliche Gallerie, in welche der Fürst alle zum Privatbesitz seines Hauses gehörigen, in seinem Palast zu Turin und in andern Schlössern des Landes aufgestellten, grossentheils aus dem kostbaren Erbe des Prinzen Eugen herstammenden Gemälde abgab. Nachdem Marquis Azeglio diese Gallerie (eine zahlreich und glänzend besetzte Sammlung, die mit den berühmtesten Gallerien Europa's sich messen darf und durch des Fürsten grossmüthige Entäusserung der herrlichsten Zierden seiner Paläste, wie durch werthvolle neue Ankäufe, fast in einem Moment hervorgezaubert ward) zusammengebracht und ihre Anordnung vollendet hatte, erhielt er auch das Directorat über dieselbe, in welcher Stellung er seine Musse auf das Schönste anwandte, indem er den Ruhm der ihm anvertrauten Sammlung durch Kupferstich und Erläuterung in weiterem Kreis zu verbreiten suchte. Zu diesem Zweck begann er die Herausgabe des Prachtwerks: „*La Reale Galleria di Torino, illustrata da Rob. d'Azeglio*“, das seit 1836 in Turin erscheint und wobei er bisher die namhaftesten Stecher Italiens wie Anderloni in Mailand, G. Asioli, T. Boselli, C. Ferreri, Garavaglia in Florenz, Lasinio, A. Perfetti, C. Raimondi, A. Ricciani, F. Rosaspina und Paul Toschi in Parma verwendet hat. Um jedoch eine leicht mögliche Einseitigkeit des Styls zu vermeiden, hielt er es für gerathen, auch deutsche, englische und französische Stecher Theil nehmen zu lassen. — Als Maler ist Marquis d'Azeglio mit mehreren Oelgemälden aufgetreten, in denen er Scenen der italienischen Geschichte behandelt hat. Frühere Beurtheiler erkannten sein Streben nach guter Ausführung an, wollten aber in wesentlichen Punkten den Dilettanten entdecken. Gegenwärtig soll er unter den ersten Malern Italiens mit Ruhm genannt werden und denen, die das Glück gehabt, seine Werke in der Gallerie des edlen Mailänders Ambrogio Uboldo zu bewundern, als ein vom Geiste seines grossen Landsmannes, Gaudenzio Ferrari, inspirirter Künstler bekannt sein.

Azzahra, ein alter maurischer Palast, zwischen 936 und 976 unfern Cordova erbaut. Nach dem, was die arabischen Schriftsteller von ihm erzählen, war dieser Bau mit seinen 4312 Säulen der schönste Palast der Erde. Ruinen sind davon nicht vorhanden.

Register.

I. Geschichte der Kunst.

eragen 20.
ches Geschlecht 62.
etische Kunst 87.
tischer Baustyl 105.
tische Plastik und Malerei 120.
ristliche Kunst 303.
tsche Kunst 303.
344.

Americanische Kunstdenkmale 354.
Angelsächsische Bauart 390.
Antike Kunst 416.
Araber 485.
Arabischer Baustyl 490.
Archäologisches Institut. 500.
A. S. 540.
Asien. 547.
Assyrien. 564.

II. Topographie der Kunst.

ra. 9.
n. 12.
12.
s. 13.
den. 15.
land. 24.
31.
tit. 32.
ndar. 46.
r. 48.
sa. 49.
. 50.
nus. 51.
52.
aka. 55.
ea. 57.
eos Dromos. 57.
kuf. 63.
. 63.
n. 64.
villas. 68.
ta. 70.
. 77.
nopol. 78.
. 78.
. 82.
con. 83.
l. 85.
n. 86.
l. 94.
m. 95.
ten. 96.

Aenos. 130.
Aeolien. 130.
Aeolische Inseln. 130.
Aethiopien. 146.
Aetna. 149.
Aetolien. 150.
Aezanis. 154.
Afghanistan. 155.
Africa. 159.
Agen. 178.
Agionum. 182.
Agra. 189.
Agrae. 190.
Agrigent. 192.
Ahmedabad. 201.
Ahrweiler. 202.
Ainlingen. 203.
Aix, in der Provence. 204.
Aix, in Savoyen. 205.
Ajudja. 207.
Akademia. 208.
Akanthos. 210.
Akarnanien. 211.
Aken. 213.
Akrae. 215.
Akragas. 215.
Akriae. 215.
Akrokorinth. 216.
Akropolis. 216.
Alabanda. 229.
Alalkomenae. 231.
Alba Fuentia. 234.

- Alba Longa. 234.
 Alban, Abtei St. 234.
 Albanergebirg. 234.
 Albania. 238.
 Albano. 239.
 Alba Pompeja. 239.
 Albenga. 239.
 Alby. 245.
 Alcala. 248.
 Alcamo. 248.
 Alcantara. 248.
 Aldobrandini, Villa. 250.
 Aleppo. 255.
 Alessandria. 256.
 Alexandrette. 278.
 Alexandria. 278.
 Alexandria Troas. 279.
 Alexandrowka. 279.
 Alfuaster. 281.
 Algheri. 282.
 Algier. 283.
 Alinda. 287.
 Allahabad. 292.
 Alliance des arts. 296.
 Alpirsbach. 299.
 Altbreysach. 303.
 Altenberg. 340.
 Altenburg. 340.
 Altenzelle. 340.
 Althorp. 341.
 Alton-Tower. 342.
 Alwastra. 343.
 Alyzia. 343.
 Amadon. 344.
 Amaldi. 344.
 Amarante. 345.
 Amathunt. 345.
 Amblada. 349.
 Ambracia. 349.
 America. 354.
 Amiens. 357.
 Amphipolis. 368.
 Ampthill. 372.
 Amsterdam. 373.
 Amyklæ. 374.
 Anabarza. 374.
 Anafi. 375.
 Anagni. 375.
 Anania. 377.
 Anaphe. 377.
 Anazarba. 379.
 Anchiale. 380.
 Ancona. 381.
 Ancyra. 381.
 Andernach. 382.
 Andrews. 385.
 Andros. 387.
 Anemurium. 387.
 Angermünde. 392.
 Angers. 392.
 Anghiari. 392.
 Angora. 392.
 Angoulême. 392.
 Anhausen. 393.
 Anineta. 393.
 Anio. 393.
 Anklam. 395.
 Annaberg. 397.
 Annaburg. 398.
 Annenberg. 398.
 Anni. 399.
 Ansbach. 402.
 Antäopolis. 406.
 Antedona. 406.
 Anthedon. 408.
 Anthela. 408.
 Anthemasia. 410.
 Anticyra. 412.
 Antigonea. 413.
 Antinopolis. 417.
 Antiochia. 418.
 Antiquaria. 423.
 Antium. 424.
 Antonia. 426.
 Antunacum. 434.
 Antwerpen. 434.
 Anurajapura. 437.
 Anurogrammum. 438.
 Anxur. 438.
 Anzo. 438.
 Aosta. 438.
 Apamea. 438.
 Aperræ. 441.
 Aphrodisias. 442.
 Aphrodisium. 442.
 Aphroditopolis. 442.
 Apollinarisberg. 445.
 Apollinopolis magna. 447.
 Apollonia. 459.
 Appuldurcombehouse. 475.
 Aqua. 476.
 Aquileja. 483.
 Aquino. 484.
 Ara Ubiorum. 485.
 Aranjuez. 498.
 Arbela. 498.
 Arbon. 498.
 Arca Caesaræa. 498.
 Arcadia. 498.
 Arcuvia. 499.
 Archemounin. 500.
 Arcona. 504.
 Ardea. 504.
 Arelate. 506.
 Arezzo. 508.
 Argos. 512.
 Ariccia. 514.
 Ariminum. 515.
 Arkadien. 521.
 Arles. 523.
 Arnheim. 529.
 Arnsberg. 530.
 Arnsbarde. 530.
 Arnual. 530.
 Arolsen. 531.
 Aróna. 531.
 Arpino. 531.
 Arquà. 532.

532.
n. 533.
536.
n. 537.
la. 539.
nburg. 541.
544.
546.
n. 557.
s. 558.
560.
562.
563.
563.
564.
n. 564.
55.

Asti. 566.
Astorga. 567.
Astura. 568.
Astypaläa. 569.
Athen. 572.
Athribis. 597.
Atmeidan. 599.
Attika. 602.
Attingham-Hall. 605.
Au. 606.
Auch. 609.
Audley-End. 610.
Aue. 611.
Augsburg. 615.
Autun. 619.
Auxerre. 619.
Avignon. 621.

III. Denkmäler.

Dom 7.
Masse 9.
13.
44.
ja, Palast des, 46.
8.
ige Tempel 61.
Kirche St., 78.
79.
embrochianae 80.
Valpolianae 80.
80.
antis 81.
kirche in Braunschweig 85.
che Löwen 118.
che Münzen 119.
che Obelisk 120.
che Pyramiden 123.
148.
152.
ne 155.
aggiore 170.
Sta, Kirche in Ravenna, 171.
gelus 171.
Krone 181.
Sta, fuori le mura, 185.
in piazza Navona, 185.
irche zu Ravenna 185.
kirchen 188.
che Gallerie 190.
de Vienne 203.
s 216.
Palast, 236.
Villa, 237.
Tod 244.
248.
249.
dini, Villa, 250.
dinische Hochzeit. 250.
Graf Peter von 255.
Philipp d', 255.
rkirche zu Fiesole. 269.
rschlacht. 269.

Alexanderzug. 270.
Alexandrische Bäder. 279.
Alhambra. 283.
Alinda. 287.
Alkoks Kapelle. 292.
Allerheiligenkirche in München. 295.
Alonso's Grabmal. 298.
Altan. 299.
Altar. 299.
Ambraser Sammlung. 349.
Ambrosianische Bibliothek. 352.
Americanische Kunstdenkmäler. 354.
Amiens, Kathedrale zu. 357.
Ammonstempel. 363.
Amphithalamos. 368.
Amphitheater. 368.
Amphora. 371.
Ampulla. 372.
Amramshügel. 372.
Amru. 372.
Amsterdam, Stadthaus von. 373.
Amyklaischer Apollo. 374.
Anaceum. 374.
Anakeion. 375.
Ancile. 381.
Andreakirche zu Ravenna. 383.
Andrones. 386.
Andronitis. 387.
Anfangsbuchstaben, gemalte. 387.
Angelica und Medor. 389.
Anio, Brücke über den. 393.
Anio vetus. 393.
Anna, Grabmal der Kaiserin. 397.
Annenkirche zu Nicaea. 398.
Antinous. 417.
Antoninsäulen. 426.
Apollinare in Classe. 444.
Apollinarisberg. 445.
Apollinariskirche zu Ravenna. 446.
Appische Strasse. 474.
Aquaeducte. 476.
Ara coeli. 484.
Arco della Pace. 503.

Arco de' Pantani. 504.
 Argos. 512.
 Arkaden zu München. 521.
 Arles. 523.
 Armbrust. 527.
 Arringatore. 535.
 Arsenal von Venedig. 536.
 Artushof in Danzig. 539.

Aspern und Esslingen, Schlacht bei
 Astorga, Dom von. 567.
 Atmeidan. 599.
 Atreus' Schatzhaus. 600.
 Attendulus, Mutius. 602.
 Aukirche. 606.
 Azzabra. 622.

IV. Biographien.

Aachen, Johann von. 7.
 Aartmann, M. N. 10.
 Abadir, Paul. 12.
 Abbate, Ercole dell'. 13.
 Abbate, Niccolo dell'. 14.
 Abbatini, G. U. 15.
 Abbiati, F. 15.
 Abbot, J. 17.
 Abdallah, Ben Kalib. 17.
 Abdulmelik. 19.
 Abeele, J. S. 19.
 Abel, Joseph. 19.
 Abel-Pugol, A. D. 20.
 Abels, J. F. 20.
 Aberli, J. W. 27.
 Abesch, P. A. 27.
 Abeyk. 27.
 Abhart, Fr. 31.
 Abilgaard, N. A. 31.
 Abondio, A. 34.
 Abram, J. 36.
 Abramson, Abr. 36.
 Absiel, F. 41.
 Acebedo, C. und F. 52.
 Achen, Jan van. 56.
 Achenbach, A. 56.
 Achtermann, W. 61.
 Achtschelling, L. 61.
 Acier, M. V. 62.
 Ack, J. 62.
 Acosta, B. d'. 63.
 Acquisti. 63.
 Adam, A. 66.
 Adam, H. 67.
 Adam, Lambert. 67.
 Adam, Louis. 68.
 Adam, P. 68.
 Adamini. 68.
 Adamoll. 68.
 Adams, R. 68.
 Adda, Fr. 68.
 Adler, Chr. 73.
 Adlercrantz. 73.
 Admiraal, J. und J. 74.
 Admon. 74.
 Adolph. 74.
 Adriano. 78.
 Adriaenssen. 78.
 Aelius. 125.
 Aelsheimer. 125.
 Aelst, E. van. 125.
 Aelst, W. van. 125.

Aepolianos. 132.
 Aertgen von Leyden. 134.
 Aersten, P. 134.
 Aeschylos. 137.
 Aetherios. 145.
 Aetion. 148.
 Agar, J. d'. 169.
 Agasias von Ephesus. 169.
 Agasse. 170.
 Agatharchos. 172.
 Agathemerus. 172.
 Agathopus. 176.
 Ageladas. 177.
 Agesander. 179.
 Agincourt, J. B. L. Seroux d'. 181.
 Aglaophon. 182.
 Aglio, A. 184.
 Aglionby, W. 184.
 Agnaptar. 184.
 Agnolo. 185.
 Agnolo Fiorentino. 185.
 Agorakritos. 188.
 Agostino dalle Prospettive. 188.
 Agostino di Firenze. 188.
 Agostino von Siena. 189.
 Agostino Veneziano. 189.
 Agrati, C. 190.
 Agreda. 190.
 Agregio, P. von. 190.
 Agresti, L. 190.
 Agricola. 191.
 Agricola, C. 191.
 Agricola, Ch. L. 191.
 Agricola, Ed. 191.
 Agricola, F. 191.
 Agrolas. 198.
 Agucchia, G. 199.
 Agüero, B. E. 199.
 Aguiar, Tb. 199.
 Aguilla, Frz. 199.
 Aguirre, Frz. 199.
 Ahlborn, W. 201.
 Ahorn, von Constanx. 201.
 Aierardt. 202.
 Aigner. 202.
 Ainmüller, M. E. 203.
 Aken, A. und J. van. 213.
 Aken, Jan van. 213.
 Akerström. 213.
 Akestor. 214.
 Akkrel, Fr. 214.
 Akragas. 215.

ter, Miss. 231.
 ne, J. A. 233.
 ni, C. 234.
 esi, B. 234.
 , Alessandro. 234.
 , Annibale. 235.
 , Francesco. 235.
 s. 239.
 von Westphalen. 239.
 i, Cherubino. 239.
 i, Giovanni. 240.
 i, Leon Battista. 240.
 i, Pierfrancesco und Marco. 242.
 nelli, Mariotto. 242.
 o. 242.
 elli, G. 242.
 r, J. 243.
 A. 243.
 o, M. 243.
 P. 244.
 it, A. 244.
 of, H. 249.
 ivers, A. 249.
 ad. 250.
 andini, M., P. und T. 251.
 . 252.
 . 252.
 na, Giusto di. 253.
 no, Zuan. 255.
 d'Argenta. 255.
 Matteo Perez de. 256.
 drino. 256.
 dro. 257.
 Galeazzo. 257.
 259.
 der von Athen. 259.
 ler und Giulio. 259.
 ler, W. 269.
 ire D^{re}. 278.
 lros. 279.
 D. 280.
 B. 280.
 V. 280.
 , A. 281.
 ti, Conte Francesco. 282.
 , J. 287.
 di, G. 287.
 i. 287.
 . M. 287.
 es. 288.
 hos. 290.
 e. 290.
 H. von 291.
 92.
 292.
 N. 292.
 A. und C. 292.
 n, St. 294.
 A. 294.
 P. 294.
 i, F. 294.
 d, G. 294.
 d, J. 295.
 d, J. B. 295.

Allen, D. 295.
 Allen, J. W. 295.
 Allio, M. und T. 296.
 Allion. 296.
 Allori, A. 296.
 Allori, Chr. 296.
 Allston, W. 297.
 Allmeloveen, J. 297.
 Aloisius. 298.
 Alpheus. 299.
 Alsen. 299.
 Alt, Jac. 299.
 Altdorfer, A. 338.
 Altissimo. Cr. 341.
 Altmann, K. 341.
 Altomonte, M. 341.
 Alton, E. d'. 341.
 Alunno, N. 342.
 Alvarez, Don J. 342.
 Alypos. 343.
 A. M. 344.
 Amadeo, A. 344.
 Amali, P. 344.
 Amalteo, G. und P. 344.
 Aman, J. 345.
 Amastini, A. A. 345.
 Amati, C. 346.
 Amato, G. A. 346.
 Amatrice, Cola dell'. 346.
 Amaya. 346.
 Amberes, F. und M. 346.
 Amberger, Chr. 348.
 Ambrogj, Dom. degli. 352.
 Ambrogio, G. und L. 352.
 Ambrosini, A. 352.
 Ambrosius, A. 352.
 Ambrozy, W. B. 353.
 Amelius, J. 354.
 Amendola, F. 354.
 Amerigi, Michel Angelo. 356.
 Amiconi, J. 356.
 Amil, Perez de Villa. 358.
 Amling, C. G. 358.
 Amman, Jost. 358.
 Ammanati, B. 360.
 Ammanati, G. 360.
 Ammerling, Fr. 360.
 Amorosi, A. 365.
 Amort, K. 365.
 Amoureux, C. 365.
 Amphion. 368.
 Amsler, S. 372.
 Amstel, C. 373.
 Amstel, J. v. 373.
 Amulius. 373.
 Amykleos. 374.
 Anania. 377.
 Anaxagoras. 379.
 Anaximenes. 379.
 Anderloni, F. und P. 381.
 Andragoras. 382.
 Andrea di Cione. 382.
 Andrea di Jacopo d'Ognabene. 382.
 Andrea di Luigi. 382.

- Andrea, N. 382.
 Andrea, Zoan. 383.
 Andreae, A. H. 383.
 Andreani, A. 384.
 Andreasi, A. 384.
 Andreasi, H. 384.
 Andreoli, G. 385.
 Andreossi, F. 385.
 Andreus. 385.
 Andriam. 385.
 Andriessens, J. 385.
 Andrieux, B. 385.
 Androbios. 385.
 Androkydes. 385.
 Andron. 386.
 Andronikos Kyrrhestes. 386.
 Androsthenes. 387.
 Androuet du cerceau, J. 387.
 Anemulo, V. 387.
 Angeli, Filippo. 389.
 Angeli, Giambattista. 389.
 Angeli, Giuseppe. 389.
 Angelico. 389.
 Angelini. 389.
 Angelion. 389.
 Angelis, P. 389.
 Angell. 390.
 Angellini, T. 390.
 Angelo, Giovanni. 390.
 Angelo, Michel. 390.
 Angeloni, G. u. V. 390.
 Angeluccio. 391.
 Angelus. 391.
 Angermayer, A. 392.
 Angussola, S. 393.
 Anguyer, F. und M. 393.
 Anichini, L. 393.
 Anisimoff. 393.
 Anker, Joh. 395.
 Anna, Baldassare d'. 397.
 Anna von England. 397.
 Ansaldo, G. A. 402.
 Ansaloni, V. 402.
 Anschütz, H. 403.
 Anselmi, Michel Angiolo. 404.
 Ansiaux, J. A. 404.
 Ansigis, Abt. 405.
 Ansuino. 406.
 Antelami, B. 407.
 Antem, H. van. 407.
 Antenor. 407.
 Anteros. 408.
 Anthemios. 408.
 Anthermos. 410.
 Antichio, P. 412.
 Antidotus. 412.
 Antignotus. 412.
 Antimachides. 417.
 Antimachus. 417.
 Antiochus. 420.
 Antipater. 422.
 Antiphanes. 423.
 Antiphilos. 423.
 Antiquus, Joh. und Lambert. 423.
 Antistates. 424.
 Antistius Labeo. 424.
 Antius. 424.
 Antoine, Jacques Denis. 424.
 Antolinez, Jos. 426.
 Antolini, Giovanni. 426.
 Antonella da Messina. 426.
 Antonio di Fuligno. 429.
 Antonio, Francesco di. 429.
 Antonio, Marc. 429.
 Antonio de Monreal. 429.
 Antonio, Paolo di Matteo. 429.
 Antonio und Paolo. 429.
 Antonio, Pedro. 429.
 Antonio Veneziano. 429.
 Antonissen. 429.
 Antorides. 434.
 Antwerpen, Hugo von. 436.
 Antwerpen, Livin von. 436.
 Apaturius. 439.
 Apellas. 439.
 Apelles. 439.
 Apollodoro, Francese. 458.
 Apollodoros von Damascus. 458.
 Apollodoros von Athen. 458.
 Apollonides. 459.
 Apollonio, Jacopo. 459.
 Apollonius. 459.
 App, Peter Wilhelm. 472.
 Appelius. 473.
 Appiani, Andrea. 473.
 Appiani, Francesco. 474.
 Apshoven, Theodor van. 475.
 Aptus, C. 476.
 Apulejus. 476.
 Aquila, Franc. und Pietro. 482.
 Aquilano, Pompejo. 483.
 Arago 497.
 Aragon, Juan de. 497.
 Aragonese, Sebastiano. 497.
 Arbasia, Cesare. 498.
 Arcagno, Andrea. 498.
 Arce, Celodonio d'. 498.
 Arcesilaus. 498.
 Archelans. 500.
 Archeveque. 500.
 Archias. 500.
 Archion. 501.
 Architeles. 502.
 Archonidas. 503.
 Arco, Alonzo del. 503.
 Ardell, J. M. 504.
 Ardemans, Th. 505.
 Ardikes. 505.
 Arduin. 505.
 Aregio. 506.
 Aregus. 506.
 Arellano, Juan de. 506.
 Arellius. 506.
 Arent. 506.
 Arethon. 507.
 Aretino, Pietro. 507.
 Aretino, Spinello. 508.
 Aretusi, Cesare di Pellegrino. 508.

Ant., Juan, Henrique. 509.
 Ant. 509.
 Ferrandez, Ant. 514.
 Andros. 516.
 as. 516.
 des. 516.
 . 516.
 demus. 516.
 dicus. 516.
 dotus. 517.
 giton. 517.
 kles. 517.
 klides. 517.
 laos. 517.
 machus. 517.
 medes. 517.
 medon. 517.
 nidas. 517.
 nos. 517.
 phon. 518.
 d, J. A. 522.
 , Heindr. 522.
 , Peter. 523.
 n, Vincenz. 526.
 age, Edward. 529.
 . 529.
 , Wilhelm. 529.
 ld, Samuel. 529.
 d, der Meister. 530.
 do, Alberto. 530.
 fo di Colle. 530.
 phus und Petrus. 530.
 o. 531.
 , Matth. 532.
 ondo, Js. 532.
 io, Pablo. 533.
 . 534.
 uzzi, Arduino. 534.
 io, Baptist. 537.
 von Sidon. 537.
 on. 538.
 on Periphoretos. 538.
 , Jac. van. 538.
 Cosmas Damian und Egid. 540.
 io, Giov. 544.
 us. 557.
 iodoros. 557.
 ius. 558.
 , Hans. 558.
 ini, Amico. 559.
 i, Tiziano. 559.
 ck, Franz. 560.
 ctus. 560.
 e, Hendrik van. 560.
 n, Jan. 561.
 , J. W. van. 561.
 , Luigi und Tiberio d'. 563.
 ance. 564.
 Bartolome van der. 565.
 Andrea del. 565.
 s. 566.
 oni 567.
 aeus. 593.
 ion. 594.

Athenodorus und Damas. 594.
 Athenokles. 594.
 Atkinson, John. 597.
 Atkinson, W. 597.
 Attalus. 601.
 Atticianus. 602.
 Attiret, D. und Cl. F. 605.
 Aubel, Karl. 608.
 Aubert, A., J. und P. E. 608.
 Aubertin, F. 609.
 Aubin, August und Charles Germain. 609.
 Aubeis, August. 609.
 Aubriet, Claude. 609.
 Aubry, Guillot, Louis François, Peter und
 Stephan. 609.
 Aubry Lecomte, Hyazinth. 609.
 Audebert, J. G. 610.
 Audenaerde, Robert van. 610.
 Audouin, Pierre. 610.
 Audran, Benedict I. und II. 610.
 Audran, Charles Gérard und Jean. 610.
 Audran, Claude I., II. und III. 611.
 Audubon. 611.
 Auer, Paul. 611.
 Auerbach, Gottfried. 612.
 Augera. 614.
 August, Wilhelm. 616.
 Auguste. 616.
 Augustin, Jean Baptiste Jacques 616.
 Aula. 617.
 Aulaire. 617.
 Auliczek, Dominik. 617.
 Aulnette du Vaulenet. 617.
 Aulus. 617.
 Aureli, Filippo. 617.
 Auriol. 618.
 Austin, Robert. 618.
 Austria, Don Juan d'. 618.
 Autelli, Jacopo. 618.
 Autenrieth. 618.
 Autissier, Louis Marie. 618.
 Autreau, Jacques. 618.
 Auvera, Georgio da. 619.
 Auvray, Felix. 619.
 Auzou, Mme. 619.
 Avanzi, Jacopo. 620.
 Avanzini, Giustiniano. 620.
 Aved, Jacques André. 620.
 Aveline, Pierre. 620.
 Aven, Leo von. 620.
 Aver, Paul. 620.
 Averani, 620.
 Averkamp, Hendrik van. 620.
 Aviani Vicentino. 621.
 Aviler, Augustin. 621.
 Avont, Peter van. 621.
 Avril, Jean Jacques. 621.
 Axmann, Jos. 622.
 Axtmann, Leopold. 622.
 Aybar-Ximenes, Pedro. 622.
 Ayres, Pietro. 622.
 Azeglio, Massimo. 622.
 Azeglio, Marchese Roberto d'. 622.

V. Geschichte, Mythologie, Legende.

Aaron. 9.
 Ababdiros. 10.
 Abactor. 10.
 Abaddon. 11.
 Abadio. } 12.
 Abdio. }
 Abacos. 12.
 Abaned. } 12.
 Abned. }
 Abantiadas. 12.
 Abantias. 12.
 Abantos. 12.
 Abarbarea. 12.
 Abaris. 13.
 Abas. 13.
 Abastor. 13.
 Abdera. 17.
 Abderus. 17.
 Abel. 19.
 Abellion. 20.
 Abendgöttin. 24.
 Abendmahl. 25.
 Abendopfer. 26.
 Abendstern. 26.
 Abeona. 27.
 Aberides. 27.
 Abgar. 28.
 Abgottschlange. 30.
 Abgrund. 30.
 Abida. 31.
 Abimelech. 32.
 Abi sindekan. 32.
 Abjia goni. 32.
 Abnoba. 34.
 Abobas. 34.
 Abolla. 34.
 Abor. 34.
 Abradatas. 35.
 Abraha. 35.
 Abraham. 35.
 Abraxas. 36.
 Abretia. 37.
 Abrettenus. 37.
 Abron. 37.
 Absalon. 37.
 Abseus. 40.
 Absyrtus. 43.
 Abundantia. 46.
 Abutto. 48.
 Acca Larentia. 51.
 Accalia. 52.
 Accendones. 52.
 Accursius. 52.
 Acerra. 53.
 Acetabulum. 53.
 Achaea. 53.
 Achaeischer Bund. 53.
 Achaemenes. 54.
 Achaeменides. 54.
 Achaeus. 54.
 Achaja. 54.
 Achamantis. 55.

Achane. 55.
 Achareus. 55.
 Achates. 55.
 Achatius, St. 55.
 Achciropoieta. 55.
 Acheloiden. 55.
 Achelous. 55.
 Acheron. 57.
 Achcrusia. 57.
 Achillea. 57.
 Achilleos Dromos. 57.
 Achilles. 57.
 Achilles-Insel. 61.
 Achillesschild. 61.
 Achilleum. 61.
 Achirrhoe. 61.
 Achlys. 61.
 Achmonius. 61.
 Achor. 61.
 Achtariel. 61.
 Achuraigischi. 62.
 Acidalia. 62.
 Acidusa. 62.
 Acinetus. 62.
 Acis. 62.
 Aclis. 63.
 Acoetes. 63.
 Actia. 64.
 Ada. 64.
 Adad. 64.
 Adalbert, St. 64.
 Adam. 65.
 Adamanos. 68.
 Adamantos. 68.
 Addophagus. 68.
 Adity. 70.
 Adler. 70.
 Admete. 73.
 Admetus. 73.
 Adonai. 74.
 Adoniram. 74.
 Adonis. 74.
 Adramelech. 76.
 Adranus. 76.
 Adrastea. 76.
 Adrastus. 76.
 Adrian, St. 78.
 Adyrmachidae. 78.
 Aeakus. 79.
 Aechnagoras. 79.
 Aeddon. 80.
 Aedilen. 80.
 Aedölatric. 81.
 Aedon. 81.
 Aeötes. 82.
 Aega. 82.
 Aegaea. 82.
 Aegaeon. 82.
 Aegaeus. 83.
 Aeger. 83.
 Aegeus. 83.
 Aegiale. 84.

. 84.
 4.
 85.
 St. 85.
 85.
 35.
 i. 94.
 4.
 94.
 . 94.
 l.
 kka. 94.
 nr. 94.
 almr. 94.
 i. 94.
 5.
 95.
 . 95.
 s. 95.
 os. 95.
 . 95.
 ga. 95.
 i. 95.
 che Religion. 97.
 che Geschichte. 101.
 che Priester. 123.
 is. 123.
 s. 123.
 ner. 125.
 i. 125.
 25.
 25.
 i. 125.
 nus. 125.
 s Lepidus, Marcus. 125.
 s Lepidus, Triumvir. 125.
 s Paullus, Lucius. 126.
 s Paullus Macedonicus. 126.
 127.
 127.
 . 129.
 i. 129.
 130.
 31.
 132.
 . 132.
 p. 132.
 m. 133.
 133.
 133.
 a. 136.
 ula. 136.
 6.
 . 136.
 137.
 os. 137.
 nus. 138.
 . 138.
 ve. 138.
 p. 138.
 pschlange. }
 pstab. } 141.
 141.
 es. 141.

Aesopus. 141.
 Aestas. 142.
 Aestier. 144.
 Aesymnetes. 144.
 Aeternitas. 144.
 Aethalides. 145.
 Aethalion. 145.
 Aether. 145.
 Aetherie. 145.
 Aetherier. 145.
 Aetherius. 145.
 Aethilla. 145.
 Aethion. 145.
 Aethiopais. 146.
 Aethiopische Mönche und Nonnen. 147.
 Aethiops. 147.
 Aethlios. 148.
 Aethon. 148.
 Aethra. 148.
 Aethrios. 148.
 Aethyia. 148.
 Aetna. 149.
 Aetnaus. 150.
 Actola. 150.
 Actolia. 150.
 Actolus. 152.
 Aex. 154.
 Affencultus. 155.
 Afra, Sta. 159.
 Africana. 165.
 Africanus. 165.
 Agametes. 166.
 Agamemnon. 166.
 Aganippe. 168.
 Agape. 168.
 Agapenor. 169.
 Agapitus, St. 169.
 Agatha, Sta. 171.
 Agathokles, St. 172.
 Agathodämonen. 172.
 Agathon, St. 176.
 Agathyrser. 176.
 Agave. 176.
 Agdistis. 176.
 Agdus. 177.
 Agelaos. 177.
 Agelasten. 178.
 Agele. 178.
 Agema. 178.
 Agenor. 178.
 Ager hostilis. 178.
 Agerona. 179.
 Ager sanctus. 179.
 Agesandros. 181.
 Agesilaos. 181.
 Agotor. 181.
 Agiltrude. 181.
 Aglaja. 182.
 Aglaonike. 182.
 Aglaopheme. 182.
 Aglaos. 182.
 Aglauros. 182.
 Aglibelus. 184.
 Agnar. 184.

Agnellus. 184.
 Agnes. 184.
 Agni. 185.
 Agniloga. 185.
 Agno. 185.
 Agnokränze. 185.
 Agnus Dei. 185.
 Agochinutiskein. 186.
 Agonales Salii. 186.
 Agonalia. 186.
 Agonarchen. 186.
 Agonen. 186.
 Agonenses. 186.
 Agonius. 186.
 Agonodiken. } 186.
 Agonotheten. }
 Agora. 187.
 Agoraea. 188.
 Agoraeos. 188.
 Agoyeh. 189.
 Agraeus. 190.
 Agraulia. 190.
 Agraulos. 190.
 Agrenon. 190.
 Agretae. 190.
 Agriania. 190.
 Agrionien. 192.
 Agrippa, V. 193.
 Agrippina, die ältere. 196.
 Agrippina, die jüngere. 197.
 Agrius. 198.
 Agron. 198.
 Agrotera. 198.
 Aguffi. 199.
 Agyieus. 200.
 Agyrtes. 200.
 Ahalja. 200.
 Aharon. 200.
 Ahastara. 200.
 Ahasverus. 201.
 Ahavanya. 201.
 Ahlia. 201.
 Abriman. 201.
 Ahuta. 202.
 Ai. 202.
 Aianteia. 202.
 Aiantis. 202.
 Aidoneus. 202.
 Aijukal. 203.
 Aijuschall. 203.
 Ailekes Olmak. 203.
 Aimo. 203.
 Aimon. 203.
 Aion. 204.
 Airawata. 204.
 Aitwaros. 204.
 Aiuschi. 204.
 Ajantia. 205.
 Ajantides. 205.
 Ajataa. 205.
 Ajax. 205.
 Ajus Locutius. 208.
 Akademos. 209.
 Akakallis. 210.

Akakesios. 210.
 Akakus. 210.
 Akalantbis. 210.
 Akalus. 210.
 Akamarcha. 210.
 Akamas. 210.
 Akanthis. 210.
 Akanthos. 210.
 Akarnan. 211.
 Akasch. 212.
 Akasis. 212.
 Akaste. 212.
 Akastus. 212.
 Akathor. 212.
 Akaviak. 212.
 Akbar. 213.
 Ake. 213.
 Akelanthis. 213.
 Akelus. 213.
 Akersekomes. 213.
 Akesas. 214.
 Akesius. 214.
 Akestes. 214.
 Akestor. 214.
 Akestoriden. 214.
 Akkabicentichos. 214.
 Akkaron. 214.
 Akmeniden. 214.
 Akmon. 214.
 Akoluthen. 214.
 Akontes. 215.
 Akonteus. 215.
 Akontios. 215.
 Akos. 215.
 Akraia. 215.
 Akratophoros. 215.
 Akratopotes. 215.
 Akratos. 115.
 Akrisios. 215.
 Aktaeon. 218.
 Aktia. 219.
 Aktios. 219.
 Al. 229.
 Alalkomeneis. 231.
 Alalkomenes. 231.
 Alalkomenia. 231.
 Alarich. 231.
 Alarii. 233.
 Alastor. 233.
 Alauda. 233.
 Alba. 234.
 Albanus. 239.
 Albertus Johannellus. 243.
 Albertus Magnus. 243.
 Albertus von Oгна. 243.
 Albertus Siculus. 243.
 Albertus von Siena. 243.
 Albertus von Vercelli. 243.
 Albertusthaler. 243.
 Albinus. 243.
 Albinus von Angers. 243.
 Albion. 243.
 Albis. 243.
 Alborak. 244.

14.
 49.
 r. 249.
 249.
 2.
 253.
 3.
 253.
 55.
 raf Peter von. 255.
 philipp d'. 255.
 Bischof. 259.
 ler Grosse. 259.
 Papst, der heilige. 268.
 St. 268.
 VI. 268.
 Severus. 269.
 Heilige. 280.
 280.
 280.
 280.
 31.
 37.
 88.
 8.
 289.
 0.
 90.
 0.
 290.
 1.
 91.
 296.
 298.
 98.
 298.
 8.
 98.
 1.
 13.
 344.
 on Savoyen. 344.
 344.
 it. 345.
 346.
 346.
 m. 349.
 152.
 t. 352.
 354.

Amburbium. 354.
 Ameise. 354.
 Amenthes. 354.
 Amictorium. 356.
 Amictus. 356.
 Amiculum. 357.
 Ammon. 362.
 Amor. 363.
 Amoren, Amoretten, Amorinen. 365.
 Amos. 365.
 Ampel. 365.
 Ampelos. 366.
 Amphiaraios. 366.
 Amphidromia. 366.
 Amphiktionien. 366.
 Amphiktyon. 367.
 Amphiloebius. 367.
 Amphiloehus. 367.
 Amphion. 367.
 Amphitrite. 371.
 Amphitruo. 371.
 Amphora. 371.
 Amphora. 371.
 Amra. 372.
 Amrita. 372.
 Amun. 374.
 Amymone. 374.
 Anaceum. 374.
 Anachoreten. 374.
 Anadyomene. 375.
 Anakreon. 375.
 Ananga. 377.
 Ananias. 377.
 Ananke. 377.
 Anastasia. 377.
 Anastasius. 377.
 Anatolia. 377.
 Anaxagoras. 379.
 Anaxarete. 379.
 Anaxidamos. 379.
 Anaxo. 379.
 Anchises. 380.
 Anchius. 380.
 Anchurus. 380.
 Ancile. 381.
 Andreas. 384.
 Andromache. 385.
 Andromeda. 386.
 Angelus, St. 391.
 Angerona. 392.
 Angitia. 392.
 Anguinum. 392.
 Anippe. 393.
 Aniptopoden. 393.
 Anjou, König René von. 394.
 Anjou, Robert von. 394.
 Anka. 394.
 Ankaeus. 394.
 Anker. 394.
 Anna Perenna. 397.
 Anna, Sta. 397.
 Annan. 398.
 Anninga. 399.
 Annona. 400.

Annulus. 400.
 Annunciaten. 400.
 Anogou. 401.
 Anokchos. 401.
 Anonymus. 401.
 Anselmus von Canterbury. 404.
 Ansgarius. 404.
 Ansevinus, St. 405.
 Ant. 406.
 Antaeus. 406.
 Antenor. 407.
 Anteros. 407.
 Anteverta. 408.
 Anthe. 408.
 Anthema. 408.
 Anthemus. 410.
 Anthesphorien. 410.
 Anthesterien. 410.
 Anthens. 411.
 Anthina. 411.
 Anthrakia. 411.
 Anthyr. 411.
 Antigone. 412.
 Antigonus. 413.
 Antilochus. 416.
 Antimension. 417.
 Antinous. 417.
 Antiochus. 420.
 Antiochus Hierax. 422.
 Antioneia. 422.
 Antiopé. 422.
 Antisthenes. 424.
 Antonia. 426.
 Antoninus, Abt. 426.
 Antoninus, der Heilige. 426.
 Antoninus, Pius. 427.
 Antoniter. 429.
 Antonius, Marcus. 429.
 Antonius, der Eremit. 433.
 Antonius, Erzbischof von Florenz. 433.
 Antonius von Padua. 433.
 Antoniuskreuz. 434.
 Anubis. 436.
 Anularische Kreide. 437.
 Anxur. 438.
 Anzano, St. 438.
 Apaturia. 438.
 Apauleteria. 439.
 Aper. 441.
 Apbakitis. 441.
 Aphareus. 442.
 Aphrodite. 442.
 Aphrodisia. 442.
 Apis. 442.
 Apobates. 443.
 Apobathra. 443.
 Apodesmos. 443.
 Apodyterium. 443.
 Apolaustus. 444.
 Apollinaris. 445.
 Apollino. 447.
 Apollo. 447.
 Apollonia. 459.
 Apollonius der Heilige. 460.

Apollonius von Tyana. 460.
 Apollophanes. 461.
 Apostel. 461.
 Apotropaïos. 472.
 Appiades. 473.
 Appias. 474.
 Appius Caecus. 474.
 Appius Claudius Crassus. 474.
 Appulejus, Lucius. 475.
 April. 475.
 Apteros. 476.
 Aquarius. 481.
 Aquavit-Patres. 482.
 Aquila. 482.
 Aquila und Priscilla. 483.
 Aquilinus, St. 483.
 Aquilius Gallus. 483.
 Aquilo. 483.
 Ara. 484.
 Arabia. 489.
 Arabs. 497.
 Arachne. 497.
 Arbela. 498.
 Arcadia. 498.
 Arcadius. 498.
 Arche. 500.
 Archigallus. 500.
 Archimedes. 501.
 Ardaburius. 504.
 Areia. 506.
 Arena. 506.
 Areopag. 506.
 Ares. 507.
 Arete. 507.
 Arethusa. 507.
 Argentinus. 509.
 Argivische Göttin. 509.
 Argo. 510.
 Argonauten. 510.
 Argus. 512.
 Ariadne. 512.
 Arimaspen. 515.
 Arion. 515.
 Ariosto, Lodovico. 515.
 Aristäus. 515.
 Aristarete. 516.
 Aristides. 516.
 Aristion. 516.
 Aristophanes. 517.
 Aristoteles. 518.
 Arkadien. 521.
 Arkas. 522.
 Armalausier. 526.
 Armbrust. 527.
 Armelausion. 528.
 Armenia. 528.
 Armilla. 529.
 Armilustrum. 529.
 Arminius. 529.
 Arnold von Brescia. 530.
 Arnoldus, der Heilige. 530.
 Arnulph von Soisson. 530.
 Arnuphis. 530.
 Aron. 531.

- rot. 531.
 3.
 533.
 etus. 533.
 des. 535.
 535.
 15.

 17.
 537.
 137.

 7.
 38.
 38.
 1.

 539.

 9.

 . 539.
 1.

 r. 544.

 Victoria. 544.
 1.

 17.
 7.

 9.

 Assyrrien. 564.
 Astarte. 564.
 Asteria. 566.
 Asterion. 566.
 Asteriscus. 566.
 Asträa. 567.
 Astreos. 567.
 Astragalen. 567.
 Astyanassa. 568.
 Astyanax. 568.
 Astydamia. 569.
 Astylos. 569.
 Atalanta. 569.
 Atergatis. 571.
 Athamas. 571.
 Athanaria. 572.
 Athanasius. 572.
 Athena. 593.
 Athis. 594.
 Athleten. 594.
 Athlotheten. 596.
 Athor, Athyri. 596.
 Athos. 597.
 Atlas. 597.
 Atmeidan. 599.
 Atreus. 599.
 Atrium. 601.
 Atropos. 601.
 Attalus. 601.
 Attalus, der Heilige. 602.
 Attes. 602.
 Attila. 604.
 Auge. 613.
 Augias. 614.
 Augustin, der Heilige. 616.
 Augustus, Caj. Jul. Cäsar Octav. 616.
 Aura. 617.
 Anrora. 618.
 Auster. 618.
 Automedon. 618.
 Avatar. 620.
 Aventina. 620.

VI. A e s t h e t i k.

15.
 16.
 . 26.
 it. 28.
 29.
 . 29.
 1.

 38.

 13.

 Abstufung. 43.
 Absurd. 43.
 Abt. 44.
 Abtheilung. 46.
 Abwechslung. 49.
 Abzeichen. 50.
 Abzeichnen. 50.
 Academia. 51.
 Accessit. 52.
 Accord. 52.
 Acies. 62.
 Ackerbau. 62.
 Act. 63.
 Action. 64.
 Acus. 64.
 Adel. 68.
 Adorn. 69.

- Adjectio. 70.
 Adler. 70.
 Adoptio. 76.
 Adoratio. 76.
 Aedöolatrie. 80.
 Aehnlichkeit. 124.
 Aehre. 124.
 AEJOV. 125.
 Aengstlich. 129.
 Aepfel. 132.
 Aequivoc. 133.
 Aernte. 133.
 Aestas. 142.
 Aesthetik. 142.
 Aesthetisch. 144.
 Aestig. 144.
 Aeternitas. 144.
 Aetherisch. 145.
 Aetolia. 150.
 Aexte. 154.
 Affekt. 154.
 Africa. 165.
 Agalma. 166.
 Agathodämon. 172.
 Agitator. 182.
 Abriman. 201.
 Akademien der bildenden Künste. 209.
 Akanthus. 211.
 Akazienholz. 213.
 Akroamaten. 216.
 Akroaterium. 216.
 Akrochirismus. 216.
 Akrolithen. 216.
 Akrolithos. 216.
 Akropolis. 216.
 A. L. 229.
 Alabastron. 231.
 Alae. 231.
 A la grecque. 231.
 Albanitika. 239.
 Alfentanz. 280.
 Al fresco. 281.
 Allegorie. 292.
 Allegorische Verzierungen. 294.
 Allegorisiren. 294.
 Altar. 299.
 Altchristliche Kunst. 303.
 Altdeutsche Kunst. 303.
 Alterthum. 340.
 Altgriechischer Styl. 340.
 Altobello. 341.
 Altorilievo. 342.
 A. M. 344.
 Ameise. 354.
 America. 354.
 Ametrie. 356.
 Amortisation. 365.
 Amphitheater. 368.
 Amphitheatralisch. 371.
 Anagramm. 375.
 Analogie. 377.
 Analogische Erkenntniss. 377.
 Analogisiren. 377.
 Analyse. 377.
 Ananisapta. 377.
 Anbetende. 380.
 Andeuten. 282.
 Andreaskreuz. 385.
 Angelolatrie. 390.
 Angelologie. 390.
 Angemessen. 391.
 Angenehm. 391.
 Anker. 394.
 Anlage. 395.
 Anlass. 395.
 Anmuth. 396.
 Anordnung. 401.
 Anschaulichkeit. 403.
 Anschauung. 403.
 Ansehen. 404.
 Ansichten. 405.
 Anspielung. 405.
 Anthographik. 411.
 Anthropomorphismus. 411 .
 Anticaglien. 412.
 Antik. 413.
 Antike Kunst. 416.
 Antioneia. 422.
 Antipathie. 422.
 Antiquitäten. 423.
 Antoniuskreuz. 434.
 Apfel. 441.
 Aphlaston. 442.
 Apium. 443.
 Aplustre. 443.
 Apokalypse. 443.
 Apollino. 447.
 Apollo mit dem Kreuze. 458.
 Apoptygma. 461.
 Apostel. 461.
 Apotheose. 471.
 Apotropaios. 472.
 Appiades. 473.
 April. 475.
 Aquarius. 481.
 Aquila. 482.
 Aquiminale. 483.
 Ara. 484.
 Arabesken. 486.
 Arabia. 490.
 Arabischer Baustyl. 490.
 Archäologie. 499.
 Archäologisches Institut. 500.
 Architectonik. 501.
 Architectonische Glieder. 501.
 Architectur. 502.
 Architecturmalerie. 502.
 Aristokratie. 517.
 Arkade. 518.
 Arkadien. 521.
 Armbänder. 526.
 Arme. 527.
 Artefact. 537.
 Articulation. 538.
 Artificiell. 538.
 Artist. 538.
 Artistisch. 538.
 Artolithen. 539.

Astronomie. 568.
Attitude. 605.
Attribut. 605.
Augen. 613.
Augenmaas. 614.

Ablastebogen. 32.
Ablauf. 33.
Ablothen. 33.
Abmalen. 33.
Abmatten. 33.
Abmeisseln. 33.
Abmessung. 33.
Abmodelln. 33.
Abnässen. 33.
Abnehmen. 33.
Abörtern. 34.
Abputz. 34.
Abputzen. 34.
Abrasion. 36.
Abraum. 36.
Abreiben. 37.
Abreißen. 37.
Abrichten. 37.
Abriss. 37.
Abrohren. 37.
Abrunden. 37.
Abrüsten. 37.
Absatz. 38.
Abschachteln. 38.
Abschälen. 38.
Abschärfen. 38.
Abschatten. 38.
Abschauern. 38.
Abscheren. 38.
Abschiessen. 39.
Abschildern. 39.
Abschlagen. 39.
Abschlichten. 39.
Abschliessen. 39.
Abschluss. 39.
Abschnitt. 39.
Abschnittlinie. 39.
Abschnüren. 39.
Abschrecken. 39.
Abschroten. 39.
Abschuss. 40.
Abschüssig. 40.
Abschwarten. 40.
Abschweifen. 40.
Abschwenken. 40.
Abscisse. 40.
Absehen. 40.
Abseite. 40.
Absetzen der Mauern. 40.
Absiden. 41.
Absis. 41.
Absolute Festigkeit. 41.
Abspitzen. 41.
Abspreitzen. 42.
Abstand. 42.

- Abstecken. 42.
 Absteckepfähle. 42.
 Absteckeschnur. 42.
 Absteifen. 42.
 Abstich. 42.
 Abstufung. 43.
 Abtheilung. 46.
 Abtragen. 46.
 Abtreppen. 46.
 Abtritt. 46.
 Abtrumpfen. 46.
 Abtünchen. 46.
 Abvieren. 48.
 Abwägen. 48.
 Abwässern. 48.
 Abwechseln. 48.
 Abwechselnde Tincturen. 49.
 Abweiseblech. 49.
 Abweissen. 49.
 Abwettern. 49.
 Abzahnen. 50.
 Abziehen. 51.
 Abzug. 51.
 Abzugsriinnen. 51.
 Abzugsröhren. 51.
 Accidenz. 52.
 Accord. 52.
 Achromasie. 61.
 Achse. 61.
 A coltello. 63.
 Act. 63.
 Action. 64.
 Actsaal. 64.
 Ader, Adern. 69.
 Aditus. 70.
 Adjectio. 70.
 Adlerschnabel. 73.
 Alerzange. 73.
 Adresse. 77.
 Adumbration. } 78.
 Adumbriren. }
 Adversa. 78.
 Adytum. 79.
 Aechseln. 80.
 Aedern. 80.
 Aegis. 94.
 Aegyptische Ziegel. 123.
 Aehrenförmiges Pflaster. 125.
 Aere incisum. 133.
 Aerotonon. 133.
 Aerugo. 135.
 Aes. 136.
 Aes grave. 138.
 Aestrich. 144.
 Aethrion. 148.
 Actoma. } 152.
 Actos. }
 Aetzbild. 152.
 Aetzdruck. 152.
 Aetzen. 152.
 Aetzgrund. 153.
 Aetzkunst. 153.
 Aetzwiege. 153.
 Aeussere Mauern. 153.
 Aeusseres Polygon. 153.
 Africanischer Röthel. 165.
 Afteralabaster. 165.
 Agath. 171.
 Agatino. 176.
 Aggregat. 181.
 Ahorn. 201.
 Aichen. 202.
 Aigreur. 203.
 Adjustage. 208.
 Akademiestück. 209.
 Akanthusblätter. 211.
 Akazienholz. 213.
 Akrolithen. 216.
 Akrostolion. 218.
 Akroterien. 218.
 Alabandicus. 229.
 Alabaster. 229.
 A la grecque. 231.
 Alamand. 231.
 Alaunroth. 233.
 Alavand. 233.
 Albanischer Stein. 238.
 Alexandrinisches Blau. 279.
 Al fresco. 281.
 Alignement. 287.
 Alkobel. 292.
 Alkoven. 292.
 All' Agemina. 292.
 Almand. 297.
 Altan. 299.
 Altar. 299.
 Altar, katholischer. 302.
 Altar, transparente. 303.
 Altarblatt. 303.
 Altare gestatorium. 303.
 Altare viaticum. 303.
 Altorilievo. 342.
 Amalgama. 344.
 Amberger Gelb. 349.
 Ambonen. 349.
 Amethyst. 356.
 Ametrie. 356.
 Amianth. 356.
 Amortisation. 365.
 Ampel. 365.
 Ampelith. 365.
 Amphiprostylisch. 368.
 Amphithalamos. 368.
 Amphitheater. 368.
 Amphitheatralisch. 371.
 Anabatbron. 374.
 Anaglyphen. 375.
 Anankern. 377.
 Anarbeiten. 377.
 Anatomisches Theater. 379.
 Anbau. 379.
 Anblatten. 380.
 Anbolzen. 380.
 Ancones. 381.
 Andeuten. 382.
 Andreaskreuz. 385.
 Andrechtseln. 385.
 Andrehen. 385.

. 386.
 s. 387.
 ler streichen. 387.
 . 387.
 nkt. 387.
 . 387.
 chstaben. 387.
 n. 388.
 388.
 te Balken. 388.
 isische Bauart. 390.
 . 392.
 95.
 ken. 395.
 95.
 95.
 95.
 396.
 396.
 00.
 g. 401.
 der Farben. 402.
 403.
 ineal. 403.
 en. 403.
 lung. 404.
 der Gebäude. 405.
 der Gebäude. 405.
 6.
 406.
 7.
 entes. 407.
 . 407.
 408.
 orphen. 411.
 412.
 us. 423.
 . 423.
 434.
 34.
 ie Kreide. 437.
 . 438.
 438.
 442.
 443.
 . 443.
 am. 443.
 . 461.
 . 461.
 472.
 . 472.
 es Grün. 474.
 .
 .
 . 476.
 480.
 481.
 . 483.
 .
 . 486.
 . 497.

Arcanx. 498.
 Archaistischer Styl. 500.
 Arche. 500.
 Architectonik. 501.
 Architectonisch. 501.
 Architectonische Glieder. 501.
 Architectur. 502.
 Architecturalmalerei. 502.
 Architrav. 502.
 Architravirt. 503.
 Architravirte Hauptgesimse. 503.
 Archivolte. 503.
 Arcus. 504.
 Ardica. 505.
 Area. 505.
 Arena. 506.
 Argentaria. 509.
 Argentum vivum. 509.
 Arie. 514.
 Arkade. 518.
 Armarium. 526.
 Arme. 527.
 Armenisches Blau. 528.
 Armenisches Grün. 529.
 Armenischer Stein. 529.
 Arsenikon. 536.
 Artefact. 537.
 Articulation. 538.
 Artificiell. 538.
 Artist. 538.
 Artistisch. 538.
 Artolithen. 539.
 Aschenbehälter. 544.
 Asphalt. 559.
 Asseres. 562.
 Assipondium. 562.
 Assises. 562.
 Assum. 563.
 Asteriscus. 566.
 Astraco. 567.
 Astragalus. 568.
 Astrolabium. 568.
 Astylos. 569.
 Atelier. 570.
 A tempera. 570.
 Atlanten. 597.
 Atramentum. 599.
 Atrium. 601.
 Atticarges. 602.
 Attika. 604.
 Attische Base. 605.
 Attische Thür. 605.
 Aufbaue. 612.
 Auflichten. 612.
 Auflösen. 612.
 Aufriss. 612.
 Aufsatz. 612.
 Aufstehen. 613.
 Auftritt. 613.
 Auge. 613.
 Augenmaas. 614.
 Augenpunkt. 614.

VIII. Hilfswissenschaften.]

Abzeichnen. 51.
Aesthetik. 142.
Aftermuskeln. 165.
Akustik. 219.
Alkalien. 287.
Alkalische Erden. 288.
Anatomie. 377.

Anatomische Plastik. 379.
Antographik. 411.
Anthropometrie. 411.
Archäologie. 499.
Ausgrabungen. 618.
Ausstellung. 618.

Conversations-Lexicon

für

ILDENDE KUNST.

1977-1978-79

1979-80-81

Conversations-Lexicon
für
ILDENDE KUNST.

Begründet von J. A. Romberg,

fortgeführt

VON

Friedrich Faber.

Zweiter Band.

Leipzig,
Kemper'sche Buchhandlung.
1846.

B.

, Tobias, blühte in der letzten Hälfte des 17. Jahrh. als Bildhauer zu .
vo er um 1680 das berühmte Marienbild in der Herzogspitalkirche schuf,
stlicher Werth unbestritten ist, wenn auch die ihm zugeschriebene
igkeit (es soll am 21. Januar 1690 die Augen nach verschiedenen Seiten
en, — *credite, Bavari!*) auf sich beruhen muss. Vortrefflich ist der
ausdruck, das Betrübte bis in den Tod, im Antlitz dieser Muttergottes
ächst diesem Werke kennt man von Baader einen Christus am Kreuz mit
olorosa, in der vormaligen Klosterkirche zu Attl, und eine Marie mit
ind, in der Kirche zu Schlehdorf. Des Künstlers Bildniss findet sich in
i der Herzogspitalkirche.

al oder Bel, war der Hauptgott der Phönizier, ihr Sonnengott, dessen
Tempel, von König Hiram erbaut, zu Tyrus stand. Von hier verpflanzte
iltus zu den Babyloniern und Chaldäern, ja selbst nach der Nordküste
die Phönizier (Punier) ihre berühmte Colonie Karthago besassen. Eine
er von Tyrus führte den Baaldienst auch bei den Hebräern ein. Ein
stierköpfiges Bild, von Erz gegossen, mit emporgestreckten Armen, um
Empfang zu nehmen, sollte den Baal vorstellen; es war hohl und hatte
st eine Oeffnung, gross genug, um ein Kind hineinschlüpfen zu lassen.
Götze ward glühend gemacht und das arme Geschöpf, das dem Ungeheuer
ir, ihm auf die Arme gelegt. Des Kindes Mutter musste dem Opferact zu-
das Juchzen der rothgekleideten Priester, die um den Altar her tanz-
stimmen. Die schrecklichen Zuckungen des Kindes galten als Ausdruck
i Seligkeit, und durch seine eignen Bewegungen rollte es endlich in den
Schlund des Ofens hinab. Um das entsetzliche Schauspiel weit umher
machen, waren die Opferstätten gewöhnlich auf Bergen errichtet. Die
rten diesen scheusslichen Götzen als Moloch (in der Grundidee Saturn
s) und waren in ihrer rohesten Zeit ganz wüthende Praktiker im vorbe-
berücktigten Molochdienst. Das Alte Testament erwähnt den Baal in sehr
en Arten und Formen, daher mit allerlei Beinamen, worunter Baalsefuf,
orm „Beelzebub“, der bekannteste ist. Als Gott der Fliegen und des
ward er den Juden endlich zum Satan, als welcher er noch ins Neue
ineinspielt. — Die Assyrier, wie die Punier, verehrten ausser dem Baal
altis, letztere als Mond- und Liebesgöttin, die auch die Namen Astarte
is führt. Sie dachten sich den strahlenden Baal als die zeugende Welt-
altis als die gebärende Mutter Natur, daher bei ihnen der Cultus dieser
ppigste Gestalt annahm, indem jedes Weib der Göttin opfern musste und
itution von Religionswegen nichts weniger als Schmach erkannte. Der
die Taube und der Fisch heilig, jene als Bild der Zärtlichkeit, dieser als
chtbarkeit; die Tödtung beider Thiere war streng verpönt. Hauptsitz des
var Byblos. Auch stand ein Haupttempel der Astarte Baaltis auf der Burg
o. — In den Darstellungen des Baal findet sich die Idee eines Zeus mit
öbus Apollo verschmolzen. Noch existiren viele geschnittene Steine (jeder
hatte nach Herodot einen Siegelstein) aus Chalcedon, Hämatit und Agat,
l mit der Tiara oder Kidaris und einer Strahlenkrone, einen Kranz in
ltend, auf einem Thron nebst Fusschemei erblickt. Die berühmte Statue
ie Herodot den Baal schreibt) zu Babylon war sammt Tisch, Thron und
l ganz mit Gold überzogen, während der Kern des Kolosses aus Holz be-
Scepter war aus bunten Edelsteinen zusammengefügt, gleichsam die
lorgenroths andeutend, indess sein Körper sonnengolden erstrahlte. Als
-Apollo betrachteten ihn auch die Phönizier, die ihn daher Bel-Samen,

den Herrn des Himmels, nannten. Zu Lucian's Zeit ward der phönizische Zeus an Stieren sitzend gebildet, wie der Jupiter Dolichenus von Commagene auf einem Stie stehend gesehn ward. Münzen von Hierapolis zeigen ihn mit der syrischen Göttin Atergatis zusammen, den Gott auf zwei Stieren, die Göttin auf einem Löwenpaa sitzend; ein Carneol des Wiener Kabinets giebt dieselbe Gruppe mit merkwürdigen Beiwerken.

Baalbek, die Stadt des Baal oder Sonnengottes, daher von Griechen und Römern Heliopolis (Stadt des Helios, Sonnenstadt) genannt, in der letztern Benennung nicht mit dem ägyptischen (nur einen Obelisk noch aufweisenden) Heliopolis oder C bei Matarieh zu verwechseln, lag im alten Cölesyrien und besass einen wahrscheinlich unter Severus und Caracalla (193 — 217) erbauten Prachttempel des Bel - Helio, wo sich die Kunst der Römer mit dem prunkvollsten asiatischen Luxus vermählt hat. Der heutige Flecken Balbek (im Ejalet Akka der asiat. Türkei, am Fusse des Anti-Libanon, auf einem der niedern Ausläufer des Gebirgs in die Thalebene El-Beka, mit 5 — 600 Bew. unter einem besondern Emir stehend, weist noch die prachtvollsten Trümmer vom alten Baalbek auf, die zugleich zu den grossartigsten Ruinen in ganz Vorderasien zählen. Die imposantesten Ueberbleibsel bleiben die vom grossen Sonnentempel, der ausser dem eigentlichen Tempelgebäude, wie sich aus dem noch übrigen Unterbau ergiebt, aus zwei grossen Vorhöfen bestand, die mit Säulengängen und gallerieartigen Gebäuden umgeben waren und zu welchen ein prachtvoller Portikus führte. Der Tempelbau im Hintergrunde des zweiten grösseren Vorhofs bildete ein längliches Viereck von 268 F. Länge und 146 F. Breite, dessen Dach von einem Peristyl von 54 korinthischen Säulen getragen ward, wovon nur noch sechs stehen, die im Umfange gegen 22 par. Fuss, der Länge nach im Schaft 58 und mit dem Fussgestell und dem darauf ruhenden Gebälk gegen 72 F. messen. Alles Uebrige liegt meist zertrümmert umher, und der ganze Boden ist so bedeckt davon, dass er eins der malerischsten Trümmersfelder der Welt bietet. Wunderhaft ist die Kolossalität der zu den Substructionen verwendeten Steine, wovon einige gegen 60 F. lang sind, bei einer Dicke von 12 Fuss. Südlich von diesem grossen Tempel steht noch ein kleinerer, gleichfalls im länglichen Quadrat erbaut, dessen Peristyl und Umfassungsmauern der Cella zum grössten Theile noch stehen. Beide Tempel schliessen sich der Grundform nach den griechischen an und sind sowie die Vorhöfe in einem mit reichster Ornamentirung prunkenden römischen Style aus Kalkstein erbaut. Von den kolossalen Steinen an der nördlichen und westlichen Mauer der Platform, auf welcher die Tempel stehen, haben die grössten Blöcke 38 F. Länge, 11 F. Breite und 13 F. Höhe; die kleinsten sind 31 F. lang. Auf der Nordseite giebt es zehn mächtige Blöcke, der grösste 32 F., der kleinste 30 F. lang, 13 F. hoch, 10½ F. dick. Alle diese Massen sind ohne Mörtel so gefügt, dass man keine Messerspitze hineinbringt. Die Betrachtung von Baalbeks Tempelresten hat zu dem Urtheil geführt, dass von hier wie von Palmyra jene buntere Behandlungsweise, jene Ueberladung und mannigfache Theilung der architectonischen Maasse datiren mochte, womit sich die antike Architectur ihr Verderben holte, wie denn die Ausartung der römischen Baukunst überhaupt von einer Aufnahme orientalischer Elemente nicht frei zu denken ist. Bei weitem stärker als zu Palmyra, der andern grossen Ruinenstadt Syriens, die ebenfalls ihre mächtige Anlage von den Römern erhielt, tritt das Mischverhältniss griechisch - römischer mit orientalischen Formen eben zu Baalbek hervor, am auffälligsten wohl in dem dritten und kleinsten Tempel, der sich in einiger Entfernung von der Stadt befindet und als ein achteckiges, von acht Granitsäulen getragenes Gebäude erscheint, dessen Dach eingestürzt ist und das von den Arabern Kubbek - Duris genannt wird; die Anordnung der Säulen verräth hier einen ganz eignen, barock - phantastischen Sinn. — Seit uralter Zeit war Baalbek ein Hauptsitz des Sonnencultus, wie theils der Name, theils der Umstand beweist, dass es unter den variirenden Benennungen Baal - Gad, Baal - Hamon und Baalatz im Alten Testament vorkommt. Doch erst zur Römerzeit bringt die Geschichte einiges Licht über die Heliosstadt, seit diese unter August eine römische Besatzung erhalten. Von da an vermischte sich der Cultus des Bel oder Baal mit dem Jupiterdienst, wie noch vorhandene Kassetten vom Gewölbe des kleinen Tempels zeigen, die ausser den Brustbildern röm. Kaiser und Kaiserinnen auch den Zeus mit der Leda und Diana im Relief vorstellen. Nach Constantins Zeit wandelte sich der Tempel in eine christliche Kirche um, verfiel aber nachmals bei Einnahme der Stadt durch die Araber. In den folgenden langen Kämpfen machte man ihn selbst dem kleinen Tempel zu einer Festung, wovon man noch die Zinnen bemerkt und woher der Platz, auf dem beide stehen, das Castell heisst. Das tragische Schicksal, das Syrien im ganzen Mittelalter und noch bis in die Neuzeit verfolgt hat, musste auch Baalbek und seinen Denkmälern verderblich werden, und was Araber, Tataren und

ken noch verschont gelassen, wurde 1759 durch ein furchtbares Erdbeben meist zerstört. Wichtig bleibt daher für die Archäologie der Kunst das schon 1757 zu London erschienene Werk: *The ruins of Balbek*, da dessen Herausgeber Wood und Hawkins die Reste der Sonnenstadt vor der letzten grossen Zerstörung sahen. Das London 1844 erschienene 14. Heft von des Architecturalmalers Roberts „Palästina“ enthält mehrere Ansichten der Tempel- und Palastruinen von Baalbek, die zur Vergleichung mit Wood's in dessen grossem Werke über diese Bauten gegebenen bildungen dienen und einen Beweis für die Fortschritte liefern können, welche d. Künstler seit fast einem Jahrh. in der landschaftlichen und architectonischen Darstellung gemacht haben. Das erste grössere Blatt von Roberts stellt den westlichen Portikus dar, in einer Seitenansicht und perspectivisch aufgefasst; die folgende Vignette giebt eine Art von Gesamtansicht gegen den Libanon; dann stellt ein grosses Blatt das (auch bei Wood von diesem Punkte gegebne) grosse Thor mit der Aussicht ins Innre des Palastes vor; die folgende Vignette bringt eine perspectivische Ansicht des kreisrunden Tempels mit seiner Säulenumstellung, und das letzte grosse meisterhaft gezeichnete Blatt die Ansicht der Trümmer des grossen östlichen Portikus von Baalbek.

Baalen, Heinrich van, 1560 zu Antwerpen geboren, bildete sich in der Schule von A. v. Ort und später in Italien zu einem der besten Maler Flanderns aus. Er ist vorzüglich in der schönen und treuen Vorstellung des Nackten und besitzt herrliches Colorit. Seine Bilder, Historien und prächtige Landschaften von frischer, durchsichtiger Färbung, sind reich und anmuthig componirt; in vielen seiner Stücke ist der Einfluss von Breughel gemalt. Baalen war der Lehrer van Dyck's; er starb 1622 in seiner Vaterstadt. Sehr schön ist sein predigender Johannes der Täufer in der Antwerpener Frauenkirche. Die Gallerie des Grafen Schönborn zu Pommersfelden besitzt ein sehr gutes Stück von ihm, einen Triumph der Pomona, wobei die Landschaft von Sammetbreughel herrührt. Ausgezeichnet ist sein „Göttermahl“, in der Dresdner Gallerie; alle olympischen Götter sitzen grösstentheils an einem gedeckten Tische unter Baumgruppen; kleine Genien bringen Blumen und Früchte. Das Bild ist 2 F. 2 Z. breit, 1 F. 7 Z. hoch; die Vorstellung eines Göttermahls findet man dort von *van Baalen* in einem kleineren, 2 F. 1 Z. breiten und 1 F. 6 Z. hohen Bilde, und in einem noch kleinern von 1 F. 10 Z. Breite und 1 F. 3 Z. Höhe wiederholt. Dresden besitzt noch Anderes von ihm, z. B. den von mehreren Hunden begleiteten Aktäon, der die Artemis mit ihren Nymphen im Bad überrascht; die Göttin ist im Begriff, den Jäger für seinen Frevel zu strafen. (Höhe 2 F. 5 1/2 Z., Breite 3 F.) Dann Diana, sammt ihren Nymphen unter einer mit Gewändern überhangenen Baumgruppe schlafend; ein Paar lüsterne Satyrn haben den Ueberhang zurückgeschlagen, um die Reize der schlummernden Schönen zu belauschen; im Vorgrunde liegt allerlei Geflügel und andres Wild. (Höhe 1 F. 6 Z., Breite 2 F. 1 Z.)

Babel (Babylon). — Die Gründung Babels, oder der Bau des babylonischen Thurms, geht in die ältesten Zeiten (2174 vor Chr.) zurück. Die Stadt wurde unter Semiramis und der Nitokris (2000 — 1000) verschönert. Babels Glanzperiode, die noch erst später, zu den Zeiten der Chaldäer (630 vor Chr.) beginnt, hat uns Herodot als Augenzeuge geschildert. Die Stadt lag in einer grossen Ebene, vom Euphrat durchströmt, und bildete ein Quadrat von 120 Stadien Seite oder 480 Stadien Umfang (zwanzig Stad. machen eine Stunde Weges aus). Sie wurde von lauter geraden Strassen rechtwinklig durchschnitten. Die äussere Ringmauer (denn auch innen lief eine, nur etwas schwächere Mauer herum) war 50 Ellen breit, 200 Ellen hoch, und hatte Thürme und hundert Thore, welche nebst den Pfosten und Sturzen aus Erz waren. Andre Autoren geben, mit mehr Glaublichkeit, die Höhe und Breite an; Strabo setzt erstere zu 50, letztere zu 32 Ellen an. Die Mauer war mit gebrannten, mit heissem Erdpech und dazwischengelegtem Rohrgeflecht verbundenen Ziegeln erbaut; die innere Stadt war voll von drei- und vierstöckigen Häusern. Jede Hälfte der Stadt hatte ein bedeutenderes Bauwerk: die eine die Königsburg, mit einer grossen starken Ringmauer; in der andern stand der Tempel des Bel oder Belus in einem Viereck von 2 Stadien (zu 600 Fuss) im □. Diesen Tempel beschreibt Herodot als einen Thurm von acht Absätzen, unten ein Stadium lang und breit, aussen mit Windeltreppen umzogen, in der halben Höhe mit einem Ruheplatze zum Sitzen; im obersten Absatze war der eigentliche Tempel, ohne Standbild. Ein zweiter Tempel war unten im Thurme und enthielt ein grosses Götterbild auf einem Thron, vor welchem ein Tisch. Die Statue nebst Tisch und Thron war zwar dem Material nach aus Holz, aber ganz mit Gold überzogen. Ausserhalb des Tempels standen zwei Altäre, der kleinere mit Goldblech ausgeschlagen, und eine 12 Ellen hohe, ebenfalls goldblechene Bildsäule. Strabo giebt die Höhe des Baaltempels zu einem

Stadium an, wodurch die Idee eines eigentlichen Thurmes ziemlich verschwinden würde. Herodot nennt jeden Absatz einen Thurm, und auch dem Diodor zufolge war die Höhe jenes Baues ausserordentlich gross. Weiter erzählt Herodot, wie Semiramis und Nitokris die Mauern und Heiligthümer verschönerten. Er spricht auch von bedeutenden Canal- und Wasserbauten, was von einer grossen technischen Fertigkeit der Babylonier Zeugniß ablegt. Der Nitokris schreibt er den Bau der Brücke über den Euphrat zu, deren Pfeiler aus grossen, mit Eisen und Blei verbundenen Quadern bestanden. Diese Brücke hatte eine hölzerne Decke, welche abgenommen werden konnte, und verband die östliche mit der westlichen (ältern) Anlage der Stadt. Nach Diodor war diese Brücke fünf Stadien lang und 30 Fuss breit. Nach Strabo hatte der Fluss nur eine Breite von einem Stadium; die Pfeiler waren 12 Fuss von einander entfernt, vorn scharf, hinten abgerundet; die Bedeckung bestand aus Zedern und Cypressen, querüber aus Palmbäumen. Nach demselben Autor hatte die Stadt zwei Burgen; die grössere auf der Westseite (den Baaltempel und den grossen Palast der Semiramis umfassend) hatte eine dreifache Ringmauer, wovon die äussere, hoch und kostbar, aus gebrannten Ziegeln errichtet, 60 Stadien Umfang hatte; die zweite Mauer war rund, hatte 40 Stad. Umfang und war aus ungebrannten Ziegeln erbaut, mit bemalten Reliefs; die dritte, von 20 Stad. Umfang, war reich mit Ornamenten, auch mit bemalten Reliefs geschmückt, welche die Jagden der Semiramis und des Ninus vorstellten; drei Pforten von Erz, die mittels Maschinen geöffnet wurden, führten in das Innere. Die weltberühmten hängenden Gärten, auf der Ostseite der Stadt, waren von Nebukadnezar terrassenförmig angelegt, 50 Ellen hoch, 400 Quadratfuss gross, gestützt von 22 F. dicken, 10 F. von einander entfernten Mauern (nach Curtius Rufus 20 F. dick und 11 F. von einander entfernt). Die Zwischenräume waren mit 16 Fuss langen und 4 Fuss starken Steinen bedeckt; darüber war eine Lage Schilf und Erdpech, dann eine Doppellage von Ziegeln, mit Kalk verbunden; dann Bleiplatten und darauf Erde, so hoch, dass die stärksten Palmen darin wurzeln konnten. Die Räume unter den Gärten waren zu Prachtgemächern eingerichtet. Auf der obersten Terrasse befand sich ein Wasserbehälter, der aus dem Flusse durch Maschinen versorgt wurde. Im östlichen Theile der Stadt befanden sich ferner die Paläste Nebukadnezars und seines Vaters, unter welchen chaldäischen Königen dieser Stadttheil zuerst seine Ausdehnung und Verschönerung erhielt. — Babylon sank durch die Zerstörungen der Perser, namentlich des Darius und Xerxes, und durch die Gründung andrer Grossstädte in der Nähe, vorzüglich von Seleukia und Ktesiphon, wie Strabo und Plinius ausdrücklich sagen. Historisch bleibt zu bemerken, dass Alexander d. Gr. zu Babylon im Palast der Semiramis erkrankte und im Palast des Nebukadnezar starb. — Die babylonischen Trümmerhaufen nehmen jetzt, mehr oder minder kenntlich, soweit sie durch Niebuhr, Rich [im J. 1811] und Robert Ker-Porter [1818] erforscht sind (von den neuesten Forschungen durch Major Rawlinson, grossbritannischen Generalconsul in Bagdad, ist noch nichts publicirt), eine Fläche von etwa 3 geogr. Meilen in der Länge und 2 in der Breite ein; besonders zeichnen sich drei Hügel auf der östlichen und einer auf der westlichen Seite des Euphrat aus, letzterer in grösster Entfernung vom Flusse. Diese Ruinenhügel führen heute die Namen Makallibe (oder Modsallibe, d. h. Ruine), el Kassr (d. h. Palast), Amram und Birs Nimrod. Makallibe besteht aus ungebrannten Ziegeln, ist 542 F. lang, 230 F. breit und 140 Fuss hoch, und scheint die Plattform für grosse Gebäude gewesen zu sein; das Innere ist voll von Gängen und Höhlen; Rich fand einen hölzernen Sarkophag mit einem Skelett darin. Man nimmt diesen Trümmerhaufen für ein einstmaliges Fort unweit der Stadtmauer. Der Ruinenhügel el Kassr nahm noch zur Zeit, als Rich ihn sah, eine Länge und Breite von 2180 F. ein, war aber beim Besuche Ker-Porters sehr bedeutend verkleinert, da die Umwohner sich fort und fort das Baumaterial davon entnehmen. Die hier gefundenen Steine sind gebrannte von der festesten Art, und durch eine Zwischenschicht von Mörtel, von nur $\frac{1}{20}$ Zoll Dicke, aufs Festeste verbunden. Die Steine haben Inschriften, und zwar stets auf der untern, aufliegenden Seite. Die unter den Trümmern gefundenen Mauern sind 8 Fuss dick, mit Strebepfeilern und Nischen; unter den vielen unterirdischen Gängen fand sich einer wagerecht mit Sandsteinen bedeckt. Neben den Backsteinen stösst man noch auf Reste von irdenen Gefässen, alabasternen Vasen, Marmor, geschnittenen Steinen, auch auf gefirniste Ziegel, deren Glanz und Farben zum Erstaunen frisch sind. Alle Umstände machen es wahrscheinlich, dass hier einst die königl. Burg, der Palast Nebukadnezars, gestanden habe; daneben finden sich abgerissene Mauerstücke, die sich als die Substructionen der hängenden Gärten kenntlich zu machen scheinen. Der Hügel Amram, gleich Makallibe und El Kassr nördlich vom Dorfe Hillah oder Helle liegend, hat eine dreieckige Gestalt, von 4200 F. und 2500 F. Länge der Seiten. Ungleich wichtiger sind die Ruinen

auf der Westseite des Euphrat, die den Namen Birs-Nimrod führen. Man sieht einen länglichen Hügel von 2082 F. (nach Rich 2386 F.) Umfang und 200 F. Höhe, von schön gebrannten Steinen. Von der Ostseite her unterscheidet man deutlich zwei Absätze, deren erster 60 F. Höhe hat. Oben auf jenem 200 F. hohen Hügel erhebt sich noch 35 F. hoch eine thurmartige Ruine, von 28 F. Breite und von dem schönsten Mauerwerke, anscheinend die Ecke eines grössern Gebäudes; der Mörtel ist von ausserordentlicher Härte. Diese Ruine ist jedenfalls die des Baaltempels, des „Thurms von Babel,“ von dessen acht Absätzen derzeit noch drei zu erkennen sind.

Babenburg, vulgo „Schlossruine Altenburg“; s. gegen Schluss des Art. B a m b e r g.

Babylonische Kunst. S. hierüber, was im Art. A s i e n auf S. 548 — 49 mitgetheilt ist; vergl. auch die Art. „Assyrien“ und „Babel.“ Nachzutragen ist hier nur, dass Mr. Stuart zu London, der die Trümmer von Persepolis und Babylon zum Ziel einer archäol. Reise machte, von den bekannten „babylonischen Cylindern“ die reichste und schönste Sammlung der Welt besitzt. Der englische Generalconsul in Bagdad, Major Rawlinson, ein eifriger und gelehrter Freund des Alterthums, ist derzeit mit Erforschung der babylonischen Alterthümer beschäftigt und veranstaltet Nachgrabungen, die bisher von Reisenden nicht unternommen werden konnten, zu denen aber ein residirender Consul alle Mittel besitzt. Neben Rawlinson ist der französische Consul zu Mosul, Mr. Botta, thätig. Derselbe hat zu Chorsabad beim alten Niniveh etwa den vierten Theil der Ruinen ausgegraben und Basreliefs an den Mauern entdeckt, die vielleicht noch Kunstzeugniss von der Dynastie der Semiramis geben und wovon die Berichte und Zeichnungen in dem von Jul. Mohl zu Paris redigirten „asiatischen Journal“ mitgetheilt werden.

Bacchanalien, die von den Römern gebrauchte Bezeichnung für die dem Bacchus gefeierten rauschenden Feste, die bei den Griechen Dionysien hießen und von den Gebirgen Thraziens bis zu denen Kreta's, von Phrygien bis Sicilien und Rom sich verbreitet hatten. Der Sieg des Lucius Scipio (Bruders des ältern Scipio Africanus) über Antiochus den Grossen, wodurch die Römer zu Herren von Asien bis ans Taurusgebirge wurden, war Veranlassung, dass mit der unbeschreiblichen Beute asiatischer Pracht und mit den asiatischen Wollüsten auch die Dionysien nach Rom kamen, wo nun das besonders zügellos begangene Fest vorzugsweise den Titel der Bacchanalia trug. Wohl waren schon nach etruskischem Beispiel seit 496 vor Chr. dem Liber (Bacchus) und der Libera (Ariadne) Freudenfeste, die Liberalien, zu Rom gefeiert worden, aber einfacher und ruhiger, als es z. B. bei den städtischen Dionysien Athens herging; erst die Bacchanalien brachten die Sitten und den Staat in Gefahr. In Roms Nachbarschaft war der Hain der Stimula (Semele) an der Tibermündung der Mittelpunkt, wo sich die Eingeweihten zur nächtlichen Feier versammelten. Anfangs nahm man nur Frauen in den bacchischen Geheimdienst auf; eine Campanerin aber wusste als Priesterin wie auf göttliche Eingebung alles umzuändern, liess zuerst Männer zu, machte aus dem Fest eine wahre Nachtfeyer der Venus und ordnete statt der dreimaligen Feier im Jahre eine fünfmalige in jedem Monat an. Seitdem wurden diese Orgien Vorwand der schrecklichsten Ausschweifung; wer sich nicht preisgeben wollte, der wurde betäubt durch den Lärm fanatischer Musik, gemethzüchtigt, auf die Seite geschafft. Männer und Frauen, selbst der Nobilität, lobten bei nächtlicher Welle am Tiberufer, die Männer in verzückten Tänzen weissagend, die Frauen im phantastischen Aufzuge der Mänaden. Man ging endlich soweit, dass Niemand mehr, der das 20. Jahr überschritten, aufgenommen werden sollte. Im Jahre 186 vor Chr. ward der röm. Senat zu einer Untersuchung veranlasst, worauf die Bacchanalien aufs Strengste verboten wurden; doch tauchten sie später unter den üppigen Cäsaren wieder auf. Das merkwürdige *Senatus consultum de Bacchanalibus* hat sich noch in einem Exemplar bis auf unsere Zeit erhalten; ein Facsimile des zu Wien befindlichen Originals ist in Endlicher's *Catal. cod. manuscr. Bibl. Vindob.* (I. p. 1. tab. I.) mitgetheilt. Wie stark der Bacchusdienst in der Kaiserzeit getrieben worden, beweisen die häufigen bacchischen Sarkophagreliefs; feierte doch Messalina selbst am Hofe solche Orgien. Wie Theodoret in seiner *Hist. Eccles.* meldet, gab es Bacchanalien noch unter dem Kaiser Valens (366 nach Chr.). Sehr gelehrt hat neuerdings Gerhard mehrere auf diese Feier bezügliche Denkmäler beleuchtet (s. Ed. Gerhard in der Beschr. d. St. Rom I. S. 320 ff.; antike Bildwerke Taf. XCI, 2—4; etrusk. Spiegel Taf. XII. und XIII. mit den Erläut. S. 36 — 46).

Bacchanten, Bacchantinnen; unter jenen versteht man die Männer, die an den Bacchusfesten Theil nahmen; ursprünglich wurden nur Weiber (die Bakchä, Bacchantinnen) zugelassen, bis die geile Paculla Mitia zu Rom die Aufnahme junger

Männer erzwang, worauf nun jene Feste den ausgelassensten Charakter zeigten. Die *Bakchä*, von denen die *Mythe* spricht, waren Gefährtinnen des Bacchus auf seinem Zuge nach Indien; sie hießen auch Mänaden, Thyaden, Lenäen, Bassariden und Mimialloniden. Diese Bacchantinnen führten einen Kranz von Weinlaub im Haar, hatten um die Schultern das Fell eines Rehes oder eines Tigers hängen, und trugen in der Hand den Thyrsus, einen mit Weinreben umflochtenen Stab. Durch Bacchus' Gunst, und von diesem begeistert, wurden sie wunderthätig; sie konnten lebendige Schlangen in ihr Haar flechten, wilde Bestien mit der Hand regieren und Milch und Honig entströmen lassen, wenn sie mit ihrem Thyrsus auf die Erde schlugen. Als Bacchus aus Indien zurückkam, fing Lykurg, König von Thrake, diese Weiber auf; aber der Gott machte seinen frühern Freund, der ein Weineind geworden, rasend, und die Bacchantinnen zogen nun frei von dannen, ihren eigenen Wahnsinn allen hellenischen Weibern mittheilend. Auf Reliefs und Vasenbildern der Alten erscheinen sie oft als bildschöne verzückte Wesen, deren schwärmerische Begeisterung sich schon in dem gelösten Haare und zurückgeworfenen Kopfe ausspricht. Sie kommen mit Thyrsen, Schwertern, Schlangen, zerrissnen Rehkälbern, Tympanen, flatternden und gelösten Gewändern vor. In den Bildungen der spätern Antike bemerkt man noch durchsichtlichere Bekleidung und üppigere Bewegung. Die Bacchantinnen erscheinen auch ganz nackt, in den reizendsten Lagen und Stellungen, bekleidet aber stets gürtellos; bisweilen sieht man Mänaden (d. h. Bacchantinnen der völlig rasenden Art) von der bacchischen Wuth erschöpft und von Schlangen umwunden in sorglosen Schlummer gesunken. Idealere Bacchantinnen sind die sogenannten bacchischen Nymphen, deren Wesen nichts Aufgeregtes zeigt; ausser diesen sind noch Satyrinnen zu nennen, die aber seltner vorkommen. Das wahre Ideal einer Bacchantin ist die Gemahlin des Bacchus selbst, die anmuthreiche, blühende, epheubekränzte Ariadne, die überall von Kora, der Nympe, zu unterscheiden ist und den Gipfel der weiblichen Gestalten des bacchischen Kreises bildet. — Die Satyrinnen, Sileninnen, Paninnen gehören zu den bacchischen Nymphen; sie kommen mit Stumpfnäschen, lachenden Gesichtern, mit einem Satyrkind spielend, Flötespielend (Panin), und mit dem Priap vor. Schöne Bacchantinnenköpfe finden sich auf Gemmen; üppig behandelte Figuren, als halbnackte Tänzerinnen, auf Reliefs, herkulanischen Gemälden, und an manchen Sarkophagen und Urnen. Auf Gemmen die Vorstellung, wie eine Mänas in bacchischer Wuth sich selbst verwundet. Sehr häufig kehrt die auf einem Altare in Ekstase knieende halbnackte Mänade wieder, die eine Flötespielende weibliche Figur emporhält; auch sieht man eine ruhige Bacchantin mit demselben Idol in der Hand. Raffinirteste Wollust drückt die antike Vorstellung von Mänaden aus, welche die Milch der strotzenden Brust in bacchische Trinkhörner drücken. Andere Vorstellungen sind: Mänade auf einem Panther, mit Bacchus, auf einem Esel von Silen geführt; Mänaden auf einem bacchischen Stier über das Meer schwimmend, oder auf einen See-Panther gelehnt. Ferner sind zu bemerken: eine Bacchantin, welche die Lyra spielt und einen Dithyrambus auf den sie begeisternden Gott singt, nackte venusisch schöne Figur; eine andre, die überwältigt von Bacchus' Gabe sich dem Kuss eines jungen Faunos hingiebt; eine dritte auf dem Rücken eines aufspringenden Centauren, den sie besiegt und mit der Rechten beim Ohr fasst, ihre Linke treibt ihn mit umgekehrtem Thyrsus an, und auf sein Gesäss mit dem rechten Knie gestemmt stösst sie das linke Bein in seinen Rücken. Als bacchische Frauen erscheinen Thalia, Galene, Irene, Opor (mit Obst) und die Komodia (die von Bacchus mit einer Maske, von einem Satyr mit Sokkus angethan wird). — Der unversehrte Kopf einer Bacchantinstatue, der sich in Villa Albani befand (ein ähnlicher kunstvoll gearbeiteter, aber an der Nase verletzter ist in der Dresdner Antikensammlung), zeigt ein gesenktes Profil, hinaufgezogene Augen [nach Art einiger Faune] und gleichfalls hinaufgezogene Mundwinkel; dies giebt den Ausdruck einer Helterkeit, welche sich als komische Grazie bezeichnen lässt.

Bacchus (gr. Myth.) gilt für einen Sohn des Zeus und der Semele. Die reizende Geliebte des Zeus ward von Juno in Gestalt einer alten Amme überredet, der Fremdling, der sie geschwängert habe und sich für Zeus gebe, sei dieses nicht, sondern ein Betrüger; um sich davon zu überzeugen, möge Semele von ihm verlangen, dass er ihr in dem Götterglanze erscheine, in welchem Zeus die Hera (Juno) zu warmen pflege. Zeus schwur der Unglücklichen, welche ahnungslos in die Schlinge ging, beim Styx, ihre Forderung zu erfüllen, bereute aber bald sein Versprechen, da die schöne Semele durch seine Glanzerscheinung vernichtet ward. Das Knäblein jedoch, das ihr Schooss barg und das erst sechs Monat alt war, wurde von Zeus gerettet; den Marmorsäulen des Saals, in welchem Semele gestorben, entkeimten Epheuranken, als der Knabe das Licht begrüßte, und Zeus nahm ihn nun in seiner

Hüfte auf, aus welcher der junge Bacchus nach dreien Monden zum zweiten Male geboren ward. Hierauf erhielt ihn der Semele Schwester, die Ino - Leukothea (Gemahlin des Athamas), zur Erziehung; Ino und Athamas aber wurden durch die schelsüchtige Juno wahnsinnig gemacht, und Hermes musste nun den jungen Gott nach Nysa oder Nysos bringen, daher Bacchus den Namen Dionysos (Gott von Nysos) empfing. Wo dieses Nysos lag, bleibt unbestimmt; es wird nach Karlen, Thrake, Aegypten, Aethiopien oder gar nach Indien verlegt und scheint überhaupt einen Ort zu bedeuten, wo der Bacchusdienst heimisch war. Als Erzieherinnen des Bacchus gelten die Nymphen Erato, Nysa, Bromia, Polyhymnia, die Okeanidin Koronis und die Satyrn, Faune, Paue und Panisken. In den orphischen Mysterien erzählte man des Gottes Entstehung wie folgt. Die von Zeus geliebte Persephone habe sich ihrem göttlichen Nachsteller entziehen wollen und sich in eine Höhle versteckt; doch entdeckte er sie, und überlistete sie in Gestalt einer Schlange, worauf ein Knabe mit einem Stierhaupt, Zagreus, sich ihrem Schoosse entwand. Zeus liebte diesen Sprössling trotz der Ungestalt und nahm ihn zu sich; aber Juno, schelsüchtig auf alle Bekanntschaften, die ihr vielliebender Gemahl anknüpfte, und ärgerlich über die Früchte dieser Liebschaften, reizte die Titanen gegen den Zagreus auf, denen jedoch der Knabe durch seine Götterkraft sich zu furchtbar machte, daher sie zur List griffen, ihm allerlei Spielzeug gaben, und während er sich dessen erfreute und keinen Angriff ahnte, ihn dabei überfielen und in Stücke zerhieben. Pallas Athene brachte das noch zuckende Herz dem Vater, der daraus einen Liebestrank machte, diesen der Semele gab und so mit ihr denselben Knaben noch einmal erzeugte. Schon als Kind verrichtete Bacchus erstaunliche Wunder; er sollte als Sklav verkauft werden und tyrrhenische Schiffer führten den schlafenden Knaben davon; als er aber auf dem Schiffe erwachte, verlangte er sofort, dass man ihn wieder nach Naxos bringe; nur der Steuermann Acoetes wollte des Knaben Willen erfüllen und ermahnte die Schiffsmannschaft, das ausserordentlich schöne Kind, das wohl ein Götterkind sei, nicht weiter hinwegzuführen, worauf aber die auf Gewinn erpichten Schiffleute nicht achteten, sondern auf eilige Weiterfahrt drangen; doch siehe, plötzlich steht das eilende Schiff wie festgewurzelt im Meere, aus dem Kiele erwachsen Ranken von Wein und Epheu, die nun Ruder und Masten umgeben, das Kind verwandelt sich in einen Tiger, wirft die Schiffer ins Meer, woselbst sie zu Delphinen werden, und der einzig verschonte Steuermann führt nun das Schiff nach Naxos zurück, auf welcher Insel er dann der erste Priester des neuen Gottes wird. Bacchus selbst zog von hier aus in alle Welt, um den Menschen den Weinbau zu lehren und sie mit dem sorgenverscheuenden Feuernass zu erquicken, und liess diejenigen seine Strafe fühlen, die der Weincultur und dem Bacchusdienste entgegen waren. So durchzog er ganz Thrazien, Phrygien, Syrien, kam nach Aegypten und selbst bis Indien, bald auf einem Tiger oder Löwen, bald auf einem Elephanten reitend, bald auch auf einem mit Panther, Luchsen oder Tigern bespannten Wagen einherziehend, und ward dabei stets von einem tollen Schwarme lärmender Mänaden, von thyrsusschwingenden Fannern und trunkenen Silenen begleitet, wobei er manch komisches und manch tragisches Abenteuer ausführte. So beschenkte er den König Midas, der ihn freundlich bewirthet hatte, auf dessen thörichten Wunsch mit der Gabe, dass alles, was der fürstliche Finger berührte, zu Gold wurde, welche Gabe dem König beinahe das Leben kostete, da auch seine Speisen zu Gold wurden, das bekanntlich nicht sehr nahrhaft ist. Den Lykurgos und Pentheus, die der Verbreitung seines Cultus entgegen waren, bestrafte er dadurch, dass er sie in majorem Bacchi gloriam zerreißen liess; die Weiber von Theben, von Argos und Attika, die sich ebenfalls ihm und seinen Mänaden widersetzten, machte er rasend. Ausserdem kommen seine vielen irdischen und himmlischen Liebschaften in Betracht, worin es Bacchus (Dionysos) den übrigen Göttern der Griechen gleichthat. Venus schenkte ihm mehrere Sprösslinge, den Hymenäus, die liebreizenden Charitinnen und den scheusslichen Priap. Auf Naxos vermählte er sich mit der von Theseus treulos verlassenen Ariadne, die ihm nun auf allen Zügen die treue Gefährtin war. (Vergl. den Art. Ariadne.) In spätern Jahren stieg Bacchus durch den alkyonischen See in den Orkus hinab, um seine Mutter Semele heraufzuholen, worauf dieselbe unter dem Namen Thyone in den Olymp aufgenommen und sammt ihrem Sohne nebst Ariadnen zu den Göttern gezählt ward. Aus seiner Ehe mit Ariadnen erblickten dem Bacchus mehrere Söhne, darunter Oenopion, dem er die weinreiche Insel Chios schenkte. — Der bacchische oder dionysische Cultus der Alten trug ganz den Charakter eines Naturdienstes, und zwar eines orgastischen, denn die Feste dieses Gottes, die Dionysien oder Orgien (bei den Römern die Bacchanalien), waren die ausschweifendsten und zügellosesten, die das Alterthum kannte und gegen welche die Venusfeste auf der Insel Kythära noch fromme Vergnü-

gen heissen konnten. Die das menschliche Gemüth überwältigende, aus der Ruhe eines klaren Selbstbewusstseins herausreissende Natur liegt allen antiken Dionysos-Bildungen zum Grunde. Der Kreis der dionysischen Gestalten, gleichsam einen eignen Olymp bildend, stellt dies Naturleben mit seinen Wirkungen auf den menschlichen Geist, auf verschiedenen Stufen gefasst, bald in edleren, bald in unedleren Formen vor; im Dionysos selbst entfaltet sich die reinste Blüthe, verbunden mit einem *afflatus*, der das Gemüth beseligt, ohne das ruhige Wallen der Empfindungen zu vernichten. Die älteste Griechenwelt begnügte sich bei Darstellung dieses Naturgottes mit einer phallischen Herme, und Bacchusköpfe oder auch blossе Masken (die hochreliefartig an Mauerwänden hervortraten) abgesondert aufzustellen, blieb in der griechischen Kunst immerfort Sitte. Hieraus entwickelt sich die stattliche und majestätische Figur des alten Dionysos Bakcheus mit der prächtigen Fülle der Hauptlocken, welche durch die Stirnbinde (die Bacchus erfunden haben soll, um den auf zu häufigen Weingenuss folgenden Kopfschmerz zu mindern) zusammengehalten werden, mit dem sanften Flusse des Barthaars, den klaren blühenden Zügen des Angesichts und dem orientalischen Reichthum einer fast weibischen Bekleidung, dabei in den Händen gewöhnlich das Trinkhorn oder Karchesion und eine Weinranke. Erst in Praxiteles' Zeit geht daraus der jugendliche, im Alter des Epheben oder Mellepheben gefasste Dionysos hervor, bei dem auch die Körperformen, welche ohne ausgearbeitete Muskulatur weich ineinanderfliessen, die halbweibliche Natur des Gottes ankündigen, und die Gesichtszüge ein eigenthümliches Gemisch seliger Berausung und unbestimmter dunkler Sehnsucht zeigen, in welchem die bacchische Gefühlsstimmung in ihrer geläutertsten Form erscheint. Jedoch lassen auch diese Formen und Gesichtszüge eine grossartige, mächtig ergreifende Ausbildung zu, in welcher Bacchus sich als Sohn des Blitzes, als der Gott unwiderstehlicher Kraftfülle kundthut. Die Mitra um die Stirn (ein meist buntfarbiges, um den Kopf gewundnes feines Tuch, wie es die Frauen, besonders Hetären, trugen) und der von oben hereinschattende Kranz von Weinlaub oder Epheu machen den Ausdruck des Bacchus sehr vorthellhaft; das Haar fliesst weich und in langen Ringeln auf die Schulter herab; der Körper ist, ein umgeworfenes Rehfellchen ausgenommen, gewöhnlich ganz nackt; nur die Füsse sind oft mit hohen Prachtschuhen, den dionysischen Kothurnen, angethan; als stützender Scepter dient der leichte epheumrankte Stab mit dem Pinien-Konus, der Narthex oder Thyrsus. Doch ist auch ein bis auf die Lenden niederfallendes Himation dem Charakter des Bacchus entsprechend; zuweilen ist er auch noch in der spätern Antike völlig auf weibliche Art bekleidet. Die Stellung der statuarischen Bacchusbilder ist meist bequem angelehnt oder gelagert, selten thronend; auf Gemmen, Vasen- und Wandgemälden sieht man den Weingott trunkenen Schrittes wandelnd, auf seinen Lieblingsbestien reitend oder auf einem Wagen von ihnen gezogen. Einer seiner Günstlinge, ein Satyr, ist ihm gern zur Stütze beigegeben; seinen Mundschenk macht Methe. Das ganze wundersame Leben dieses Gottes der Fidelität, der ungeheuren Heiterkeit, lässt sich in einer Menge erhaltener antiker Darstellungen verfolgen; zuerst die deutungsvolle Doppelgeburt, aus Semele's entseeltem Leibe und der Hüfte des Zeus; dann wie Hermes (Merkur) das Kindlein fein eingewickelt zu den Ernährerinnen trägt, wie Nymphen und Satyrn den Knaben pflegen und wie sich in heitern Spielen dessen gottvolle, wunderbare Natur entfaltet; dann wie er vom Getümmel seines Thiasos umräuscht eine Jungfrau mutterseelenallein auf Naxos, die holde Braut Ariadne, findet und dabei noch unschlüssig, betroffen, gleichsam in süssem Traume befangen erscheint, und wie er alsdann auf hochzeitlichem Wagen ihr entgegen oder mit ihr zusammen fährt (in welcher letztern Weise auch die Hinaufführung Ariadnens zum Olymp versinnlicht sein kann). Die Hochzeitsfeier auf Naxos selbst wird zur Darstellung des heitersten und seligsten bacchischen Lebens in aller Fülle der Naturgaben. Aber auch zu seiner aus der Unterwelt heraufgeführten Mutter erscheint Bacchus in einem Werke der besten Kunstzeit in einem anmuthig-zärtlichen Verhältnisse. (Es ist das schönste Stück der in etruskischen Gräbern gefundenen Pateren, nämlich der Vulcentiner Metallspiegel, den der Archäolog Eduard Gerhard besitzt, wo in einer Gravüre voll Seele und Anmuth Dionysos die aus der Unterwelt emporgeführte Semele in Gegenwart des pythischen Apollo umarmt; vergl. Ed. Gerhard's „Dionysos und Semele,“ Berl. 1833.) Endlich sieht man den Gott im Kreise wüthender Mänaden die Frevler und Feinde seines Cultus, den durch den böotischen Hut bezeichneten Pentheus nebst dem Musenschänder Lykurgos, und durch seine kampflustigen Satyrn die tyrrhenischen Räuber erlegen und strafen, sowie man ihn auch in reichen Reliefdarstellungen (worin spätere macedonische Eroberungszüge mythisch vorgebildet erscheinen) den Triumph der Besiegung Indiens feiern sieht. — Skopas und Praxiteles sind die Hauptkünstler des Alterthums, welche sich

in dionysischen Bildungen gefielen. In diesem Kreise war Skopas (von dem ein marmorner Dionysos zu Knidos stand) einer der ersten, der den bacchischen Enthusiasmus in völlig freier, fesselloser Gestalt zeigte. Von Praxiteles stand ein erzener Dionysos zu Ells, ein reizender Jüngling, epheubekrönt und mit einem Rehfell umgürtet, die Lyra (?) auf den Thyrsus stützend, weich und schwärmerisch blickend. Neben dieser, damals erst aufgekommen, jugendlichen Bildung stellte Praxiteles den Gott auch in älterer Weise, in reifem Mannesalter, dar, wie in der Gruppe, welche Plinius (XXXIV, 8, 19, 10.) beschreibt: *Liberum patrem et Ebrietatem nobilemque una Satyrum, quem Graeci περιβόητον cognominant.* — Eine der aller schönsten antiken Bacchusstatuen ist die stehende Figur im Gartengebäude am Eingang der Villa Ludovisi zu Rom. Die edlen Formen des Körpers fliessen ungemein weich und anmuthig wie linde Wellen sanften Oels in einander, und des Beschauers Auge gleitet mit unersättlichem Vergnügen an ihnen auf und nieder. Der Kopf, wohl nicht der ursprüngliche der Statue, hat eine hässliche neue Nase, und ist auch sonst nicht vorzüglich; das linke Knie ist modern und beide Arme scheinen es ebenfalls zu sein. Von den geflügelten Köpfchen, welche als Schnalle oder Heft die Schuhriemen an den Füßen dieser Statue zieren, glaubt Visconti (*Mus. Pio - Clem. t. 4. p. 99. tav. agg. fig. 4.*), dass sie den Bacchusgefährten Akraus (den „ungemischten Wein“) und dessen Genien bedeuten. Diesem Monument zur Seite geht der herrliche Torso einer andern Bacchusstatue. Im Museo Pio-Clementino (*t. 2. tav. 28. p. 55 — 58.*) findet man ihn abgebildet und erklärt, mit der Bemerkung, Raphael Mengs habe ihn überaus hochgeschätzt; der gelehrte Herausgeber macht es auch wahrscheinlich, dass der vor Alters zu diesem Torso gehörige Kopf noch vorhanden und in der Gallerie zu Florenz einer nicht vorzüglich gearbeiteten, von einem Faun unterstützten Bacchusfigur aufgesetzt sei. Das Napoleonische Museum zu Paris besass eine mit besagtem Torso übereinstimmende, vortrefflich gearbeitete, auch sehr gut conservirte Statue (s. *Monum. antiq. du Musée Napoleon, t. 1. n. 78.*); den kolossalen Torso des sitzenden Bacchus von ausnehmender Schönheit und Kunst, den Neapel besitzt, hat Gargiulo in der *Racc. de' mon. di R. Museo Borbonico* publicirt. Sehr schön ist auch der sehr weiblich geformte Torso: *Mus. Pio - Clem. II, 28.* In liegender Stellung erscheint Bacchus am Monument des Lysikrates; thronend auf einem von W. Zahn publicirten Gemälde aus Pompeji; in weiblicher Tracht (wie denn eine Fabel den jungen Gott als ein Mädchen erziehen lässt) auf dem Monument des Thrasyll. Die schönsten Bacchusfiguren weisen jene eigenthümliche Art idealischer Jugend auf, die wie von verschnittenen Naturen hergeleitet scheint, wo das Männliche zum Weiblichen übergeht; ja sie zeigen den Gott ganz mit den feinen und rundlichen Gliedern, mit den völligen und ausschweifenden Hüften des weiblichen Geschlechts und geben selbst jenen Bauch an, welchen Anakreon an dem Bacchus so göttlich fand. Von Bacchusköpfen ist der bewundernswürdigste wohl der, welcher sonst den Namen der „kapitolinischen Ariadne“ führte. In wenig andern Denkmalen der Kunst ist die zur äussersten Feinheit gesteigerte Idee von so vollkommener Ausführung begleitet. Die Formen sind, wiewohl ungemein zart, nichts desto weniger gross; die Ausführung bei ausserordentlicher Weichheit doch sehr bestimmt. Ein kleinerer Kopf im Museo Capitolino, gleich dem vorerwähnten mit einer Stirnbinde, wurde von jeher als Bacchus erkannt und seiner gefälligen Züge wegen geschätzt, obschon die Arbeit nicht eben auf die beste Zeit deutet, denn die Haare sind stark mit dem Bohrer ausgehöhlt, die Ohren stehen viel zu tief, das linke Auge ein wenig schief aufwärts und ist auch etwas kleiner als das andre. Ein anderer Bacchuskopf des kapitol. Museum steht in der Gallerie vor den Zimmern hoch auf einer Säule, daher er seltner in Betrachtung gekommen. Er ist mehr als lebensgross, mit Epheu bekrönt; seine Haarlocken fallen etwas über die Stirn herein, die an sich von einem sehr erhabnen Charakter ist und uns den Sohn Jupiters zu erkennen giebt; aus den länglichen, nicht sehr offenen Augen blickt Liebe und Lust; der Mund scheint sich zum Vergnügen, zum Genusse zu öffnen; die Wangen sind von heiterer Behaglichkeit gefüllt und zart gerundet. Ausgeführt ist dies Denkmal mit ganz besonderm Fleisse, und die Behandlung an demselben von eigner Art: denn die Haare, die Augenlider etc. sind tief unterarbeitet, um kräftigere Schatten und durch dieselben mehr Deutlichkeit für die Ansicht in einiger Entfernung zu erhalten. (Die Ergänzungen daran bestehen in verschiedenen Locken der Haare und dem grössten Theile der Nase; auch haben die Lippen viel gelitten.) Den indischen oder den bärtigen Bacchus (nach der Sage liess sich der Gott auf seinem Zuge in Indien den Bart wachsen) stellt am schönsten der sogenannte Sardanapal [*CAPIANAILAAOC*] dar; s. *Mus. Pio - Clem. tom. II, tav. 41.* Würdig ist auch das Haupt eines bärtigen Bacchus auf Münzen von Thasos, wo sich das Ideal des indischen Gottes sehr deutlich ausspricht. (Mionnet: *Descr. Pl.*

55, 5.) Unter den statuarischen Gruppen zeichnen wir aus: den im Schreiten begriffenen, mehr vom Satyr gezogen als gestützten Bacchus im Palast Mattei zu Rom (ziemlich dieselbe Gruppe, bei Megara ausgegraben, im Besitz eines Privatmanns zu Cambridge, hat eine liegende Ariadne in Relief am Sockel); Bacchus auf das in einen Weinstock sich verwandelnde Satyrlein, den Ampelos, gelehnt (*Brit. M. III*, 11); den mit Eros gruppirten Bacchus bei Mr. Hope in London; einen Dionysos, dem die Methe aus einem Rhyton in seinen Becher schenkt (im Werke des Malers Bouillon III, 70; bei Clarac pl. 134, 135.). Die Münchner Glyptothek besitzt die Ino - Leukothea mit dem Bacchuskind auf den Armen, eine treffliche, aus der Villa Albani stammende Statue, deren rechter Arm ergänzt ist und wahrscheinlich eine gegen den andern Arm wie zur Unterstützung desselben hingeneigte Stellung hatte. Ebendasselbst ist auch ein Silen mit dem kleinen Bacchus, eine Bacchusstatue mit dem Tiger, sowie ein Sarkophag mit der Hochzeit des Bacchus und der Ariadne. Den „Dionysos aus dem Leibe der Semele hervortretend“ vergegenwärtigt ein Wandgemälde beim Fürsten Greg. Gagarin zu Rom (*Mem. Rom. di Ant. III*, p. 327. *tav.* 13; Gerhard's hyperb. röm. Studien, S. 105 ff.); „Hermes den kleinen Dionysos tragend“, welches Motiv von Praxiteles in Marmor behandelt ward, findet sich, wahrscheinlich nach diesem copirt, auf dem schönen Gefässe des Salpion (in Neapel) und auf einem von Zoëga publicirten Relief (s. dessen *Basstr.* I, 3.), sowie auf Gemmen (s. Eckhel's *Pierres gravées* 31.). Sehr häufig kehrt die Vorstellung des der verlassenen Ariadne nahenden Bacchus wieder; bemerkenswerth ist eine Hauptgruppe auf den unter Alexander Severus geschlagenen Münzen von Perinth, dann die auf einem Cameo von Mantua (*Mus. Worsleyan.* II, 1.); ferner die Vorstellung des Bacchus im Schoosse Ariadnens auf hochzeitlichem Wagen (*Mus. Pio - Clem.* IV, 24.; Millin's *Galérie mythologique* 244.), des Bacchus und der Ariadne, die mit Kentaurengespann einander entgegenfahren (Bouillon 39, 2.; Clarac pl. 124.) oder wie sie mit Kentauren unter Kitharmusik bei Zephyros Wehen über den sommerlich heitern, von der Galene geglätteten Ocean dahinfahren (*Gal. myth.* 245.). Den Bacchus in naxischer Grotte, mit Ariadne, daneben Amor und bacchische Nymphen (Chryse, Philomele), auf der andern Seite Apollo nebst Dianen und Leto beim delischen Palmbaum und von delischen Jungfrauen gefeiert, stellt ein schönes Vasengemälde in Palermo vor; s. Gerhard's „antike Bildwerke“ 59. Auf einem Glas-Cameo (Buonarroti: *Med.* p. 437.) liegt Bacchus im Schoosse einer Frau von Satyrn umgeben. Das vom Bacchusknaben über die Tyrrhener verrichtete Wunder kommt auf Gemmen vor, wo Delphine mit Thyrsen erscheinen. — Die neuere Kunst hat sich nicht minder vielfach im bacchischen Kreise bewegt. Eine Marmorgruppe von 10 Palmen Höhe, der von einem Satyr begleitete trunksene Bacchus, war eine der ersten Sculpturen Michelangelo's, die derselbe für Giacomo Galli, einen röm. Edelmann, ausführte; sie befindet sich jetzt in der Gallerie zu Florenz. In der Freskengallerie des Palastes Farnese zu Rom, sieht man den Triumphzug des Bacchus von Annibal Caracci. Die Dresdner Gallerie besitzt ein Bild von Luca Giordano (auf Leinw. 9 F. 4 Z. hoch, 6 F. 2 Z. breit), vorstellend, wie Bacchus mit seinem Gefolge in Gesellschaft aller olympischen Götter der Ariadne erscheint, welche die Himmlischen um Hülfe und Rache anzuflehen scheint. Auf einem Felsen am Meeresstrande gelagert, blickt sie gen Himmel und hält den Knäuel in der Rechten, der dem Theseus aus dem Labyrinth half. Die Götter scheinen sich zu ihr herabzulassen, zunächst Ceres und Bacchus, dann Apollo und andre; oben Zeus und Kronos, der ein Kind verschlingt. Von Bonaventura Genelli zu München, einem der genialsten jetztlebenden deutschen Maler, wenn auch italienischer Abkunft, der leider zu wenig malt, aber unermüdet schöpferisch in Zeichnungen ist, kennt man die Entwürfe zu einem „Bacchus mit Ganymedes und Hebe“ und zum „Triumphzug des Bacchus mit Ariadne“ (in trefflich belebten, anmuthigen Gruppen), welcher letztere für einen Fries bestimmt wurde. Von Werken moderner Plastik wäre die 6 Palm hohe Bacchusstatue zu nennen, welche Thorwaldsen zweimal, für die Gräfin Woronzoff und für den Fürsten von Putbus ausführte (1805). Dieser Bacchus, bekränzten Hauptes, hält mit der Rechten den Becher empor, nicht nur um selbst zu trinken, sondern um den Reichthum seiner Gaben in dem kleinen Gefässe zu zeigen. Er führt das Rehfell, woran noch die Läufer hängen, gleich einer Schärpe. In seiner Linken lehnt der aufgestützte Thyrsus, den er gleich einer Siegesfahne führt. (S. die Abbildung auf nebenstehender Seite). Das bedeutsamste neuere plastische Werk ist aber von Schwanthaler, dessen 150 Fuss langer Fries im Palaste des Herzogs Max von Baiern die Mythe des Bacchus, den Triumphzug, die Freuden und Feste des weinspendenden Gottes mit eigenthümlichem Humor schildert; ein sinnig durchdachtes, schnell verständliches und trefflich ausgeführtes Werk des „Adam Krafft unsrer Zeit.“ Sehr brav hat auch

Ernst Hähnel in seinem „Bacchuszug“ der Antike nachgestrebt; dieses Werk, ein Relief in Sandstein, schmückt die hintere Façade des königl. Hoftheaters zu Dresden und deutet als architectonisches Sculpturwerk höchst sinnreich Bedeutung und Zweck des Gebäudes an. Man sieht in der Mitte des dithyrambischen Zuges den Gott des Weins und der dramatischen Begeisterung mit seiner Ariadne, geschwungen auf dem Rücken jubelnder Kentauren; er hat seinen Freund und Gefährten Herkules, der im Wetttrunke von ihm überwunden und halbschlafend im tigerbespannten Wagen des Gottes ihm nachfolgt, den Musen übergeben, die ihn in seiner Gotttrunkenheit als Repräsentanten des Heroenthums zum Helden des Drama im lustigen Kreistanze einweihen; während Amor ihm die Keule mühsam nachschleppt, eröffnet sich der Zug mit den Bildern des heitern Weinrausches, welcher sich bis zur seligen Trunkenheit in den Hauptgruppen steigert; so verläuft sich der Nachzug in den wütesten Weintaumel bis zum hässlichen Silen auf seinem Esel und den Evan Evoë schreienden Bacchantinnen und Satyrn. (Dass die Alten den Bacchus und seine Ariadne als Schutzgottheiten theatralischer Feste ansahen, bezeugt unter andern das grosse apulische Vasenbild der königl. Sammlung zu Neapel, in welchem nach Dr. O. F. Gruppe's Erläuterung die Ankleidung zahlreicher Schauspieler, mit deren belgeschriebnen Namen, unter dem Vorsitz jenes göttlichen Paares dargestellt ist.)

Baccio della Porta; s. Fra Bartolommeo.

Bach, Karl Dan. Friedr., geb. zu Potsdam 1756, gest. nach 1825 als Prof. und Dirigent der Kunst- und Zeichenschule zu Breslau, war ein gewandter Porträtist in Oel und Pastell, und lieferte auch Historien und Thierstücke mit keckem Pinsel, von wahrer und schöner Färbung. Als Frucht seiner italienischen Reise, wozu ihm der Graf Ossolinski die Mittel verschaffte, erschienen 1790 seine „Umriss der besten Köpfe und Partien aus den Gemälden im Vatican nach Raphael von Urbino“, wovon freilich nur die 1. Sammlung herauskam, die aber zwei Auflagen erlebte. Es sind 12 Bl. Calquen (Durchzeichnungen) in Holzschnitt; die seltensten Exemplare sind mit Gold auf grünen Bogen gedruckt. Im J. 1805 erwarb ihm eine allegorische Zeichnung vielen Beifall, welche die Tugenden der Mässigung, Klugheit, Weisheit, Tapferkeit und Gerechtigkeit vorstellte, deren jede das Bild eines der fünf ersten Könige Preussens in Händen trug. 1820 sah man von Bach eine treffliche Copie des berühmten Silen und eines Löwen und Tigers nach Rubens, und 1825 den Helloros (Sonnenberg), eine ausgezeichnete Erscheinung, sowohl durch Eigenthümlichkeit der Idee als durch Vortrefflichkeit der Zusammenstellung.

Bacharach, romantisch gelegnes Städtchen der preuss. Rheinprovinz am linken Rheinufer südöstlich von Koblenz, hat seinen Namen von *Bacchara*, da einst die Römer an dieser Stelle dem Bacchus einen Altar geweiht hatten. Hier finden sich die Ruinen der laut Püttmann um 1428 erbauten *Wernerskirche*, die ein vorzügliches Exemplar des Spitzbogenstils gewesen sein soll. Ueber den Frohnhof, den langen Hof und den Saal, den frühern Palast der fränkischen Könige zu Bacharach, ist man nicht näher unterrichtet. Die Pfarrkirche von Bacharach, die sogenannte „Templerkirche“, ist romanischen Stils und gehört dessen späterer Zeit an; sie zeichnet sich



durch geräumige Emporen über den Seitenschiffen aus. Die Burg bei Bacharach, die der mittelalterlichen Grafschaft Stahleck den Namen gab, gehört zu den schönsten Ruinen der Rheinufer. Unterhalb Bacharach mitten im Rheinstrom sieht man die sogenannte Pfalz, die wahrscheinlich von Kaiser Ludwig dem Bayern 1326 erbaut ward. Sie gehört jetzt dem Herzog von Nassau und stellt sich künstlerisch sehr uninteressant als ein viereckiger, unästhetischer, schwerfälliger Thurm mit vielen kleinen Erkerthürmchen heraus. Vom Landschafts- und Architecturmaler A. Wegelin sah man 1840 zu Köln ein ziemlich grosses Bild: Bacharach am Rhein, das in der Anlage gut und durch den schönen Standpunkt, von welchem es aufgenommen, höchst malerisch wirkend ist; die Zeichnung in der Architectur, in Kirchen, Ruinen, Holzgebäuden zeugt von der ausserordentlichen Pünktlichkeit des Künstlers in solchen Details.

Bachelier ist der Name mehrerer französischen Künstler. Nikolaus Bachelier, von Toulouse, lebte um 1550, studirte zu Rom sehr fleissig den Michelangelo und ward ein vortrefflicher Bildhauer, den man zu denen zählte, die einen tüchtigern Geschmack aus Italien nach Frankreich brachten. Nikolaus hinterliess in Rom mehrere Werke, wovon ein Theil, wie F. Lecomte berichtet, von Liebhabern vergoldet und dadurch verhunzt wurde. Sein Sohn war als Architect zu Toulouse thätig und verbannte, wie ein Geschmacksmann sagt, den gothischen Styl. — Jean Jacques Bachelier, geb. 1724 zu Paris, gehört zu den vorzüglichern Frucht- und Blumenmalern, dessen Blumen bei sehr treuer Naturnachahmung frisch und mit Geist tockirt erscheinen. Ausserdem malte er Historien und Jagden; auch übte er bedeutenden Einfluss auf die Verbesserung der Porzellanmalerei. Am meisten jedoch ist er durch seinen gelehrten Streit mit dem Grafen Caylus über die Wiederauffindung der enkaustischen Malerei der Alten bekannt geworden. Als nämlich der Graf mit einem enkaustischen Gemälde auftrat, publicirte Bachelier ein Schriftchen über die Wachsmalerei, worin er sich als Wiedererfinder bezeichnete, was nun den Anlass zu vielen Streitigkeiten gab. (*Histoire et secret de la peinture à la cire*, 1755.) Bachelier starb als Professor der Pariser Akademie 1805. Einige seiner Gemälde sind durch Stich und Holzschnitt bekannt.

Backstein; s. Ziegel.

Bacler d'Albe, Louis Albert Guillaumin, geb. 1762 zu St. Pol, kam als zwanzigjähriger Jüngling nach Italien und fühlte sich am Fusse der Alpen von den majestätischen Naturscenen so ergriffen, dass er sich zu Sallanche niederliess, wo er durch zahlreiche Gemälde, deren Gegenstände er in Deutschland und der Schweiz gesammelt hatte, sich Ruhm verschaffte. Beim Ausbruch der republikanischen Armee nach Italien schloss er sich derselben als Artillerie-Lieutenant an und fand als solcher Gelegenheit, den Feldzug dadurch wesentlich zu befördern, dass er eine Generalkarte zum Behuf der militärischen Operationen entwarf. Da ihm alle Mittel zu Gebote standen, so kam in kürzester Frist die schöne Karte des Kriegsschauplatzes in Italien in 30 Blättern zu Stande. Er blieb zu Mailand als Director des Kriegsdepot und sah schon der Vollendung der letzten zehn Platten der Karte entgegen, als der Kriegswechsel die Früchte seiner Arbeit vernichtete. Seine kostbare Sammlung von Zeichnungen und die zwanzig ersten Platten fielen mit allen seinen Effecten dem Feind in die Hand, und er bekam sie erst wieder vom österreichischen Gouvernement, als die verlorenen schon fast wieder aufs Neue gefertigt waren. Nun liess er die Fortsetzung der Karte Italiens in 22 Blättern folgen und gab zugleich treffliche Memoirs über den Kartenstich heraus, die im Auszug im *Mémorial topographique* zu lesen sind. Jetzt kehrte Bacler zur Malerei zurück, und sein erstes Stück war das Meisterwerk: das Treffen von Arcole, ein Oelbild von grosser Dimension, das zu Trianon aufgestellt wurde und durch Stiche die weiteste Verbreitung erfahren hat. Damals schuf er auch seinen „Paris bei der Nymphe Oenone“, der die Gallerie Malmaison schmückte. Daneben malte er ausgezeichnete Landschaften *en gouache* und edirte eine Folge von Gegenden um Paris. Im J. 1814 ward Bacler Generaldirector des Kriegsdepot, musste aber bei der Wandlung der Dinge 1815 ins Privatleben zurücktreten. Er griff mit Freuden wieder zum Pinsel und zur Zeichnenfeder, und liess nun seine *Souvenirs pittoresques lithogr. de la Suisse*, seine *Promenades pitt.* und die *Vues pitt. du Haut-Faucigny* erscheinen. Sein Tod erfolgte 1824.

Bacon, John, geb. 1740 zu Southwark, gest. 1799, zählt zu den bedeutendern englischen Bildhauern. Er erwarb sich in seiner Jugend durch Porzellanmalen seinen Unterricht und fasste die erste Neigung zur Bildnerlei beim Anblick der verschiedenen Modelle, die für die Brennerei der Manufaktur, wo er arbeitete, geliefert wurden. Von 1763 — 67 empfing er neunmal den Preis, und 1768 den ersten der neugestifteten

Kunstakademie. Eine Statue des Mars, die er ausstellte, brachte ihm solch, dass ihn die Akademie zum Mitglied aufnahm. Nie hatte Bacon zur Arbeit die Handgriffe gelernt; er erfand, um die Form des Modells auf Marmor abzuzeichnen, ein eignes Instrument, dessen sich nach ihm manche andre Bildhauer, selbst Frankreichs, bedienten. Merkwürdig bleiben daher die so von ihm errichteten Monumente des Grafen Chatam in Westminster - Abbey, des Lord Hallifax Pierson und der Miss Draper (der „Elisa“ des Lorenz Sterne). Auch in der Kunst arbeitete er mit nicht minderem Glück. Eine Beschreibung des Chatam-Denkmal von Murr in s. Kunstjournal XIII, 133.

Baden in der Schweiz, im Kanton Aargau, an der Limmat, ein Städtchen mit 1000 Einwohnern, wurde von den Römern, als sie hier Heilquellen fanden, gegründet, wo die heutige Stadt steht, ein Castellum thermarum, und noch findet man in und um Baden römische Inschriften, Bildsäulen, Münzen, Hausurnen und andre Antiquitäten. Bemerkenswerth ist die katholische Kirche und das Kloster. Eine breite, mit einer Reihe von Kirchen, Kapellen und Häusern besetzte Promenade führt zu den Quellen, welche tief unten am Ufer der Limmat liegen. Im Bad oder Veronabade findet sich auf einer Säule jene Isisfigur, von der man glaubt, dass sie einem Isistempel hier angehört habe. In Baden domicilliren zwei Künstler, der Architect C. Jeuch (ein Schüler Gärtners in München, der nach dem Pensionat und zur Kirche der Jesuiten in Schwyz machte, dann nach dem Abgange des Klosters Muri die Pläne zur Umgestaltung desselben in ein Canton-Kloster im Aargau lieferte), und der Landschaftsmaler J. Mayer - Attenhofer (der Aquarellist).

Baden an der Aar und am Oelbach, amphitheatralisch gebaute Stadt im Thalguthum Baden, in reizendem Thale am Fusse des Schwarzwalds, 2 St. vom Rheine und 3 St. von Rastatt, war durch seine Heilquellen schon den Römern bekannt, die sie zu Ehren des Kaisers Aurelius Alexander Severus *Aurelia aquensis* benannten. Hier wurden angelegt, von denen Ort und Land nachmals den Namen empfingen. Von diesen Anlagen zeugen noch Ueberreste von Thürmen und Katakomben; das namentlich, wo 600 Jahre lang die Markgrafen von Baden residirten, enthält noch die unterirdischen Gewölbe, die der mittelalterlichen Vehme zum Sitz dienlicher Anlage nach durchaus römisch erscheinen. Das Badener Schloss, noch in deutscher Pracht zeigend, erhält jetzt durch Dr. Stanz aus Bern (in Konstanz) eine Reihe gemalter Wappen, und durch Götzemberger Darstellungen die Geschichte des Landes; womit derselbe al fresco die Gänge schmückt. Die Stenohalle (Museum palaeotechnicum, von Weinbrenner im dorischen Styl errichtet) zeigt jetzt die um Baden-Baden gefundenen röm. Denkmäler (Büsten, Altarbilder von Thon, Grabsteine etc.). Die Collegiat- oder Pfarrkirche besitzt ein Bild der Himmelfahrt Mariens nach Guido Reni und des St. Sebastian nach Veronesi, und enthält die Grabstätten der Markgrafen von Baden seit 1431. Erst im Ende des Mittelalters kamen die Bäder dieses Orts wieder in grösseren Flor, und im Jahr 1804, wo sie mannigfache Verschönerung erfahren, wurde das Städtchen zu dem ersten Badeorte Europens, den nur leider die Hölle eines französischen Krieges verunziert. Das jetzige Conversationshaus war vormals ein Jesuiten-Kloster. Der Fels, aus welchem die Hauptquelle (Ursprung genannt) hervorbricht, zum Theil aus römischer Zeit mit carrarischem Marmor bekleidet; auch beim Baden Armenbade finden sich mehrere Reste von röm. Bädern vor. Unter den Neuem ist die Trinkhalle hervorhebenswerth, ein monumentales Werk, welches die Hand des grossen Karlsruher Architecten Heinrich Hübsch, eines der besten der neueren deutschen Baukunst, hervorgegangen ist und durch grossartige Einwirkung sich auszeichnet. Das Gebäude theilt sich in zwei Hauptmassen, in die Fassade und den Hinterbau. Die erstere dient als Halle für die Kurgäste und bildet ein Oblongum, ein günstiges Verhältniss an sich durch 16 hohe schlanke Säulen auf der äussern Seite und durch eine breite steinerne Treppe sich noch klarer herausstellend; die Säulen unterstützen die Hautreliefs in Stein (von Reich dem Aelteren), welche die Giebel und die Quersfelder über den Seitenthüren schmücken, sowie die Statuen (von Jakob Götzemberger), welche die Rückwand der Halle zieren, den monumentalen Charakter des ganzen Werks. So findet man Architectur, Sculptur und Malerei würdig vereinigt. Der unmittelbar mit der Halle verbundene Hinterbau ist ganz prunklosem Styl ausgeführt, nimmt eine starke Tiefe und Breite ein, und ist auch äusserlich gefällig. Hier hat der Quellbrunnen seine Stelle, und für andre Bedürfnisse der Kurgäste ist vorgesorgt, wie überhaupt auf Zwecklichkeit des Gebäudes alle mögliche Rücksicht genommen ist. Specielle Bemerkungen verdienen im Innern die kunstvollen Gewölbe, womit die Halle eingedeckt ist,

im Aeussern die einfachen, aber ästhetischen Gesimsverzierungen von gebrannter farbiger Erde. Sehr gut kommt es der Façade zu Statten, dass sie, auf hohen Fundamenten ruhend, sich lüchtig aus dem Boden heraushebt; ebenso ist dem ganzen Gebäude die Situation mitten in den freundlichen Anlagen ungemein günstig. Die Werk von Hübsch ist mit Recht von Wilh. Füssli „die grösste Zierde von Baden-Baden im Gebiete der Baukunst“ genannt worden.

Badenweiler, ein Dorf im Badenschen, im obern Breisgau, besitzt ein theilweis gut erhaltenes Badgebäude aus Römerzeit. Es war einst eine öffentliche Badanstalt, von einer römischen Privatperson gehalten. Es ist eine grossartige Ruine von 214 Fuss Länge und 67 F. Breite. Noch vollständig findet sich ein röm. Thurm vom alten Castell vor.

Bader, Richard, geb. zu Bamberg 1798, wo er als sehr geschickter und thätiger Arbeiter im Posamentirfache lebt. In den Versammlungen des Bamberger Kunstvereins sah man einen höchst fleissig von ihm ausgeführten Christuskopf nach Hans Burgkmair, Figur in Nopten mit Seide brochirt, dann auch sehr schöne Flechtarbeiten. In neuerer Zeit war Richard Bader wohl der Erste, welcher die Dürerschen Holzschnitte in Flechtarbeit wiedergab, zu welchem Zweck sie auch Dürer fertigte.

Bäder der Alten; s. Thermen.

Badmintonhouse, 16 Meilen von Bristol, Landsitz des Herzogs von Beauford, besitzt eine Sammlung von Gemälden und antiken Bildwerken.

Badolocchio; s. Sisto Rosa.

Baerze, Jacques de, flandrischer Bildschnitzer, fertigte für Philipp den Kühnen ums J. 1391 zwei sehr grosse Altarschreine mit Reliefs, einzelnen Figuren und Ornamenten, wogegen die Malereien daran Melchior Broederlam besorgte. Welch hohen Werth Herzog Philipp auf die möglichste Vollkommenheit dieser Werke legte, bezeugen die Rechnungsbücher des Amiot Arnaut, wodurch man erfährt, dass diese zwei von Jakob van Baerze ausgeführten grossen Altartafeln von Dendermonde in die Karthause nach Dijon gebracht, im J. 1392 auf Herzogs Befehl wieder nach Artois zurückgesendet wurden, indem Jean Maluel, Maler und Vergolder des Herzogs zu Dijon, welchem zuerst die Vergoldung übertragen worden, nicht die gewünschte Vollkommenheit darin erreicht hatte. Bei Aufhebung der Klöster in der Revolution unterlag auch die Karthause, die von allen Herzögen von Burgund aufs Herrlichste ausgeschmückt worden, der französischen Zerstörungswuth; indess gelang es, die beiden sogenannten Reisealtäre der Herzöge dem Untergang zu entziehen und in einem Winkel der dortigen Hauptkirche in Sicherheit zu bringen. Dort standen sie unbeachtet unter Staub und Moder, bis Hr. Saint-Mernin, jetziger Director des Dijoner Museums, sie aus ihrem Verderben zog und für deren Herstellung eigenhändig sorgte. Jeder der Altarschreine misst, wenn geschlossen, etwa 5½ Fuss Höhe auf 8½ Fuss Breite. Der eine enthält im Mitteltheil des Innern, in welcher gothischer Architectur, drei stark vortretende Reliefs: die Enthauptung Johannis des Täufers von 6 Figuren, eine Martyrscene von 7 Figuren und die Versuchung des heil. Anton von 4 Figuren. Die innern Wände der Flügeltafeln schmücken mehrere einzeln stehende Heilige, alles in stark vergoldetem Schnitzwerk. Die Figuren sind durchgehends sehr charakteristisch, öfters schön, aber sehr verschieden von der van Eyck'schen Art, und ganz im Styl des 14. Jahrh. gehalten. Die Malereien, die sich an den Aussenseiten der Flügel befanden, haben sich leider jetzt bis auf die letzte Spur abgeblättert. Weit besser erhalten ist der andre Altarschrein von demselben Meister, derselben Grösse, Güte und Pracht. In des Innern Mitte zeigt er in stark vortretendem Relief den Kalvarienberg oder die Kreuzigung Christi von 20 Figuren, links die Anbetung der Könige von 9 Figuren, und rechts die Grablegung mit 8 Figuren. Wie bei den vorerwähnten Altarflügeln stehen in reichvergoldeten gothischen Tabernakeln mehrere geschnittene Heiligenfiguren, worunter ein drachenerlegender St. Georg, der abgeformt worden und in Gyps bei dem Abformer Jaquet im Louvre zu Paris käuflich zu haben ist. — Der vorzüglichste Bildhauer Philipps des Kühnen, Claux Sluter aus Holland, der 1390 zum „*ymaigier*“ des Herzogs ernannt wurde, lieferte gemeinschaftlich mit seinem Neffen Claux de Vausonne und unserm Jacques de Baerze das herrliche Denkmal jenes im J. 1404 gestorbenen Herzogs.

Bagdad, jetzt Hauptstadt eines türkischen Paschaliks, liegt grösstentheils an der Ostseite des Tigris, über den eine 620 Fuss lange Schiffbrücke geht, während die alte Bagdad, die Stadt der Kalifen, an der Westseite des Flusses lag. Es ist mit einer Mauer von Ziegelsteinen, etwa eine deutsche Meile im Umfang, und mit einem sehr tiefen Graben umgeben, in den der Tigris geleitet werden kann. Die meist aus Ziegel-

keinen erbauten Häuser sind, mit geringen Ausnahmen, nur ein Stock hoch; die Strassen unsauber, ohne Pflaster und sehr eng. Das ausgezeichnetste arabische Bauwerk Bagdads ist der Palast des Statthalfers. Einen glänzenden Anblick gewähren die Basars mit ihren 1200 Läden, gefüllt mit allen Arten orientalischer Waaren. Die romantische Berühmtheit hat Bagdad als Hauptschauplatz der Mährchen in 1001 Nacht. Bemerkung verdient eine Ruine bei Bagdad, aus ungebrannten Ziegeln, 100 F. breit, 100 F. hoch, also thurmähnlich; ihr gegenwärtiger Name Tell - Nimrod weist, nicht minder als das Material und die Form, auf babylonisches Alterthum hin.

Baglione, Giov., geb. 1594 zu Rom, studirte die Malerei unter dem Florentiner Francesco Morelli, malte schon mit 13 Jahren unter grossem Beifall in der Libreria des Vatican, und wurde für ein Gemälde in St. Peter (die Erweckung der Tabitha, 1607) mit einer goldenen Kette belohnt. Um ein Bedeutendes später (1630) verdiente sich durch die Darstellung der Fusswaschung, in St. Peter, den Christusorden. Die meisten römischen Kirchen haben Bilder von ihm. Seine Vorzüge bestehen in dem kraftvollen Colorit, in schöner Anordnung, und in der leichten, freien Pinselführung. Noch weiteren Namen verschafften ihm die „*Vite de' Pittori, Scultori, Architetti ec.*“, die er 1642 herausgab und worin er diejenigen Künstler schilderte, die von 1572—1640 zu Rom arbeiteten; eine Art Fortsetzung dieses Werks lieferte Ottavio Passeri. Auch hat man von Baglione eine Beschreibung der Kunstwerke in den neuern Kirchen Roms, die 1639 erschien.

Bagmihl, Jul. Theodor, Architecturmaler in Stettin. Im J. 1834 sah man von ihm eine „Inneransicht von St. Nikolai“ und eine der „Klosterkirche zu Berlin“ vorgelegt.

Bagnacavallo; s. Ramenghi.

Balder, Simon, ein ausgezeichnete altd deutscher Bildschnitzer, war von Konstanz gebürtig und ein Zeitgenoss des ältern Syrlin. Von ihm wurde um 1470 im Konstanzer Dome das Schnitzwerk an den Thürflügeln des Hauptportals gearbeitet; es stellt Scenen der Passionsgeschichte vor.

Baillie der Captain. — William Baillie, geb. um 1736 in Irland, diente den grössten Theil seines Lebens in der engl. Cavallerie und trieb zu seinem Privatvergnügen das Zeichnen und Kupferstechen. Er brachte es als Stecher mit der Nadel, dem Grabstichel, in Schwarzkunst, in Kreide und getuschter Manier so weit, dass ihn die Liebhaber seiner Blätter bestimmten, dem Pferd zu entsagen und sich ganz der Kunst zu weihen. Zuerst publicirte er seine Stiche einzeln, gab sie aber nachher vereint in 2 Heften heraus, deren jedes 50 Bl. enthält. Das frühste Bl. darunter ist vom J. 1753, das jüngste von 1777; viele derselben sind nach eigener Erfindung, eine grosse Zahl aber nach guten Meistern. Vorzüglich geschätzt sind seine in Rembrandts Geschmack gehaltenen Blätter; er copirte diesen mehrmals (zumal in der Landschaft mit den drei Bäumen) so täuschend, dass seine Copien originalgleich gehalten wurden und gern noch wie Originale bezahlt werden. Er bekam Rembrandts Originalplatte vom sogenannten Hundertguldenblatt in seine Hände, und überarbeitete sie, worauf seine Abdrücke viel höher als die alt-rembrandtschen in Preis kamen, zumal wenn er die Platte in vier Stücke zerschneiden liess, um diese einzeln abzudrucken. Von ihm ist die beste Copie nach Rembrandts berühmtem Blatte von 1639: „der Goldwäger“ (Porträt des Johan Augustyn Wtenbogard, *Ontfanger van Holland, over het Quartier van Amsterdam*); ferner hat man von Baillie die grosse Landschaft mit der steinernen Brücke (nach einem Gemälde in der Sammlung des Grafen Bute 1764 gestochen), die Landschaft mit den Tempelruinen und den orientalischen Figuren (in den ersten Abdrücken ohne Stecherzeichen, in den spätern mit dem Monogram: *W. B. insculp.* 1762), in der Luft schwebende Engel (ein sehr schönes Blatt in rother Kreide, nach Raffael), das Seifenblasen machende Kind (ein Bl. in 4., nach Rubens), die Grablegung (eine reiche Composition, nach Rembrandt), den ebenfalls als Hauptblatt abgebenden „*Fr. Hals, Pictor*“ (nach dessen eigenem Bilde), das Innere einer Stube, wo Bauern spielen und zechen (nach Teniers), den Federschneider nach Gerhard Dow und zwei Officiere bei einer Frau, die bei einem Lichte schläft (nach dems. 1774 gestochen).

Baireuth, am rothen Main, Hauptstadt des bairischen Kreises Oberfranken und des ehemaligen Fürstenthums Ansbach und Baireuth, liegt in einer reichbewachsenen, hoch bebauten Hochebene. Die herrlichen Alleen, welche zur Stadt führen, die prägnanten, aus den schönsten Sandsteinquadern erbauten Schlösser und andre Gebäude, Anlagen der hier vordem residirenden Markgrafen von Baireuth, geben dem Orte ein grossstädtisches Ansehn. Das Residenzschloss zeigt die Ritterstatue des Markgrafen Christian Ernst. Der achteckige Schlossthurm, zu dessen Höhe

man auf einem Wendelfahrweg statt einer Treppe gelangte und welchen Karl Phil. Dieussart begonnen hatte, ward unter dem Markgrafen Christian Ernst 1696 von Leonhard Dinzenhofer vollendet, demselben Baumeister, der auch den Schlossbrunnen angab, welchen der Bildhauer Elias Ränz verzierte. Die Magdalenenkirche, altdeutschen Styles, wurde 1446 erbaut. In neuern Zeiten ist die Stadt durch die Residenz eines der Fürsten in der deutschen Literatur, des trefflichen Jean Paul, verherrlicht worden. Sein Standbild, hier 1841 errichtet, ist vollkommene Porträtstatue; selbst die Rose, die der geniale Dichter im Knopfloch zu tragen pflegte, ist nicht vergessen. Jean Paul ist glücklich in seiner Eigenthümlichkeit aufgefasst, wie er von einem hohen Gedanken bewegt nach Oben schauend, den Griffel in der vor die Brust gehaltenen Rechten, in der Linken sein Schreibbüchlein, an einem vom zurückgeschlagenen Mantel halb bedeckten Baumstamm lehnt, um den sich Ephen schlingt. Diese Bildnisstatue, über zehn Fuss hoch, ward von Schwanthaier modellirt, von Stiglmaier gegossen, und gehört zu den trefflichsten ihrer Art, die je ausgeführt wurden. Bemerkenswerth sind die der Stadt benachbarten Anlagen: Fantaisie und die schöne Eremitage (1 St. von der Stadt) mit prächtigem Garten, Wasserkünsten, Statuen, Tempeln und Grotten. Baireuth ist der Geburtsort des durch sein Galleriewerk namhaften Malers und Lithographen Friedrich Hohe.

Bajae, kleine Stadt an der Küste Campaniens, in Neapels Nähe, wo jetzt das Castell Baja, ein Werk des Vicekönigs Peter v. Toledo, befindlich ist, war einst wegen seiner reizenden Lage ein Lustort der vornehmen römischen Reichen, die hier ihre Sommerresidenz aufschlugen und die prächtigsten Landhäuser und Bäder erbauten. Die letztern wurden der Sammelplatz der „Ambubajen“, einer Art syrischer Lustdirnen, und in der letzten Zeit der römischen Republik war der Ort schon so verrufen, dass Cicero in seiner Vertheidigung des jungen M. Coellus sich rechtfertigt, dass er eines Menschen sich annehme, der kein Gelag ausgeschlagen, ja der sogar Bajae besucht habe! Dennoch hatte Cicero selbst eine Villa daselbst, ebenso Lucullus und Plinius. Von der Pracht dieser grossen Landgüter zeugen noch viele zerstreute Reste. Die Menge der Prachthäuser, welche das Meerufer und die Höhen bedeckten, gaben der ganzen Strecke von Bajae bis Puteoli (Puzzuoli) oder Dikāarchia das Ansehn einer einzigen grossen Stadt. Gegenwärtig erscheint die Gegend zufolge wiederholter zerstörender Naturereignisse in ganz veränderter Gestalt, so dass die Berichte alter Autoren weder auf die Lage der nahen Seen, noch auf die übrige Beschaffenheit der Gegend völlige Anwendung leiden. Mehrere, Lucullus z. B., bauten hier einst, theils aus Caprice, theils aus wirklicher Noth um Platz zu Gebäuden, selbst ins Meer hinein, daher noch Trümmer von Bädern und Palästen unter den Wellen des Meeres sichtbar werden. Von den Tempeln der Venus, Diana und des Mercur, welche Bajae besass, finden sich Spuren vor. Ein römisches Wasserbauwerk [die Cisternen] hat sich ziemlich erhalten. Die Schwefeldämpfe der heissen Quellen machten Bajae schon im Alterthum ungesund; jetzt aber bei der schlechtesten Luft, wozu die Versumpfung der Wasserabzüge tritt, ist die Gegend wie ausgestorben.

Bakhuysen, Ludolf, berühmter niederländischer Marinemaler, geb. 1631 zu Emden, war erst Schreiber bei seinem Vater, dem Secretär der Generalstaaten, dann kam er (1650) in ein Amsterdamer Handelshaus, und hier war es, wo seine Liebe zur Kunst bis zum Entschlusse stieg, bei Everdingen in die Lehre zu gehen. Auch anderer Künstler Werkstätten wurden besucht, und durch Beharrlichkeit, unterstützt von natürlicher Anlage, brachte es Bakhuysen gar bald zu ausnehmender Gewandtheit und Fertigkeit in seinem erwählten Fach. Von seinem Drange, alles der Natur abzulauschen, zeugt die Erzählung, dass er oft bei herannahendem Sturme ein leichtes Fahrzeug bestieg, um die Wellenbewegung, deren furchtbare Brandungen und die Schiffe zerstreuenden und zertrümmernden Sturm zu beobachten. Voll des Geschauten eilte er dann nach Hause und führte mit bewundernswerther Wahrheit in den Einzelheiten die vorher entworfenen Skizzen aus. Solch muthvolles Streben musste seinen Seestücken den ersten Rang verschaffen. Besonders berühmt ist sein Marinebild im Museum zu Paris, das er auf Bestellung des Raths zu Amsterdam lieferte, der es 1665 an Louis XIV. zum Geschenk sandte. Dresden besitzt von Bakhuysen ein Seegefecht; im Vorgrunde sieht man ein sinkendes Schiff, dessen Besatzung sich in die Schaluppen rettet. (Auf Leinw. 4 F. breit, 3 Fuss 3¼ Z. hoch.) In der Schöborschenschen Gallerie zu Pommersfelden ist ein Wallfischfang, von sehr delikater Touché, aber etwas bunter Wirkung, von ihm vorhanden. Das Berliner Museum besitzt zwei Stücke von ihm. Das eine ist ein schwerer Seesturm; ein Schiff, das schon zwei Masten eingebüsst, ist im Begriff am Eingange eines von Felsen, die durch Thürme gekrönt sind, eingeschlossenen Hafens zu scheitern; im Vorgrunde mehrere Menschen, die allerlei Waaren aus dem Wasser zu bergen, andre, die sich selbst schwimmend

zu retten suchen; im Hafen selbst ein grosses Schiff, im Hintergrunde andere Schiffe auf offener See. (Auf Leinw. 6 F. 3 Z. hoch, 8 F. 7 $\frac{1}{4}$ Z. breit.) Das andre stellt eine leichtbewegte See vor, die von mehreren grössern und kleinern Fahrzeugen, worunter zwei Kriegsschiffe, belebt wird; am Horizont zeigen sich, sehr entfernt, einige Gebäude; durch die Wolken einfallende Sonnenblicke erhellen einzelne Partien. (Dies „L. B. 1664“ bezeichnete Bild ist auf Leinw. 1 F. 9 $\frac{3}{4}$ Z. hoch, 3 F. 1 $\frac{1}{2}$ Z. breit.) Die Münchner Pinakothek hat von ihm den Seehafen von Antwerpen. Ein andres Stück Bakhuyssens findet sich in der Stanza di Psyche im Palast Pitti zu Florenz. Bei Versteigerung der Sammlung des Rothschild'schen Cassiers Martini zu Paris, 1844, ging eine „leichtbewegte, von vielen Fahrzeugen belebte See“ (auf Leinw. 60 Cent. hoch, 78 Cent. breit) für 5300 Francs weg. — In Bakhuyssens Bildern herrscht neben der äussersten Wahrheit die ganze Poesie des bewegten Elements. Seine Farben sind trefflich, und sein Pinselstrich ist ganz vorzüglich geeignet, das Wasser und dessen Bewegung wiederzugeben; sein Himmel ist leicht und unendlich mannigfach. Erst in seinem 71. Jahre fing Bakhuyssen an, auch in Kupfer zu ätzen. Sein Stuchwerk besteht in 10 Blättern holländ. Marinen; dabei ist das Porträt des Meisters in Schwarzkunst, das Elogium von J. van Broekhuizen, mit beweglichen Lettern gedruckt, und der gestochne Titel: *D'Y Stroom en Zeegezichten geteekent en geetst. door Ludolf Bakhulzen. Anno 1701. In Amsterdam. Met Privil. etc. out 71 Jaar.* Blatt I ist eine Allegorie auf Amsterdam, im Hintergrund Kriegsschiffe und Arsenal; mit der Unterschrift: *Zoo bout men hier etc.* Blatt II, Seeufer mit Fischern. Blatt III, Ansicht vom Y, im Hintergrund Amsterdam. Blatt IV, Y-Ansicht, vorn ein Boot mit sechs Figuren. Blatt V, Y-Ansicht mit der Stadt im Hintergrunde. Blatt VI, bewegte See mit vielen Schiffen. Blatt VII, Schiffe im Hafen. Blatt VIII, Ansicht bei Kaatwyk, mit vielen Figuren. Blatt IX, Landungsplatz in Amsterdam, mit viel. Fig. Endlich Blatt X, Seesturm mit Schiffbruch. (Sämmtliche Blätter sind in qu. Fol.) Auch versuchte sich Bakhuyssen als Poet und gab Unterricht in der Schreibkunst, zu deren Vervollkommnung er Vieles beitrug. Er starb nach langen Leiden im J. 1709.

Bakler, Glasmaler zu London, vollendete 1823 ein Glasgemälde für den Dom von Hartford, woran er acht Jahre beschäftigt war. Das aus 245 Scheiben zusammengesetzte Fenster enthält die Darstellung des Abendmahles nach West; die Figuren haben eine Grösse von 15 Fuss. Hier weicht der Charakter der Malerei von dem der Alten ab, indem wahrhaft malerische Behandlung mit kräftiger Durchscheinendheit der Farben verbunden ist.

Balan, ein zu Rouen lebender Architecturmaler, gab zur Berliner Ausstellung 1842 eine kleine hübsche Skizze vom Innern einer Kathedrale, die durch Keckheit der Beleuchtung und Staffage erfreute.

Balanje, im untern Nubien, weist ein kleines Felsmonument auf, dessen Hauptraum nicht durch Pfeiler, sondern durch vier sehr einfache Säulen mit geschlossenem Kapitäl ausgefüllt ist.

Balbach, Ottmar, gebürtig von Karlsruhe, wirkt als Bildhauer und Medailleur zu München. Seine Ausbildung geschah unter Schwanthaler, welcher Meister ihn und Puille aus Nymphenburg am liebsten zu Mithelfern beim Modelliren von Statuen genommen hat.

Balbina, die Heilige, des heil. Quirinus Tochter, hat zum Attribut eine Kette in der Hand, weil sie die Ketten Petri fand.

Balbus, M. Nonius. Der Eingang des zu Herculaneum aufgegrabenen Forum oder Chalcedicum hatte fünf Arkaden mit Reiterstatuen; darunter waren auch die zwei Reiterbildsäulen (Porträts) des M. N. Balbus und dessen Vaters, die nun in den Studj zu Neapel stehen. Beide sind aus griechischem Marmor; die des Balbus *sen.* ist restaurirt. Bei Aufdeckung des Theaters von Herculaneum fanden sich die sieben Statuen zu Fuss, in welchen die ganze Familie porträtirt ist, nämlich Balbus *jun.* und *sen.*, nebst der Mutter und vier Töchtern des jungen Balbus. (Letztere ebenfalls in den Studj zu Neapel.) Auch die Rosse der Nonier sind ikonisch. Vergl. *Mus. Borb. II.*, 38—43, und Neapels Ant. S. 17 ff.

Baloon (Bauk.), ein Austritt an einer in einer Gebäudefront befindlichen Thür (Balconthür), der sich auch zuweilen noch vor mehreren Fenstern (Balconfenster) erstreckt. Er ist aus Holz oder Stein construiert, ruht im erstern Falle auf hölzernen oder eisernen Consolen, im letztern auf steinernen, und wird mit einem Gitter umgeben.

Baldachin, eine zeltartige Ueberdeckung, am Aeussern wie im Innern der Gebäude, über Portalen und Altären, über einem Thron, Bett, Kamin; über Bildsäulen

an Pfeilern und Ecken. Ein herrliches Exemplar altdeutscher Portalbaldachine ziert die „Ebethür“ an der obern Marlenpfarrkirche zu B a m b e r g ; dieser Baldachin, weit vorspringend, wird von zwei sehr schlanken Pfeilern getragen und zeichnet sich gleich sehr durch Eleganz der Form als der Verzierungen aus. Ein andres brillantes Exemplar bietet der eben durch seinen gothischen Baldachin so schöne Altar im Dome zu Regensburg, wovon im Art. „Altar“ (Bd. I. S. 302) Abbildung gegeben ist. Auch der Taufbrunnen in demselben Dome ist mit einem ähnlichen Baldachin überdacht. Der altdeutschen Kunst boten die Baldachine aller Arten die schönste Gelegenheit zu reicher Entfaltung. Bei unsern Vorvordern waren und noch heute in England sind Baldachine über Kaminen gewöhnlich. Berühmt sind die Baldachine vom östlichen Kamine des Saales Gürzenich zu Köln, welche Pyramidenform haben und durchbrochen sind, ähnlich den Exemplaren im Regensburger Dom. Sonst finden sich noch viele sechseckige und viereckige, grössere und kleinere Baldachine aus dem Ende des 15. Jahrh., Baldachine mit gezinntem Aufsätze etc. Unter den Schutz kleiner Baldachine finden sich an und in den alten Kirchen und Häusern deutschen Systems fast stets die Statuen gestellt, wie man dies z. B. an der Vorderfaçade des Gürzenich betreffs der Statuen des Agrippa und Marsilius, und an dem vorbemerkten Regensburger Altarbaldachin sieht, wo die Statuen unter pyramidalen, durchbrochenen, in Blume endigenden Baldachinchen stehen. Selbst auf den erhobenen Bildwerken von altdeutscher Hand kommen Baldachine über den Figuren vor; man betrachte z. B. den 1499—1513 von Thielmann Riemenschneider aus Kalkstein gearbeiteten Sarkophag mitten im Bamberger Dome, wo die liegenden Statuen des Kaisers Heinrich und seiner Kunigunde gothische Baldachine zu Häupten haben, indess zu den Füßen heraldische Löwen angebracht sind. — Bewegliche, tragbare Baldachine kamen sonst vornehmlich bei Kaiser- und Königskrönungen vor, worunter die Neugekrönten im hermelinverbrämten Purpurmantel einherschritten. Daher kommen die deutschen Benennungen „Trag- und Thronhimmel,“ wofür man auch Zeltdach gebraucht. — Was die Baldachine über Betten betrifft, so standen solche bei unsern Alten gleichfalls in Blüthe, und es schreibt sich hierfür der Name Himmelbett davon her, dass die Bedachung ähnlich den Thron- oder Traghimmel war, die gleichsam ein künstliches Himmelszelt vorstellten. — Portative Baldachine kommen ausser im Orient, wo sie zur Repräsentation der Herrscherwürde unentbehrlich sind, nur noch bei Umzügen der grossen und kleinen Päpste, bei hochfeierlichen katholischen Prozessionen, bei Carnevalsesten und etwa noch hie und da bei Huldigungsfeiern vor.

Balder oder **Baldur**, dessen Mythos einer der schönsten und geistigsten der Edda ist, gehört sowohl der scandinavischen als der deutschen Göttersage an, die beide im Grunde eins sind. Er ist Sohn des Wodan (Wuotan) oder Odin und der Frigga, heisst der Schönste und Gütigste der Asen und wird von einem flammigen Strahlenscheine umgeben gedacht, denn sein Haupt sollte wie die Sonne erglänzen. Der Göttesohn Balder (sein Name findet sich, laut Jakob Grimm, in dem althochdeutschen Eigennamen Paltar und dem angelsächsischen Bealdor wieder, das einen Herrn, Fürsten, König bedeutet) war voll Beredsamkeit und so gerecht, dass ein Urtheil, welches er aussprach, nicht mehr geändert werden konnte; dabei war er tapfer und furchtlos, doch beängstigten ihn trübe Träume von seinem Schicksal, wesshalb seine Mutter alle Wesen der Natur schwören liess, dem Balder nicht zu schaden. Auch allen Pflanzen nahm Frigga den Eid ab, nur bei der jungen zarten Mistiltein hiess es die Göttin für unnütz, solch schwaches Pflänzchen durch einen Eid zu verpflichten. Loke aber, der böse Ase, hatte die Göttin dabei belauscht, indem er alte Weibergestalt angenommen; schnell liess nun der Schadenfrohe die Mistel emporwachsen, und als einst Balder, auf seine Unverletzlichkeit trauend, den Asen ein Fest gab, wobei sie auf ihn schossen, hieben und mit Steinen und Lanzen warfen, ohne dass ihm dies schadete, mischte sich Loke unter die Spielenden, gab dem blinden, überaus starken Höder die ausgerissne junge Mistiltein, lenkte dessen Arm dahin, wo Balder stand, und dieser fiel entseelt zu Boden. Jetzt war Balders schöne friedliche Wohnung Breidablink eine Stätte der tiefsten Trauer; die von glänzenden Schilden blinkenden Säle standen verödet; die Runen, welche auf den Säulen der Prachtpaläste eingegraben waren, um den Tod zurückzuschrecken und Gestorbne wieder ins Leben zu rufen, konnten den Gott nicht aus seinem Schlummer erwecken, und die Götter vermochten nicht einmal Rache zu nehmen an Loke, denn der Aufenthalt in Asgard war eine so heilige Freistätte, dass sie selbst den grossen Verbrecher schützte, doch ward er aus ihrer Versammlung verbannt. Man wollte nun den Körper des jungen Gottes auf dessen schönstem Schiffe, dem herrlich glänzenden Ringhorn, verbrennen; doch bevor es dazu kam, wurde die Trauer der Götter noch vermehrt, indem Balders Gattin, Nanna (d. h. die Kühne), vor Sehnsucht ihm plötzlich in die Unterwelt

nachfolgte. So musste man denn zwei Scheiterhaufen auf dem Schiffe errichten; als aber die Liebenden daraufgelegt waren, das Schiff vom Strande ins Meer geschoben, von allen Seiten angezündet und den Wogen übergeben werden sollte, war es nicht von der Stelle zu bringen, obgleich Thor unter dasselbe Rollen und Hebel gesetzt hatte. Jetzt sandten die Asen nach dem Jotunweib, der Riesin Hyrokian, die von unglaublicher Stärke und voll Zauberei war; sie kam auf einem Wolfe geritten, trat ans Schiff, drückte gegen den Schnabel desselben, mit dem es auf dem Strande sass, und versetzte ihm einen solchen Stoss, dass es weit in die See flog und die untergelegten Hölzer durch die gewaltige Reibung in Brand geriethen. Thor ward wegen dieser starken That so eifersüchtig auf das Jotunweib, dass er es mit seinem Miolner zermalmt hätte, wären die Asen nicht dazwischengetreten; er begnügte sich dafür mit dem Zwerg Litur, der ihm zwischen die Füsse kam und den er sofort ins brennende Schiff nachwarf. Die sämtlichen Asen waren bei dieser Feier zugegen und opferten dem Balder, indem ihm jeder etwas Werthvolles in die Flamme warf. So legte Odin einen kostbaren Goldring ins Feuer, den man unversehrt im ausgebrannten Schiff in der Asche fand; diesem Ringe ertheilte Baldurs Geist, um seinen Vater zu erfreuen, die Eigenschaft, dass in jeder neunten Nacht acht gleichschöne Goldreifen von demselben abträufelten, woher Baldur den Namen Dreipner (Tröpfler) bekam. Nach dieser Leichenfeier versprach Frigga ihre höchste Gunst dem, der zur Hela, der Todesgöttin, in die Unterwelt steigen und dieser ein Lösegeld für Baldur anbieten wolle. Dazu verstand sich Hermod, Odins Sohn, der nun des Vaters achtfüssiges Wunderpferd Sleipner erhielt, auf welchem er neun Tage und neun Nächte durch tiefe Thäler und finstre Höhlen ritt, bis er an den Höllenfluss Giall und dessen Brücke kam, über die er, zum Schrecken der sie hütenden Jungfrau Modgudur, dahinsprengte. Von der Brückenhüterin, die nach seinem Namen und Geschlecht fragte, erfuhr er, dass am vorigen Tage 25,000 Tode herübergeritten wären und dass sie auch Balder auf Hela's Wagen gesehen habe; „sein Ross aber,“ sagte die Jungfrau, „entsetzte sich nicht so wie das deine vor den goldenen Blechen, womit die Brücke des Giall bedeckt ist, und willst du, der du gar nicht die Farbe der Gestorbenen zeigst, den Todten suchen, so musst du dich weiter rechts auf der Todtenstrasse wenden.“ Das that Hermod, der nun zu dem gewaltigen eisernen Gitterthor kam, das die Hölle verschloss; hier gürtete er sein Wunderross fester und sprengte keck hinüber, worauf er auch seinen Bruder Balder auf erhabenem Throne in der Wohnung der Hela fand. Hermod bot nun der Todesgöttin so viel Lösegeld für den Bruder an, als sie nur wünsche; aber Hela sagte, sie wolle kein Lösegeld und werde ihn frei geben, wenn alles lebende und leblose Geschöpf auf Erden um ihn weine. Reich beschenkt, aber schlecht getröstet kehrte Hermod von Balder und Nanna zurück; nun wurden Boten in alle Welt gesandt, und der Asen Wunsch schien wirklich sich zu erfüllen, denn die Helmkehrenden brachten sämtlich die Botschaft, dass selbst die Steine um Balder weinten; nur einer der Boten ward noch vermisst, und dieser kam mit gesenktem Ohre, aussagend: er habe in ferner Höhle ein Jettenweib mit Namen Thok gefunden, die auf sein Verlangen, ihm ein Trauerzeichen um Balder zu geben, grausam erwiedert habe: „Sie werde weinen bei trocknen Augen, und Hela behalte, was sie bekommen!“ In der Gestalt dieses Weibes aber war der schändliche Loke versteckt, der durch solche Rede den Gott, den er ins Schattenreich gebracht, auch noch an der Auferstehung verhinderte. Daher muss Balder in Helwed oder Helaheim bleiben, bis zur grossen Götterdämmerung, wo die Unterwelt ihre Pforten öffnet und der Gott dann hervorgeht, um mit seinen Brüdern das neue Asgard, den Gimle (Himmel), aufzubauen. — In der jüngern Auffassung der Baldersage, die man bei Saxo Grammaticus findet, ist alles niedriger gehalten. Während die Edda darstellt, wie der reine schuldlose Gott von dem blinden Höder durch Mistiltein getroffen allbeweint hinab zur Unterwelt fahren muss, nichts ihn zurückholen kann und Nanna die treue Gattin ihm in den Tod folgt, so macht Saxo dagegen Balder und Hother zu feindlichen Nebenbuhlern, die beide um Nanna werben; da weiss der begünstigte Hother sich ein Zauberschwert zu verschaffen, durch welches allein sein Gegner verwundbar ist; nachdem das Kriegsglück lange zwischen ihnen geschwankt, siegt zuletzt Hother und erlegt den Halbgott, welchem Hel, seines baldigen Besitzes froh, vorher erscheint. Doch der feierliche Scheiterhaufen ist hier auf Gelder, einen Genossen Balders, übertragen, von dem der Bericht in der Edda nichts weiss. Die göttliche Verehrung Balders bezeugt uns vor allem die Frithjofs-Saga. — Vom Bildhauer Fogelberg aus Stockholm sah man 1843 in Rom das Modell zu einer Kolossalstatue des Balder, der sich den Waffen der andern Götter blosstellt. Fogelberg führt diese Statue, sowie die Kolossalbilder Odins und Thors für das königl. Schloss zu Stockholm in Marmor aus.

Baldi, bekannt als Autor einer *Descrizione del palazzo d'Urbino*, worin ein Grundriss von dem schon damals in Trümmer sinkenden Marstall gegeben ist, der bisher fälschlich als Bauwerk des Francesco di Giorgio Martini erklärt wurde.

Baldi, L a z a r o, ein Pistojeser Maler, 1624 geb., 1703 gest., gilt für die zweite grosse Zierde der Schule Peters-des-Cortoners. Mit Fruchtbarkeit in der Erfindung verband sich bei ihm richtige Zeichnung, kraftvolles Colorit, kühne Pinselführung. In S. Maria dell'Umiltà zu Pistoja sieht man von ihm die Rast der flüchtigen Heilandsältern in Aegypten. Mehr ist Baldi als Stecher bekannt; so cursirt von ihm die schöne Composition einer Beschneidung (*Laz. Bal.* bezeichnet) und eine „Bekehrung St. Pauls“ eigener Invention, wo er sich mit Schreckenslatein *Lazzerus Baldus* nennt, das einzig radirte Blatt des Meisters.

Baldini, B a c c i o, um 1436 in Florenz geboren, war Goldschmied und Kupferstecher, und hatte die Stechkunst von deren Erfinder Finiguerra erlernt, war aber ein so schlechter Zeichner, dass er alles nach Invention und Zeichnung des Sandro Botticelli arbeiten musste. Baldini's mit Botticelli gearbeitete Blätter tragen so ganz des Letztern Manier, dass erstere völlig in letzterm aufgeht. Dennoch ist sein Name den Jägern nach ältesten, wenn auch noch so schlechten Blättern, ein süsser Klang. Von Baccio ist ein Theil der 20 Vignetten (von 3 Z. 7 L. Höhe, 6 Z. 3 L. Breite) zu Dante's Inferno, nach Zeichnungen des Botticelli, der diesen ersten Theil der göttl. Kom. 1481 in der Druckerel des *Nicholo di Lorenzo della Magna* erscheinen liess. Zwei dieser Blätter hat Heinecke in seinen Nachrichten I. 280 in Copien gegeben. Bartsch führt ausser andern von ihm acht Blätter an, die das Cabinet Monroe zu London besitzt und wovon sieben die Planeten vorstellen: 1) Venus auf dem Wagen von Tauben gezogen, 2) Jupiter mit Krone und Wurfspiess auf dem Wagen, 3) Sol auf einer Quadriga, 4) Mars mit dem Zweigespann, 5) Saturn auf dem von Drachen gezogenen Wagen, 6) Merkur mit dem Gespann zweier Falken, 7) Luna von zwei Hirschkühen gezogen. Diese Gottheiten schweben auf Wolken; unten sind stets mehrere Personen in dramatischer Handlung vorgestellt. Das achte dieser Blätterreihe (in gr. 4, mit Inschriften) ist eine Ostertabelle, aus der man den Ostertag von 1465 — 1517 bestimmen konnte, und auf welcher man in 12 kleinen Runden die Beschäftigungen der 12 Monate vorgestellt findet. Baccio war noch 1480 thätig. — Ein Vittorio Baldini war Buchdrucker und Formschneider zu Ferrara, wo er 1599 den Aminta des Tasso edirte, worin des Dichters Bild von ihm sehr sauber in Holz geschnitten ist. Schlechter, wahrscheinlich von andrer Hand, sind dagegen die Vignetten vor jeder Abth. des Gedichts.

Baldinucci, Filippo, ein gelehrter Florentiner, der 1696 in einem Alter von 72 Jahren starb und als Kunstschriftsteller bekannt ist. Sein Hauptwerk sind die *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua ec.* (Firenze 1681 — 88 und 1702 — 28, in 6 B.); dasselbe erschien *con varie dissertazioni ed aggiunte di Gus. Piacenza* zu Turin 1768 und 1770 in 2 B., ferner *con le note del Manni* zu Florenz 1767 — 74. Jüngere Ausgaben erschienen zu Mailand 1808 (14 Voll.) und 1812 (2 Voll.).

Baldomer, der Heilige, sonst unter dem Namen Galmier bekannt, wird als Diakon vorgestellt, welcher, weil er Schmied oder Schlosser gewesen, eine Zange trägt.

Baldovinetti, Alessio, blühte um 1450. Dieser Florentiner lernte bei Paul Uccello und studirte nach Masaccio, war geschickt in Nachahmung der Natur, unglaublich fleissig und genau, konnte aber Härte und Trockenheit in seinen Bildern nicht vermeiden. Er war auch Musivarbeiter, und erlernte das Mosaik von deutschen Künstlern. In seinen Gemälden will man flandrischen Einfluss erkennen, z. B. in dem schönen Fresco der Heilandsgeburt, das man im Vorhofe von S. Annunziata zu Florenz sieht und das im Einzelnen eine solche Richtung zeigt. Noch stärker ist bei Baldovinetti's grossem Schüler, Domenico Ghirlandajo, die aus Niederländische erinnernde Sorgfalt in Malung der Nebendinge hervorgetreten. Das Berliner Museum besitzt von Baldovinetti ein Gemälde auf Holz (hoch 4 F. 10 Z., br. 5 F. 7 Z.), wo die auf prächtigem Sessel sitzende Maria in sehr reich geschmücktem Gemache von dem knieenden und kostbar gekleideten Engel die himmlische Botschaft empfängt; in einem andern Gemache sieht man drei musizirende Engel; durch zwei Fenster Aussicht auf Florenz und das Arnothal.

Balduccio, Gio v., ein berühmter Bildhauer des 14. Jahrh., der zur pisaniischen Schule zählt. Er war noch im letzten Decennium des 13. Jahrh. geboren, schuf bei Sarzana das Grabmal Guarnieri's, des Herrn von Lucca, und kam um 1336 nach Mailand, wo er eine Schule begründete. Im Jahr 1337 vollendete er die Hauptthür der Kirche der Brera, welche auch Statuen von ihm erhielt. Seine Figuren sind steif und

d in den Stellungen meist überboten. Ein Werk seiner Schule ist die prächtige des Petrus Martyr in *S. Eustorgio* zu Mailand, die aber 1370 noch nicht fertig war, ferner die Lade des heil. Augustin in der Pavler Kathedrale, der nachstandne Dreikönigsaltar mit Basreliefs in *S. Eustorgio*, das Denkmal Stefano's in derselben Kirche, das des Azzo Visconti, welches aus der St. Gotthard's des Marquis Trivulzio Haus kam, und das des Barnabo Visconti in St. Giovanni (vor 1384 errichtet); abgebildet sind diese drei Monumente bei Litta (*Famiglie italiane*). Cesar Ferreri zeichnete und stach das Marmordenkmal zu Pavia: *l'arca ostiaria*. — Balduccio lebte noch 1340, daher er an der 1339 begonnenen Grabplatte von Pietro Martire in St. Eustorgio zu Mailand jedenfalls theilhaftig war, auch seinen Schülern die Vollendung des Werks gehört, in dem sich bereits mehrere Techniken, zumal in den Statuen, ausspricht und derselbe Styl herrscht, 8 Passionsreliefs am Hochaltar zeigen. Sein Schüler Bonino da Campione den meisten Anspruch auf besagtes Werk zu haben.

nam, Giovanni; so veritalienert kommt der Name Hans Baldung's bei italienischen Kunstschriftstellern (z. B. bei Ticozzi) vor.

Baldung-Grün, Hans, einer der bedeutendsten altdeutschen Maler, der zu Kupferstecher und Formschneider war, und von dessen Werken wir mehr als seinen Lebensverhältnissen unterrichtet sind. Er ist zu Gmünd in Schwaben um 1476 geboren und soll zu Strassburg 1545, nach Andern erst 1552 gestorben. Baldung — den man Grien oder Gruen (Grün) zubenannte — hatte seine Zeit in den Jahren 1511 — 1534, und es fällt ein grosser Theil Ruhmes auf ihn, an sagt, dass Martin Schön, Hans Baldung und Holbein der Jüngere die ganze alte Malerkunst am Oberrhein in sich vereinigen und noch heute als Vorväter gelten. Er muss viel herumgekommen sein; doch weiss man sicher nur, dass er in der Schweiz, im Elsass und im Breisgau arbeitete. Um 1496 arbeitete er in der Mönchenthal in Baden; dort sind von ihm die Bilder der Nebenaltäre in der Todtenkapelle, sowie etliche auf dem Chor stehende Gemälde. In diesem Kloster nahm er eine Schwester und später auch seine Tochter den Schleier, und seine Frau starb als Wittwe. — Baldung-Grün malte geistliche und weltliche Geschichten, Portraits, die denen des ihm befreundeten Dürer (von dem er lange eine Haarbildniss, die zuletzt in Hüsgens's Kabinet kam) wenig nachgaben. Seine Köpfe, die er mit Druck und Fleissig ausgearbeitet, hat man wohl vor allen seinen Arbeiten zu finden; übrigens blieb er der alten deutschen Malart treu und verstand sich auf das Portrait, das noch jetzt in schönster Frische blüht. In spätern Werken bemerkt man bedeutenden Fortschritt, und in diesen verschwinden seine schlechten Manieren ziemlich. Sein berühmtestes Werk ist der aus vielen Tafeln bestehende Altar des Freiburger Münsters. Die Haupttafel, die Krönung Mariens enthaltend, haben wir schon im Art. „altdeutsche Kunst“ (Bd. I. S. 336) besprochen. Diese grossartige Arbeit datirt vom J. 1516. Neben der Krönung Mariens sieht man an den Seitenflügeln die zwölf Apostel, je sechs auf einer Tafel. Rechts, der vorderste Petrus mit ungeheurem Schlüssel; sein Kopf kräftig, würdig, ausdrucksvoll; weisser Bart, braunes Kleid, weisser Uebermantel. Von edlen Gesichtszügen ist auch der Apostel hinter ihm, der die Augen niederschlägt, mit braunem Mantel und verständigem Aeussern der dritte in der vordern Reihe; die übrigen Apostel sind dagegen nicht vielsagend. Hände und Faltenwurf im Durchschnitt ist der vorderste Apostel (vielleicht Paulus) charakteristisch, mit hoher gebogener Nase, starkem Bart und zusammengelegten Händen; auch der zweite im rothen Mantel ist geistig aufgefasst; in den übrigen vermisst man grössere eine ideale Bedeutung. Legt man diese gewöhnlich geöffneten Seitenflügel zu, so erscheinen auf ihrer Hinterseite: 1) Maria Verkündigung; 2) ihr Tod bei Elisabeth; 3) Christi Geburt; 4) die Flucht nach Aegypten. Die erste Darstellung (Verkündigung) könnte gehaltreicher sein; übrigens haben auch die Restauratoren ihre Kunst daran versucht, so ist der Engel mit fliegendem Haar, schweren Flügeln und einer nichts weniger als ätherischen Physiognomie modernisirt. Das zweite Bild ist schön gedacht, namentlich der Kopf von Maria ausdrucksvoll, ihr kunstloses Gewand in gutem Styl, Maria aber und die Engel (Hintergrund) von neuen Beimischungen nicht frei. In dem dritten Gemälde wollte der schwäbische Meister die Beleuchtung vom Kinde selbst ausstrahlen lassen, was ihm aber nicht ganz gerathen ist. Das vierte Bild zeichnet sich durch die Anordnung, durch seine Stimmung und auch durch das Colorit aus; Maria, in welcher Joseph gleich einem treuen Wegweiser einhergeht, hält sorgsam die Hände in ihren Armen und vertraut der Vorsehung, dass demselben, über welchem der Engel zu wachen scheinen, kein Unfall geschehe. Hier ist geistiger Ausdruck,

oder mit anderm Wort: die historische Composition hat Seele. Auf der Rückseite des Altars sieht man 1) die Kreuzigung, Hauptbild; 2) auf dem Flügel vor uns recht Georg und Laurentius; 3) links Johannes den Täufer und Hieronymus; unten, gleichsam als Fussgesims des Hauptgemäldes, in der Mitte Maria mit dem Kind, zur Seite Porträts von Männern, die einst mit dem Bau des Freiburger Münsters beschäftigt waren, von den Hüttenpflegern Blumenegg, Hans Wirtner, Schefer. Auf dem freien Winkel links Engelköpfe, rechts eine Tafel mit der Aufschrift: *Johann Baldung, cogn. Grten, Gamundianus, Deo et virtutibus auspiciis faciebat* 1516. Um die Hauptdarstellung der Kreuzigung gehörig zu betrachten, muss man in den Gang zwischen Chor und Kapelle hinabsteigen. Obgleich sie im Chorgang am besten gesehn wird, so hängt sie doch in so schlechtem Lichte, dass sich ein ganz sicheres Urtheil über sie kaum geben lässt; indess scheint sie in mancher Beziehung das vordere Hauptbild zu übertreffen. Die Composition ist durchdacht, kühn, zeigt viel Handlung und Bewegung; das Colorit ist gediegen, das Ganze effectvoll, die Zeichnung im Durchschnitt richtig, der Contrast zwischen den weklagenden Frauen unten am Kreuz und dem gleichgültigen Lanzenknecht (in grünem Kleide) gehörig hervorgehoben. Was die Maria und die Porträts betrifft, so sieht man dieselben besser ganz in der Nähe; sie sind von neuern Zusätzen wieder nicht ganz frei; am reinsten findet man den Kopf mit schwarzem Barett und das Bildniss mit weissem Ueberhemd, beide ganz im Style der besten altdeutschen Meister, ausdrucksvoll, Ruhe und Ernst in den Zügen vorherrschend, die Malerei gediegen, einfach, mit Wenigem Vieles gegeben; Extremitäten und Draperie ebenfalls gelungen. Die Seitenbilder der Kreuzigung sind wieder tüchtig zu nennen, besonders der St. Georg, eine stattliche, und Hieronymus im Purpurkleid, eine imponirende Figur. Doch scheinen auch sie theilweis in Restauratorenhand gefallen zu sein. — In der Sammlung auf der Bibliothek zu Basel finden sich zwei Stücke von Baldung, die ein und dasselbe Motiv behandeln; es sind kleine Bilder in Oel, welche „Frauen in der Fülle ihrer Kraft vom Tode ergriffen“ vorstellen. Die hässlichen Klappermänner gehen mit ihren beiden Opfern sehr brutal um; die weiblichen Figuren, Arme und Extremitäten abgerechnet, sind naturgemäss gehalten, aber mehr als nöthig entblösst. Das Gesicht in dem einen Bilde ist offenbar überarbeitet, der röthliche Localton darin fremdartig, sonst das Colorit in beiden gut. Die grossherzogliche Gallerie zu Karlsruhe bewahrt Hans Baldungs Skizzenbuch (in Quart), worin verschiedene Pferdstudien, ferner die Bildnisse Maximilians I. (1501), Karls V. (1536) und des Kaspar Hedion (1543) vorkommen. Auf dem letzten Blatte steht des Meisters Wahlspruch: *Hodie aliquid, cras nihil*. Den Kaiser Maximilian malte Baldung in Oel, ein treffliches, im kön. Museum zu Neapel befindliches Bild. Die königl. bairische Sammlung bewahrt von ihm eine nackte Frau, die ihren Fuss auf eine Schlange setzt und in der Hand einen Spiegel hält, ein sinnreiches Bild; ferner die Porträts des Pfalzgrafen Philipp und des Markgrafen Christoph v. Baden. In der Nürnberger Moritzkapelle befindet sich unter Nr. 94 die mit seinem Monogramm und 1525 bezeichnete Figur der Klugheit am Abgrunde, eine bis auf ihren sehr zarten Schleier nackte Gestalt. Dies Bild, leider sehr verwaschen, bleibt merkwürdig als ein fleissiges Naturstudium dieses Meisters. Die dort unter Nr. 51 ihm beigezeichnete heil. Anna mit Maria etc. stimmt in keinem Stücke mit seinen ächten Bildern, sondern ist sicher das frühe Werk eines andern schwäbischen Meisters, des Bartholomäus Zeltbloom. Das Berliner Museum besitzt vier Stücke von Baldung; drei Historien und das Bildniss Albrechts von Brandenburg, des Mainzer Kurfürsten, in der Cardinalstracht (Grund grün, auf Holz 2 F. 8½ Z. hoch, 1 F. 10½ Z. breit). Nr. 47 der zweiten Abtheilung der Gemäldesammlung besagten Museums zeigt Christum zwischen den Schächern am Kreuz, welches von der Magdalena umfasst wird; rechts Maria, von Johannes unterstützt, und zwei andere heil. Frauen; links der gläubige Hauptmann, auf einer Schecke; ausserdem mehrere Schergen; im Vorgrunde, sehr klein, der Stifter des Bildes, ein Abt aus dem Kloster Schuttern im Breisgau; der Hintergrund enthält eine Landschaft mit hohen Gebirgen, in der sich vom Himmel die Finsterniss herabzusenken scheint. Bezeichnet ist das Bild mit des Künstlers Monogramm und der Jahrzahl 1512. (Auf Holz, 4 F. 9½ Z. hoch, 3 F. 3½ Z. breit.) Nr. 91 daselbst enthält wieder einen Christum am Kreuz, am Fusse rechts Maria, links Johannes; der Hintergrund ist gebirgige Landschaft mit lebhaftem Abendroth. Dies Bild (auf Holz 3 F. 7½ Z. hoch, 1 F. 5¼ Z. breit) ist ebenfalls monogrammiert. Nr. 114 des Berliner Museums endlich führt uns den heil. Stephanus vor, der vor einem mit Säulen geschmückten Bogen von den Israeliten gesteinigt wird; mehr rückwärts ein Pfaffe, ein Hauptmann, und Andere zu Pferd und zu Fuss; rechts, durch ein Gebäude von obiger Vorstellung getrennt, Paulus, mit dem Mantel

es Gesteinigten, und ein anderer Jude; im Hintergrund Gebäude und Landschaft. Das Bild ist auf Holz gemalt, 5 F. 6 $\frac{3}{4}$ Z. hoch, 4 F. 9 Z. breit, und trägt ausser dem Monogramm die Jahrzahl 1522. In diesen Arbeiten, die allerdings seinem grossen Werke zu Freiburg nachstehen, spricht sich eine gewisse Neigung zu den Eigenthümlichkeiten der fränkischen (nürnbergischen) Schule aus. — Hans Baldung-Grüns Monogramm besteht in den Buchstaben *HBG*, was früher irrig bald Hans Bresang, bald gar Hans Grunewald gedeutet wurde. Das *G* ist in der Mitte des *H*, an welches das *B* gehängt ist. Indess führte Baldung keine durchaus gleichmässige Bezeichnung, denn man kennt z. B. einen *HG* bezeichneten Stich in kl. 4. — mit einem verliebten Paa- ren, der lüstern ein junges Mädchen umfasst —, wo Technik, Zeichnung und Charakter der Köpfe und der Gewandung ganz mit seinem gestochnen Palefrenier übereinstimmt, daher das fragliche Blatt wohl auch von Baldung ist. Dass er kurz- hin als Hans Grün bekannt war, beweist eine Stelle in Dürer's Tagebuch von dessen niederländischer Reise, wo dieser bei Erwähnung der Baldung-Grünschen Arbeiten, damit er zu Antwerpen dem Landschaftler Joachim Patenier ein Geschenk machte, sagt: „Ich habe Meister Joachim des Grün Hansen Ding geschenkt.“ Jedenfalls kann Baldung seine frühern Werke *HG* signirt haben. Jenes Blatt findet sich in der königl. Kupferstichsammlung zu Dresden. Zu Baldungs vorzüglichsten Sticharbeiten gehören zwei Landschaften (sehr seltene Eisenstiche), deren Joubert gedenkt, ferner der schon gedachte Palefrenier (Stallknecht) von 12 Z. 4 Lin. Höhe und 8 Zoll Breite, und „der Schmerzenschristus an der Säule und ein Engel“ (vom J. 1517) in kl. Folio, und, im Durchmesser 1 Z. 10 Lin. Von seinen Holzschnitten führen wir nur an: die sich zum Sabbat anschickenden Hexen, das *le Sabbat* gen. Blatt von 13 Z. 6 L. Höhe und 9 Z. 6 L. Breite, ein schönes Helldunkel in drei Farben (von diesem Blatt existirt eine Copie mit Dürers Zeichen und dem J. 1510, hoch 13 Z. 3 L., breit 1 Z. 2 L., doch gehört die Zeichnung sicher Baldung an); den „Fall Adams,“ mit den Worten *Lapsus generis humani* auf einer Tafel, ein sehr schönes Clair- obscur- Blatt von zwei Platten (Höhe 13 Z. 10 L., Breite 9 Z. 4 L.), mit Monogr. und dem J. 1511; St. Hieronymus in der Wüste (hoch 4 Z. 8 L., breit 3 Z. 8 L.) und ein 4 Z. 7 L. Hohes, 3 Z. 1 L. breites *Ecce Homo*, beide Blätter vom J. 1511; St. Sebastian an einem Baume, wie ihm Engel die Pfeile aus dem Leibe ziehen (von 1512, hoch 4 Z. 1 L., breit 3 Z. 2 L.); den „heil. Sebastian und die trauernden Engel“ (vom J. 1514) in Folio, hoch 11 Z. 7 L., breit 8 Z. 8 Lin.; Xantippe auf dem Sokrates reitend, ein Blatt von 1515, das auch „Aristoteles und Phryne benannt wird (hoch 12 Z. 4 L., br. 1 Z. 10 L.); der Heiland von einem Engel unterstützt, neben einer Säule inmitten des Blatts (hoch 8 Z. 1 L., breit 5 Z. 6 L.), vom J. 1517; fünf Blätter in Folio im Buch der Sünden des Mundes von Galler (Strasburg 1518; dieselben Platten wurden auch in dem Werke „Schimpf und Ernst“ benutzt); „Adam und Eva im Begriff, von der Baumfrucht zu essen“ (vom J. 1519, hoch 9 Z. 3 L., breit 3 Z. 6 L.); den „ewigen Vater, mit der Weltkugel, von Engeln umgeben“ (von 1519, hoch 4 Z. 7 L., breit 1 Z. 1 L.); die „sieben Pferde am Eingange eines Waldes“ (bezeichnet: *Jo. Baldung fecit* 1534), die „sieben Pferde und der Hirsch im Walde“ und die „fünf Pferde, wovon eins den Urin lässt“ (bez. *Bald. fec.* 1534); der betrun- kene Bacchus (nach Joubert Sokrates) neben dem Weinfass liegend, von mehrern Kindern umgeben, wovon eins auf dem Fasse steht und dem Trunkenen auf den Kopf pisst (hoch 8 Z. 1 L., breit 1 Z. 7 L.); die Halbfigur des Markgrafen Christoph v. Baden (hoch 6 Z. 7 L., breit 3 Z. 9 L.); die „Kreuzigung“, wo St. Johann die heil. Jungfrau in den Armen hält und Magdalena in Thränen aufgelöst ist (ein meisterliches Helldunkelblatt); der Leichnam unsers Herrn von Engeln getragen (in Folio, Nr. 43 bei Bartsch); die von Engeln getragene Maria (in Fol.); Christus und die 12 Apostel (13 Blätter, 7 Z. 9 L. hoch, 4 Z. 8 L. breit) und die kleinern Blätter mit den zwölf [stehenden] Aposteln, von 2 Z. 3 L. Höhe und 1 Z. 7 Linien Breite.

Balen, Hendrik van; s. Baalen.

Balestra, Name mehrerer ital. Künstler. Antonio Balestra, geb. 1666 zu Verona, gest. zwischen 1740, war erst bei einem Kaufmanne, ging dann als 21jäh- riger Jüngling nach Venedig, studirte unter Bellucci, kam hierauf nach Bologna und Rom, wo er unter Maratta aus allen Schulen das Beste wählte, und stand bald als einer der geachtetsten Maler da. Ein geschmackvoller Geist spricht sich überall in seinen Malereien wie in seinen geätzten Blättern aus. Sein Pinsel ist leicht, fröhlich und heiter geführt; in der Zeichnung aber ist Antonio zu geglättet tief. In der Schule della Carità zu Venedig malte er des Hellands Geburt und eine Kreuzabnahme; viel arbeitete er für Padua, auch mehreres für Verona, wo der heil. Vincenz bei den Do- minicanern sein schönestes Bild ist. Sein Verfahren mit gekochtem Oel verdarb viele seiner Werke. Nach ihm stach Pietro Graf Rotari den ausruhenden David, zu dessen

Füssen Goliaths Haupt liegt, und den sterbenden St. Sebastian nebst zwei heil. Frauen (nach dem Gemälde beim Herzog von Richmond). Von eigenen Stichen des Malers führen wir an: Maria mit dem Jesulein, dem der kleine Johannes eine Geissel reicht (*Ant. Balestra inv. et fec. 1702*), die drei Engel bei Abraham, Bildniss des Baumeisters San Michele mit Attributen, zwei Soldaten etc. — **Pietro Balestra**, ein Bildhauer von Siena, den man Pietruccio nannte. Er arbeitete im Style Bernini's und lieferte zu Rom Copien nach antiken Statuen (Meleager, Venus und Cupido), die nach Dresden in die kön. Sammlung kamen. Er ward ausser von Bernini auch von Ercole Ferrata beschäftigt, und trat dann in den Dienst der Christina von Schweden. Nach ihm stach Lindemann eine zu Dresden stehende Gruppe: die Zeit, welche die Wahrheit davonträgt, oder nach Ticozzi vielmehr Boreas, der die Aricia raubt. — Ein röm. Architect **Balestra** ging 1799 mit Lord Hamilton nach Griechenland, Asien und Aegypten, wo er und der Kalmücke Feodor die interessantesten Materialien für die nachherige Beschreibung der Hamiltonschen Expedition sammelten und namentlich **Balestra** von den Baudenkmalen Ausmessungen, Risse und Prospective machte, die sorgfältig und sauber ausgeführt sind. Nachmals baute er den engl. Gesandtschaftspalast zu Pera bei Constantinopel.

Balgenkammer (Kirchenbauk.), der Raum in der Nähe einer Orgel, in welchem das Gebläse aufgestellt wird, falls, wie man bei kleinen Anlagen findet, dieses nicht im Orgelgehäuse selbst befindlich ist.

Balken (Attribut) hat der heil. Aemilianus, Bischof von Trevi, neben sich.

Balken (Bauk.), ein winkelrecht zugerichtetes Holzstück, das mit seinen Enden auf den Mauern eines Gebäudes liegt und im Verein mit mehrern andern die Haupttheile der Decke eines Zimmers oder einer Etage bildet. Früher war es allgemein, den Balken ihre winkelrechte Gestalt durch Behauen zu geben; jetzt zieht man es vor, die Balken mittels der Säge zuzurichten, wodurch man den Vortheil hat, besser zugerichtete Hölzer zu erhalten und zugleich an jeder Balkenseite mindestens ein Schalbrett, wohl auch dieses und eine Bohle oder ein Brett zu gewinnen. Da die Tragbarkeit zweier Balken sich wie die Producte aus dem \square der Höhe mal der Breite verhält, so ist es vorthellhaft, sie mehr hoch als breit zu machen und sie auf hohe Kante zu legen. Zu den Balken hat man das beste und gesundeste Holz zu suchen, auch muss dies, zu einem gut construirten Hause, stets von solcher Länge genommen werden, dass (wenn nicht besondere Umstände, wie Treppen, Röhrenanlagen etc., ein Anderes erheischen) jeder Balken ein durchgehender ist, d. h. von einer Frontmauer zur andern reicht. Deshalb hat der Architect, vor Anfertigung seines Bauentwurfs, auch genau sich zu unterrichten, auf wie lange Hölzer in der Gegend, wo der Bau ausgeführt wird, zu rechnen sei, damit er hierauf beim Entwerfe die nöthige Rücksicht nehmen kann.

Balkenanker; s. den Art. „Anker (Bauk.).“

Balkendecken (Bauk.). Sie geben, wenn die Räume weder zu niedrig, noch dunkel sind, ein bedeutungsvolles, constructiongemässes und bei gehöriger Bearbeitung und Verzierung reiches Ansehn. Bei den Balkendecken hat man folgende Anordnungen. Die einfachste Art besteht darin, dass die **Balken** in gleichen Entfernungen nach einer Richtung hin neben einander gelegt werden. Sie müssen dann sauber bearbeitet werden und erhalten am obern Rande, unter dem Ausschub der Balkenfache, ein Saumglied; auch kann ihr Auflager in der Wand durch Träger, wie bei der Holzdecke im Palast Buonsignori zu Siena und in der Kirche *S. Lorenzo fuori le mura* vorkommt, unterstützt werden. Die Verzierung besteht in Schnitzwerk und Bemalung. Die Felder inmitten der vorstehenden Balken, die **Balkenfache**, werden entweder glatt verkleidet und bemalt oder durch Lättchen in kleinere Felder getheilt. In besondern Fällen können die Balkenfache auch durchbrochen und mit Gitterwerk und Glastafeln geschlossen werden, um Licht von oben zu erhalten. — Bei grossen Räumen, wo Träger (Architrave, Trabes) nöthig werden, theilen diese die Decke nach einer Richtung hin, gewöhnlich über die schmalere Weite des Raums gelegt, in Hauptfelder. Um aber eine zu grosse Länge der Felder inmitten der Träger zu besettigen, liegen in einiger Entfernung von einander andere Balken über den Trägern, welche glatte, bemalte oder casettirte Abtheilungen zwischen sich bilden. Man kann die Deckenbalken auch unmittelbar auf die nach der kürzesten Weite des Raums gerichteten Architrave legen und sichtbar werden lassen. Um die Anzahl der starken Hölzer auch in kleinern Räumen, die keiner Architrave bedürfen, zu verringern, legt man ferner in angemessenen Entfernungen Balken nach der kurzen Seite des Raumes und darüber der Länge nach schwächere Hölzer, wodurch eine auch für das Auge gefällige Anordnung entsteht. — Wenn die Balken durch Quer-

Bizer unter einander verbunden werden, entstehen quadratische, vertiefte Fächer, **Cassetten**, welche in den meisten Fällen mit erhabnen Rosetten verziert werden. Eine solche, reichgeschmückte Cassettendecke, weiss gemalt mit erhobenen und vergoldeten Zierathen, findet sich z. B. in *S. Maria Maggiore* zu Rom. Man hat zu solchen Decken aber noch künstlichere Formen und Zusammensetzungen, Kreise, verchobene Quadrate, Vielecke, Sternformen und dergl. gewählt, die Vertiefungen verdoppelt und mit Simswerk, Consolen, Zahnschnitten, Schnitzerei, Vergoldung und Bemalung reich ausgestattet. Die dadurch erreichte Pracht verdrängt aber freilich die sachgemässe Anordnung einer Holzdecke, da jene Formen nicht aus der Construction hervorgehn, sondern an die Balkenlage besonders angeblendet werden müssen.

Balkenfache; s. unter „Balkendecken.“

Balkenkante, die Seite eines Balkens. Liegt er auf der schmalen Seite, so heisst **lies auf hoher Kante**; liegt er auf der breiten, so heisst er „**flach oder auf breiter Kante liegend**.“ Ersteres ist vorzuziehen.

Balkenkopf nennt man die Enden eines Balkens, die auf der Mauer liegen und dort vermauert werden. Die Balkenköpfe sind die Achillesfersen der Balken, weil sie vom Angriff des Mörtels im Mauerwerk am meisten zu leiden haben. Deshalb legt man an den Seiten des Balkens das Gemäuer etliche Zoll vom Holze entfernt, und überwölbt es oberhalb, oder man bekleidet die Köpfe mit Dachsteinen und Lehm. Auch ist es zulässig, die dem Balkenkopfe zunächst liegenden Steine ganz mörtellos zu verarbeiten. In neuerer Zeit hat man hie und da den Vorschlag befolgt, den Balkenkopf mit gusseisernem Gehäus zu umgeben, wodurch er am besten geschützt ist, sofern zwischen Eisen und Holz noch ein Raum bleibt, der mit der äussern Luft communicirt. Das Gehäuse selbst hat man, etwas uneigentlich, „**eiserner Balkenkopf**“ genannt. — **Balkenköpfe** heissen auch die aus der Mauer vortretenden Verzierungen, die entweder an der Ecke des Balkens selbst angeschnitzt sind oder sich doch an einer Stelle und in solchen Abständen befinden, dass sie auf wirkliche Balkenköpfe schliessen lassen. Sie finden gewöhnlich nur beim Hauptgesims Anwendung.

Balkenweite wird die Entfernung genannt, in der ein Balken von dem andern in einer Balkenlage gelegt wird. Man giebt sie am besten von Mitte zu Mitte des Balkens an, wodurch sie bei etwaigen Ungleichheiten in den Breiten der Balken unverfehlt bleibt.

Balkenwerk, der Inbegriff aller Balken oder selbst des ganzen Holzes in einem Gebäude. Daher sagt man bei Beurtheilung von Gebäuden, dass sie im „**Balkenwerk**“ gut oder schlecht seien.

Ballenberger, Karl, geb. 1801 zu Ansbach, wirkt in den Städelschen Ateliers zu Frankfurt a. M. und gehört zu den achtenswerthesten Malern dieser Zeit. Er liebt das Miniaturformat und bearbeitet mit Vorliebe romantische Gegenstände. Mit Vergnügen ruht das Auge auf seinen Oelbildchen, wo mittelalterliche Figürchen, alteutsche Bauart im Mittelgrunde, mit der grössten Pünktlichkeit ausgeführt sind. Uebrigens führt er auch grosse Figuren lobenswerth aus; so ist sein Kaiser Konrad I. im Römer zu Frankfurt wahrhaft imponirend. Für den Kaisersaal lieferte er ausserdem die Porträtfiguren Ludwigs des Baiern und Günthers von Schwarzburg (Gegenkaisers des vierten Karl).

Ballenstedt, Residenz des Herzogs von Anhalt-Bernburg, am nördl. Fusse des untern Harzes, weist sehr schöne Gebäude an der sogenannten Allee auf, welche zum herzogl. Schlosse führt, in dessen Kirche die Gebeine Albrechts des Bären beigelegt sind. Das Schloss enthält eine Gemäldesammlung, worin Bilder von Rembrandt, Vandyck, Teniers, Johann Lys (gen. Pan), Philipp und Peter Wouwermans, Johann Breughel u. A. gesehen werden. In der Nähe von Ballenstedt sind malerische Punkte das Jagdhaus auf dem Röhrkopf und die Felspartie der Gegensteine.

Ballsaal, bei den Alten *Corlceum* genannt, war einst ein Raum in den Kampfschulen (den wahrhaften Gymnasien), der zum Ballspiel benutzt ward. Die neuere Baukunst weiss nur von Ballsälen, wo getanzt wird und welche man besser **Tanzsäle** benennt.

Balneum, Bad, Badeort. In der Mehrheit sagte der Römer „*balneae*,“ seltener *balnea*.

Balten (Baltens oder Balton), Peter; s. Pet. Balthasar.

Baltens oder **Zoster** hiess bei den Alten zunächst der Gürtel über den Hüften zum Festhalten des Gewandes oder zum Schutz des Unterleibes, dann aber namentlich der lederne Wehrgürtel oder das Schwertgehäng der Soldaten, welches gewöhn-

lich über der rechten oder linken Schulter getragen ward, je nachdem das Schwert auf der linken oder rechten Seite hing. Gewöhnlich war der Balteus mit allerlei Schmuckwerk, mit Metallblechen, oft aus Silber und Gold, ja unter den Kaisern mit Edelsteinen verziert. — Die Architectonik bedient sich dieses Ausdrucks für die Bunde oder Gurte der Polster (daher vom *balteus pulvinorum* gesprochen wird) am ionischen Kapitäl; auch für die breiten Gänge (*praecinctions*, die Diazomata der Griechen), wodurch die Sitzstufen im antiken Theater abgetheilt werden.

Balthasar, der Mohr unter den heiligen drei Königen.

Balthasar, Pieter, auch Peter Balten, Baltens oder Balton geschrieben, ward um 1540 zu Antwerpen geboren. Er war ein trefflicher Landschaftler in Pieter Breughel's Art, malte (sehr gesuchte) Jahrmärkte und Kirmsen, auch geistliche Geschichten. Dabei war er Schauspieler und guter Poet. Dem Kaiser Rudolf II. malte er den predigenden Johannes in einer Landschaft, wo er dem Prediger ein so vertracktes Gesicht gab, dass der Kaiser nachher die Figur in einen Elephanten umwandeln liess, so dass nun das Volk dieses Thier anstaunt. P. Balthasar gab die Zeichnungen zu Philipp Galle's „*Principes Hollandiae et Zelandiae*,“ welches Werk 1578 (und 1580 französ.) erschien.

Balustraden (Brustlehnen) umschliessen freie Räume und grosse Oeffnungen und dienen als Schutz gegen das Eindringen von aussen oder das Heraus- und Herabfallen von innen. Die Höhe solcher Umfassungen ist bald so, dass man sitzend noch bequem darüber hinwegsieht, d. i. $3 - 3\frac{1}{4}$ Fuss, oder dass man davor stehend sich auflehnen kann, $3\frac{1}{2} - 4$ Fuss. Stehen sie über Säulenordnungen, so sind sie etw. $\frac{1}{3} - \frac{1}{7}$ der ganzen Höhe der Ordnung hoch zu machen. Sie werden aus Stein, Metall und Holz gefertigt, sind ganz oder beinahe geschlossen (Brustlehnen, Balustraden, Entrelas, Plutei) oder bilden ein leichtes Stabwerk (Geländer, Gitter, Grillages, Klathra, Cancelli). Die steinernen Brustlehnen bestehen, wenn sie völlig geschlossen sind, aus Steinplatten, mit einem Fuss- und Deckgesims, jede $\frac{1}{3} - \frac{1}{6}$ der ganzen Höhe der Brustlehne stark. Häufig bringt man in Entfernungen Würfel oder Postamente an, die je nach dem Ausdruck des Gebäudes, dem sie angehören, ein Verhältniss der Breite zur Höhe wie 3:5, 2:3, oder 1:2 mit Einschluss der Gesimse erhalten. Ihre Grundfläche ist quadratisch. Die Zwischenräume sind dann nur Ausfüllungen und werden minder stark als die Würfel. Die letztern stellt man gern über darunter befindliche feste Theile, als Schäfte, Pfeiler, Säulen etc., und benutzt sie, wo dies schicklich, um Blumengefässe, Candelaber, auch wohl Bildsäulen (welche etwa zweimal so hoch als das Postament zu machen sind) daraufzusetzen. Da wo volle Brustlehnen zu schwer aussehen, Eisen- und Holzgeländer aber zu dürftig wäre, füllt man die Räume inmitten der Würfel mit Säulchen, durchbrochenen Steinplatten oder Backsteinen. Die Geländersäulen können verschiedene Formen annehmen, an deren Stelle auch die Docken treten, welche, wenn man ihnen eine gefällige Form giebt, anwendbar sind, obgleich sie in der Antike nicht vorkommen. Die Säulchen erhalten geschwungene Formen, Postamentchen oder Füsse und Kapitäle, sowie Bunde in der Mitte. Die Stärke der Docken kann $\frac{1}{3} - \frac{1}{6}$ und ihre Entfernung von Mittel zu Mittel $\frac{1}{2} - \frac{1}{3}$ der Höhe betragen. Steinplatten mit einem eingehauenen Gitterwerk, das bei den Alten auch ganz durchbrochen vorkommt, weist z. B. die Marmorbrüstung vom Theater zu Segesta und eine andere solche vom Forum Trajans auf; doch bedienten sich die Alten auch der Arabeskenformen. Im Spitzbogenstyl bildeten sich die mit geometrischen Formen gefüllten und kunstreich durchbrochenen Brustlehnen zu besonderer Schönheit aus. (Bei einfachen Gebäuden oder bei durchgeführter Backsteinconstruction bedient man sich auch verschiedener Zusammensetzungen von Backsteinen, welche Oeffnungen zwischen sich lassen; dergl. sind oft von rechtzierlichem Aussehn.) Werden Balustraden zwischen Säulen angebracht, so giebt es ein übles Ansehn, wenn die Fuss- und Deckplatten an den Säulenschäften herumgreifen; daher profiliren Manche in diesem Falle die Brustlehne auf beiden Seiten gegen die Säulen, wie ein einzeln stehendes Postament. Besser stellt man freilich, falls es die übrige Anordnung des Gebäudes gestattet, die Säulen auf die Postamente und betrachtet letztere sammt den dazu gehörenden Füllungen als eine fortlaufende Sockel. Was die metallenen Brustlehnen und Geländer betrifft, so sind die schönsten und prächtigsten dieser Art die in Bronze- oder Eisenguss ausgeführten Ornamente inmitten steinerner oder auch metallener Postamente, da Material und Ausführung hier die reichsten und mannigfaltigsten Formen zulässt. Leichtere Geländer bestehen aus Stäben, die in Verbindung mit kleinen Verzierungen, Rosetten, Blättern, Bogen, Knöpfen, verschiedenartig zusammengestellt und durch stärkere Stäbe oder Pfeilerchen abgetheilt werden, wozu als Schmuck die Vergoldung oder Bronzierung einzelner

Thelle tritt. Solche Geländer sehen besonders zierlich und elegant aus; in frühern Jahrhunderten leistete man ausser in trefflichen Bronzegüssen Vorzügliches der Art in geschmiedeter und getriebener Eisenarbeit, die jetzt zu sehr durch den Eisenguss verdrängt wird. Hölzerne Geländer werden eben so wie die metallenen angebracht. Sie können indess, wenn sie dauerhaft werden sollen, nicht die schwachen Abmessungen der metallenen annehmen; auch müssen sie vorzugsweise aus geraden Stäben bestehen, weil sehr gebogene dem Holze nicht natürlich sind. Ferner gehören hieher die auf der Drehbank zu beschaffenden Formen, sowie die nur aus Brettern geschnittenen, aber mit durchbrochenem Schnitzwerk geschmückten Geländer. Die herrlichsten Exemplare von Holzgeländern hat man aus altdeutscher Zeit. Was endlich die Brustlehnen an Treppen und Ansteigungen anbelangt, so können bei solchen nur am Anfang und Ende der Steigung und auf den Ruheplätzen Postamente angebracht werden, weil diese jederzeit wagerecht stehen sollen. Auf die Seitenmauern oder Wangen der Treppen werden Deckplatten gelegt, auf denen die Fussgesimse mit der Brustlehne schief ansteigen. Wendet man Docken an, so stellt man eine auf jede Seite, wobei die Deckplatten über den Stufen wegfallen. In diesem Falle hat man über den Kapitälern der Docken kleine dreieckige Keile anzubringen, um das schief anlaufende Deckgesims auflagern zu können.

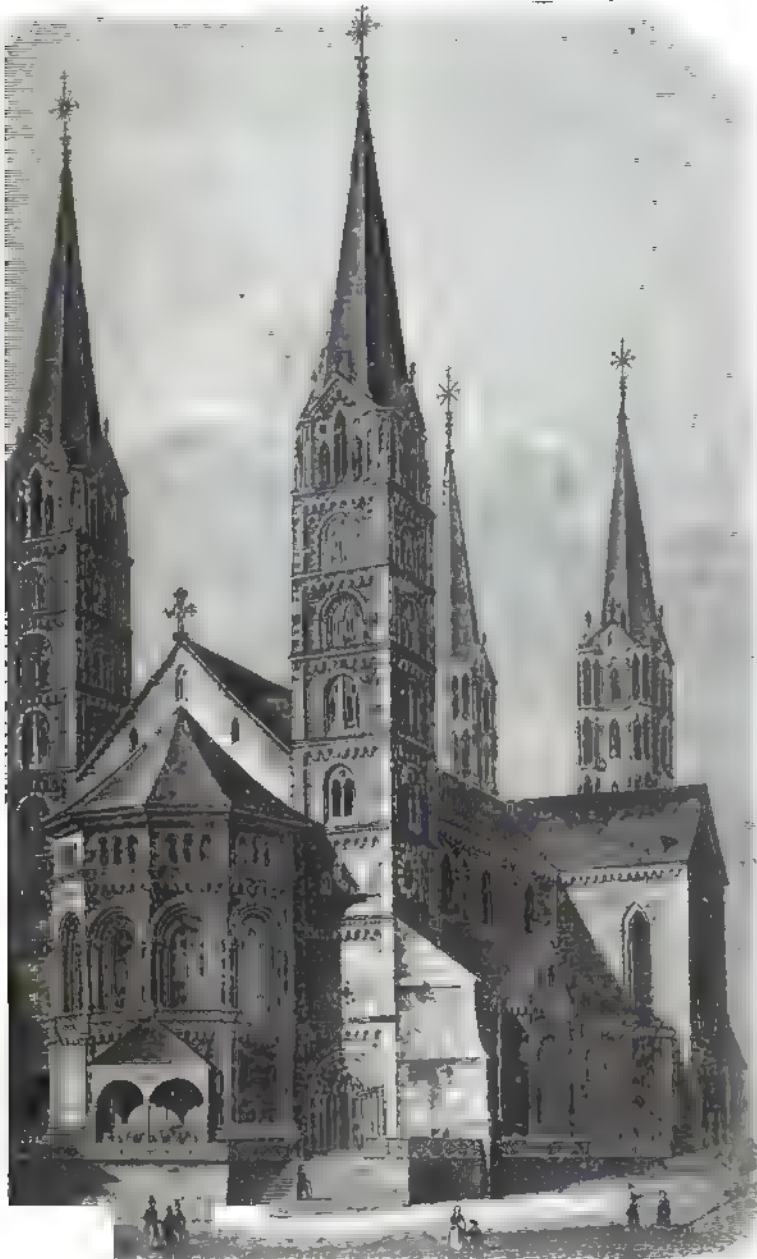
Balzac, ein 1820 gestorbener französischer Landschaftler, ist als trefflicher Künstler zumeist durch die Zeichnungen bekannt, die er für das grosse Werk über Aegypten lieferte. Von seinen Gemälden sind zu nennen: die Rhede von Toulon im Moment, wo die ägyptische Expedition dieselbe verlässt (ausgestellt 1806), die innere Ansicht der grossen Moschee Hassan (1812), die Ansicht des Prachtmonuments von Karnak bei Theben (1814), eine Ansicht der grossen Sphinx, die drei Pyramiden von Gizeh.

Bambaja; s. Bustl.

Bamberg. — Der der Maria und St. Peter und Georg geweihte Dom gilt bekanntlich für ein Hauptdenkmal aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts; indess ist mit Dr. Waagen, dessen Ansicht auch Schinkel theilte, anzunehmen, dass von dem ursprünglichen, in den Jahren 1004 — 1007 auf Anlass Kaiser Heinrichs II. und seiner Kunigunde aufgeführten Baue an dem jetzigen durchaus nichts mehr vorhanden ist. Die ältesten Theile des Doms reichen ihrem ganzen Charakter nach noch nicht über die Zeit Otto's des Heiligen, Bischofs von Bamberg, hinaus, welcher urkundlichen Nachrichten zufolge den im J. 1081 bis auf die Mauern abgebrannten Dom bis zum Jahr 1111 wieder aufgebaut hat. Der Plan zeigt, wie bei andern Kirchen des 12. Jahrh., die Form der Basiliken, worin das Mittelschiff die doppelte Höhe und Breite der Seitenschiffe hat, deren schräge Dächer sich an die Mauern der erstern anlehnen. Ausser diesem Plan, wofür auch die vier an beiden Seiten der zwei Chöre aufsteigenden Thürme charakteristisch sind, mögen nach G. Fr. Waagen's Ansicht folgende Theile aus der heil. Otto Zeit herrühren: die Mauern und untern Stockwerke der Thürme, welche, ohne Widerlagen, sehr einfach aus sehr genau gefügten Quadern aufgeführt sind; ferner die in allen drei Schiffen im Kreisbogen gehaltenen Formen der Fenster, sowie die starken und viereckigen Pfeiler, welche die Gewölbe stützen. Der nach Osten gelegene Georgenchor mit seinen drei Portalen dürfte bei der sehr reichen Verzierung der architectonischen Glieder, welche charakteristisch für die spätere Zeit der romanischen Bauart ist und auch mit der Ornamentirung an der St. Gereonkirche zu Köln und an der durch Puttrichs „Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen“ bekannten goldenen Pforte zu Freiberg sehr übereinstimmt, nicht eher als um das J. 1200 gebaut worden sein, könnte aber auch erst gegen Mitte des 13. Jahrh. fallen. Ausgemacht spät fallen die obern Stockwerke der beiden Thürme, welche diesen Chor einschliessen; ja laut dem „Panorama von Bamberg“ (Bamb. 1842) stammt das letzte Stockwerk der Georgenchorthürme erst aus dem vorigen Jahrhundert. Zu dem Baue von 1274, der, wie Joseph Heller bemerkt, sehr bedeutend gewesen sein muss, da Bischof Otto v. Freisingen zur Förderung desselben den dazu Beisteuernden einen Ablass ertheilte, rechnet man folgende Theile: die äussern Gesimse der Mauern, deren Form sich erst kurz vor dem Eintritt der gothischen Architectur einfindet; die schon im Spitzbogen construirten Gewölbe der Schiffe, welche vermuthlich an die Stelle flacher Balkendecken traten, dergleichen sich noch in verschiedenen Regensburger Kirchen erhalten haben; den ganzen nach Abend zu gelegenen Peterschor, in dessen Gewölben der Spitzbogen in noch entschiedenerer Ausbildung hervortritt; die beiden sich demselben in der Höhe des Mittelschiffs anschliessenden Arme des Krenzes, wo, mit Ausnahme zweier radförmigen Fenster in diesen Armen, auch in den Fenstern der Spitzbogen angewandt worden ist; endlich die obern Stockwerke der beiden den Peterschor einschliessenden Thürme bis zu den Spitzen. Die Spitzen selbst, in der Hauptform offenbar denen der ganz ausgebildeten

gothischen Architectur nachgeahmt, gehören einer noch spätern Zeit an. Zu Anfang des 16. Jahrh. wurde der Kranz oder Vorbau vor dem Georgenchore angebracht, von welchem man ehemals dem Volke bei festlichen Gelegenheiten die Reliquien zeigte; unter demselben befindet sich ein Bäckerladen, wo sonst jeder neugewählte Domherr nach seiner Wahl alles vorhandene Brod aufkaufen und unter die Kinder vertheilen musste. — Der Dom ist 335 Schuh 10 Zoll lang, 97 Schuh 7 Zoll breit. Den aus behauenen Quadersteinen einfach und massiv aufgeführten Bau überragen stattlich schön die vier Thürme, wovon die vordern an dem Georgenchor, die hintern am Peterschor aufsteigen. Die letztern sind ungleich schöner und zierlicher, und mit fein gearbeiteten, wie durchbrochenen Eckvorsprüngen verziert. Die Thürme sind durch Säulengänge über den Chören verbunden, haben quadratische Gestalt und hohe, spitze, kupfergedeckte Dächer. Um die Dachfrieze der übrigens glatten Mauern läuft die byzantinische Bogenverzierung und das gothische Band. Von den vier Haupteingängen sind drei mit Bildhauerarbeit verziert, und zwar zeigt das Portal gegen Mitternacht [das Portal der Fürstenthür] ausser einer reichen Ausstattung mit vielen übereinander stehenden Figuren, künstlichen Wandsäulen, Stäben etc., das jüngste Gericht im Halbrundbogen. In der ganzen Composition, in den so widrigen und einförmigen Verzerrungen, womit bei den Seligen die Freude durch ein grimmes Lachen, bei den Verdammten (die vom Satan mit einer Kette umschlungen sind) der Schmerz durch ein fratzenhaftes Lachen ausgedrückt ist, sowie in der Art der rohen Arbeit, zeigt sich eine so auffällige Verwandtschaft mit der nämlichen, erst in der ersten Hälfte des 13. Jahrh. beschafften Vorstellung an der Nürnberger Sebalduskirche, dass auch dieses Bildwerk sicher nicht früher zu setzen ist. Die Maria, eine der gelungensten Figuren, hilft hier einem Seligen aus dem Grabe. Ein ihr gegenüber Knieender, in ähnlicher Handlung, sollte nach der gewöhnlichen Anordnung Johannes der Täufer sein, hat aber durchaus nicht dessen schon sehr früh festgestellten Typus. Beide sind hier als bei Christus, der beide Hände erhoben hat, fürbittend dargestellt. Merkwürdig ist auch, dass das weitere Loos der Seligen ganz abgesondert durch den etwa inmitten der Mauervertiefungen des Portals als Rundwerk gebildeten Abraham, welcher vier Figuren in seinem Schoosse hat, ausgedrückt ist. Dabei befindet sich auch ein posauender Engel. In den Mauervertiefungen steht man zu jeder Seite sechs Apostel, die auf den Schultern von eben so vielen Prophetenstatuen stehen. „Dass die kleinen Köpfe und sehr langen Gestalten (bemerkt Dr. Wagen) auf byzantinischen Einfluss deuten, beweist keineswegs, dass sie aus der Zeit Heinrichs II. herrühren, indem sich aus Miniaturen mit Sicherheit nachweisen lässt, dass die Einwirkung byzantinischer Kunst, die zufolge der Vermählung Kaisers Otto II. mit der griechischen Prinzessin Theophania in Deutschland eingetreten war, noch bis ins 13. Jahrh. fort dauerte.“ Viele dieser Figuren haben sehr vom Wetter gelitten. Ueber den Köpfen der Apostel befinden sich Vögel in herabgebogener Stellung, von denen zwei sich schnäbeln. Zu den Seiten des Portales sieht man die lebensgrossen Statuen des alten und neuen Bundes, oder des Judenthums als ein Weib mit verbundenen Augen und zerbrochener Lanze, und des Christenthums als eine gekrönte Frau; letztere führte jedenfalls eine Siegesfahne in Händen, aber mit den Vorderarmen ging sie auch des Attributs verlustig. Minder reich sind die Verzierungen an den beiden Eingängen, welche sich durch die Thürme des Georgenchors ziehen. Am dem zur Linken enthalten die Mauertiefen die lebensgrossen Statuenbilder einerseits Kaiser Heinrichs II., seiner Kunigunde und des heil. Stephan, Königs v. Ungarn, andererseits Adams, seiner Eva und eines Heiligen mit dem Winkelmantel (Thomas), diese 6 Figuren mit besonders künstlicher Bedachung; hier lässt die Natur die Ausladung der Ovale; die Naturbeobachtung in den Köpfen, von welchen die des Heinrich und Thomas etwas Edles haben, die Art des Lachens im Stephan, die Form, die das breitere Gefält der Gewänder schliessen, dass diese Statuen schwerlich als in der ersten Hälfte des 13. Jahrh. entstanden sind. Das Nackte ist sehr trocken, leer und mangelhaft. Am Portal zur Rechten des fünfseitigen Vorsprungs des Georgenchors ist in dem Bogenfelde die „Anbetung der Könige“ vorgestellt; die Könige erscheinen hier, wie an der goldenen Pforte zu Freiberg in Sachsen, von vorn, in der Mitte thronend. Ein Geharnischter stellt den heil. Georg, ein verehrender Krieger, den heil. Otto als neuen Erbauer der Kirche dar. Die Mauervertiefungen sind mit singenden Engeln und zwei Männern verziert; zwölf bärtige Figuren, die mit Spruchbändern, stehen auf den Säulenkapitälern. Der sehr starre Typus der Köpfe an diesen Portalen erinnert an den auf den griechischen Vasen im sogenannten archaischen Styl. Die Falten sind meist eng und gekniffen, nur an einigen Stellen flattrig. Die Ausführung ist gering und von wenigem Gefühl, an den Händen sind keine Knöchel angegeben. An den Aussenwänden des Georgenchors stehen zwei

ausgestaltete Tierformen aus Stein, wahrscheinlich Löwen (vom Volk Dom-
genannt), die vielleicht Beziehung zum Stadtwappen haben. Die Thüren der



und neu. Von grossartiger Wirkung ist das durch massive viereckige Pfei-
Hauptschiff in seiner ausserordentlich zu nennenden Länge. Um den

sprünglichen Beschaffenheit wiederherzustellen, jeden fremdartigen zu entfernen, das in ihm vorhandene Brauchbare zu benutzen und das erforderliche geeignetermaassen zu ersetzen. Sie wurde unter Leitung des Baumeisters Malers Friedrich Karl Rupprecht begonnen, vom Architekten und Maler Karl Deloff fortgesetzt und durch den Oberbaurath Friedrich v. Gärtner und während der Mitwirkung der Bamberger Bauinspektion, besonders des Inspector v. G. vollendet. Durch Abreibung der weissen Farbe, womit das Innere überthan war, ist der Quaderstein zum Vorschein gebracht; alle Formen des Baues sind nur hervor gehoben und zugleich haben alle Sculpturen, das ganze Säulenwerk, die Knäufe und Friese, die Bogenwindungen und die Figuren unendlich gewonnene Wirkung ernster Feier der ursprünglichen Architectur, deren Linien nicht unterbrochen werden, ist höchst bedeutsam und ergreifend. Dagegen lässt sich auch nicht läugnen, dass bei längerem Verweilen sich gegen früher ein Gefühl der Leeren und Kahlen einstellt. „Meines Erachtens,“ schreibt Dr. Waagen, „man jenen löblichen Zweck erreichen und diesen Uebelstand vermeiden könnte, wenn man bei dem Hinwegschaffen der Altäre und Denkmäler minder streng verfahren wäre; da die Kirche selbst schon in einigen Theilen der gothischen Bauweise überlebt, so dürften alle Denkmäler in diesem Geschmack als nicht störend gelassen und selbst von den spätern auch solche zu verschonen gewesen sein, die in die Linien der Architectur nicht wesentlich eingriffen.“ Beim ersten Eintritt in die kleine Vorhalle der Kirche (vom linken Georgenchor ausgehend) fallen der milchweissen und bläulich weissen Steinen neugeschaltete Fussboden und die kleinen Kreuze mit den in der Ecke stehenden $\frac{3}{4}$ Säulen auf; jede dieser Säulen hat ein Kapitäl. Am Anfang des Seitenganges der Kirche wird dann die Seitentreppe des Georgenchors sichtbar, die aus der frühesten Bauzeit der Kirche stammt. An dieser präsentiren sich zwei merkwürdige Plastiken, zur Rechten der Chorthür eine Figur mit Menschenkopf, von einer Säule gedrückt, und zur Linken ein sehr schönes Hochrelief: der Erzengel mit dem bezwungenen Drachen. Im zweiten und dritten Bogen des Seitenganges befinden sich über zwei Bogen sechs sehr interessante Nischenblenden mit acht Säulen, jede Blende mit zwölf Figuren (Propheten und Apostel) in sehr erhabenem Relief. Im Hintergrund der Figuren an den architectonischen Pfeilern und Nischenbögen wechselt Malerei und Vergoldung geschmackvoll an fünf freistehenden Statuen stellen zwei den Kaiser Heinrich und seine Gemahlin. Hier finden sich auch deutliche Spuren schöner gemalter Blumenarabesken. Die Fenster der folgenden Bögen zeigen mehrere interessante Wandgemälde, Scenen aus der Geschichte Christi und der Heiligen vorstellend. Unter den hier und dort an den Pfeilern eingemauerten steinernen Denkmalen alter Bischöfe von Bamberg ist besonders bemerkenswerth das eines Markgrafen von Andechs vom J. 1212, der im Profil in ganzer Figur segnend und mit dem Bischofsstab dargestellt; das Denkmal ist sehr schlicht und einfach, die Ausführung nicht gross, doch die wenigstens so gut, wie der ganze Styl des mittlern Reliefs gut. Ganz ähnlich ist das Denkmal eines Bischofs v. Leiningen vom J. 1285, nur dass hier die Figur besonders kurz ist. In diesen Monumenten zeigt sich noch keine Spur des Charakters der Bildwerke, wel-

ng. In der Nähe steht einer der neuerrichteten Seitenaltäre, welche von Adam
 er, einem Bamberger Bildhauer, nach Gärtner's Zeichnungen gearbeitet
 ran die Gemälde unter Leitung Jos. Schlotthauers von München geliefert
 . An den beiden Seiten des Aufsatzes gedachten Nebenaltars befinden sich
 ch verzierte steinerne Leuchter (ebenfalls Schäfer's Arbeit); seine Fronte ist
 esenen in drei Theile geschieden, wovon jeder eine Nischenförmige Vertie-
 igt. Sie enthalten das Bild der Muttergottes, des Kaisers Heinrich und seiner
 nde, wie sie die Feuerprobe besteht. Auf den Lesenen befindet sich ein Kar-
 lurch die Zahnschnitte nach der achteckigen Kante ausgezeichnet. Den Schluss
 urs bildet ein aus Schneckenwindungen und Laubwerk hervorgegangenes Akro-
 mit drei Kreuzen, darunter das grosse elfenbeinerne Crucifix, welches der
 ach schon 1008 als Geschenk des Kaisers Heinrich in den Dom gekommen ist.
 rper des Gekreuzigten hat eine grossartige, ruhig feierliche Haltung; er ist
 em Gefühl und mit Sinn für Natur gearbeitet und nur in Einzelheiten noch
 Das Ganze ist aus 6 Stücken zusammengesetzt, einige Theile gehören einer
 Restauration an. Wahrscheinlich datirt das Werk aus der Endzeit der roma-
 i Periode, wo die germanische Kunst ihren Aufschwung nahm, — falls es
 in Ueberbleibsel aus der besten Zeit der Byzantiner ist. Eine Armstreppe von
 en Stufen führt auf den Peterschor, mit trefflichen Werken aus ältester und
 r Zeit. Erhebend ist die Durchsicht von diesem nach dem Georgenchor. Auf
 sseits einer der Wände, die den Peterschor ebenso wie den Georgenchor
 i Schiffen trennen, sieht man in einzelnen Feldern gemalte Apostel, von denen
 e noch kenntliche durch Länge, Magerkeit und Feinheit des Gefälts auf sehr
 , wahrscheinlich dem Chor gleichzeitigen Ursprung deutet. Ferner machen
 : schönen Chorstühle im spitzbogigen Style mit reicher gefälliger Bronzierung
 lich. Immitten des Chors befindet sich der Sarkophag des 1047 an dieser Stelle
 enen Papstes Clemens II. Er ist aus carrarischem Marmor, mit Basreliefs
 vier Seiten geschmückt. Sein Styl deutet auf die Uebergangszeit von der
 schen zur germanischen Periode, gegen 1250; die einzig vorhandene Inschrift
 kel rührt aus neuerer Zeit. Der eigenthümlichen symbolischen Darstellungen
 bleibt das Werk sehr beachtenswerth. Am ersten der fünf Bogenfenster sind
 le Malereien erhalten. Unter jedem Fenster ist eine fortlaufende Bogenstellung
 Säulen, theilweis mit Vergoldungen. In den Feldern der obern Zackenbogen
 i sich mannigfach gemalte Ornamente bemerklich. An den Seiten befinden
 hön verkleidete Thüren (die alten Eingänge zum Chor). Der St. Peters-Haupt-
 eht auf drei an den vier Seiten heranlaufenden Stufen; an jedem Eck steht
 tament mit einem Piedestal und ein grosser ungemein reichverzierter herrli-
 ndelaber. Um den Altartisch läuft auf einem mit Wasserlaub verzierten Bande
 egenstellung von 28 Säulchen mit mannigfachen Kapitälern. In der mittlern
 ist ein Kreuz *en relief*. Mit der hintern Kante des Altartisches bündig steht
 cke, reich mit Laubwerk verziert, darauf 8 steinerne Leuchter, mit den hal-
 rzierungen im Kleinen, wie die Kandelaber. Die Zocke wird in der Mitte von
 Tabernakel mit der Statue St. Peters unterbrochen. Auf dem Postamente, das
 ch oben in ein Zungenlaub spitzt, geht das grosse steinerne Kreuz hervor,
 Ecken in runden Füllungen Rosetten verzierend. Alles Ornament ist von
 und ungemein zart und fleissig gearbeitet. Dieser Hochaltar byzantinischen
 ard nach der Angabe Karl Heideloff's ausgeführt. (Abbildung in Heideloff's
 : „Der christliche Altar“ etc. Nürnberg 1838.) In der Mitte der Treppe steht
 als ein neuer Altar; demselben zur Seite sind, am Fusse des Treppengelän-
 zwei grosse prachtvolle Kandelaber. Der Altartisch hat in der Mitte eine in vier
 gefasste Rosette, deren Laubwerk um ein Kreuz liegt. Zur Rechten und Lin-
 s Tabernakels stehen sechs steinerne Leuchter, die Tabernakelthür umgiebt
 erfache Bogeneinfassung. In der Mitte des Hauptschiffes steht der berühmte
 ophag des Kaiserpaars Heinrich und Kunigunde auf zwei Stufen,
 as ursprüngliche Gräbesdenkmal, sondern ein zwischen 1499—1513 vom Würz-
 Bildhauer Hans Thielmann Riemenschneider (einem sehr bedeut-
 , etwas jüngern Zeitgenossen des Adam Krafft) aus weissem Salzburger Marmor
 und fleissig gehauenes Werk. Dies ist unbestreitbar das Vorzüglichste, was
 an Bildhauerei besitzt. (Ausführlich haben wir dies Denkmal bereits B. I. S.
 Art. „Altdeutsche Kunst“ besprochen.) Zu den Seiten des Sarkophags ste-
 ue Betstühle, deren Schitzwerke die am Aeussern des Domes angebrachten
 i wiederholen. Hier am mittlern Pfeiler der Kirche ist der Punkt, von dem
 el, woran die Schreinerarbeiten vom Bamberger Offinger herrühren, am
 in Augenschein zu nehmen ist. Vier weit vorspringende verzierte Sparren-

köpfe tragen ihre Gallerie, in deren Mitte eine reiche Soſſite in fünf Felder vertheilt ist. Die Orgel ruht auf drei grossen Bogen; von ihr gelangt man zur Armstreppe des Georgenchors, in deren Mitte ein Altar, ähnlich dem entsprechenden im Peterschor. Hier ist ein interessantes halbrundes Fenster. Auf dem Georgenchor gewinnt man gleichfalls eine herrliche imposante Durchsicht. Das Chorgestühl ist mit einfach schönem Schnitzwerk verziert; dem reihen sich die in Holz ausgeführten Figuren des mehrerwähnten Kaiserpaars an. Auch fordern einen Blick die Sarkophage der Bischöfe Günther und Otto II., angeblich aus dem 11. und 12. Jahrh. Hier steht ferner der Hauptaltar des Doms, ein neues Werk und ein solches Meisterstück, dass es an Schönheit der Composition und Ausführung alles übrige Neuangebrachte im Dom übertrifft. Rupprecht machte den ersten Entwurf dazu im Winter 1830; die Zeichnung und das Modell sind noch im Besitze des Bamberger Domcapitels. Es führen acht Stufen zum Hochaltar; je nach vier Stufen ist ein Ruheplatz angebracht. An den Ecken, wo die Stufen zusammenstossen, stehen vier Säulen, von deren Kapitälern vergoldete Schäfte ausgehen, die einen rothsammetnen Baldachin mit ausgefüllten Goldverzierungen tragen. In den 24 Bogen um den Altartisch stehen 24 Heiligenfiguren. Der Fries des Aufsatzes, dessen Kranz, der Kranz des Tabernakels sind reich und geschmackvoll verziert. Immitten des Tabernakels, in einer Nische, steht der heil. Georg, rechts und links drei steinerne Leuchter und einer vor dem bronzenen Crucifix. Letzteres ward von Schwanthaler modellirt und durch Stiglmair ciselirt. Die übrigen Figuren des Georgenaltars sind vom Bildhauer und Bildschnitzer Schönlaub. Die Grunddistribution des Altars stimmt mit der des Heideloffschen im Peterschor. In der halben Rotunde des Georgenchors läuft eine schön und reich verzierte Säulenreihe im Halbkreis herum. Zweifast bis ans Deckengewölbe reichende Säulen stehen isolirt, interessant in architectonischer, archäologischer und historischer Beziehung. Auf der andern Seite des Schiffs erscheint an der vordern Seite des Pfeilers die berühmte Reiterstatue des heil. Stephan, Königs v. Ungarn, mit der ganz beblätterten Consolbank; sie ist noch in streng romanischem Style gearbeitet, und zieht, obwohl im Ganzen schwach, doch durch den lebendigen Kopf an. Hierauf präsentirt sich die neue, vom Nürnberger Rotermond geschaffene Kanzel, in deren Brüstung eine ähnliche (natürlich aber aufwärts steigende) Bogenstellung wie am Hauptaltar läuft. In der vordern Ausbauchung stehen in fünf Blenden Christus und vier Verbreiter des Evangeliums. Die Kanzel ruht auf einer Säule, ist ganz von Stein und reich mit Bildwerken ausgeziert; im Centrum des Schalldaches figurirt nach alter Sitte der heilige Geist. Man gelangt hierauf in den andern Seitengang, und zwar hinauf zur Verlängerungsmauer des Peterschors, welche Bischof Otto erbaute. Die Bauart an ihr ist dieselbe wie auf der entgegengesetzten Seite. Der neue Altar daselbst entspricht im Allgemeinen dem zur Rechten des Peterschors, doch hat er nur zwei steinerne Leuchter, wogegen aber das grössere der drei Kreuze sehr reich mit Glockenlaube verziert ist. In der Abseite bemerkt man im zweiten Bogen abwärts das eingemauerte Kenotaph des Bischofs Albert v. Wertheim, aus dem Beginn des 15. Jahrh., von reinem schön mittelalterlichen Style, an einem Pfeiler ein altes Fresko, und weiter unten eine Art Kunsthieroglyphe, ein originelles Baudenkmal aus ältester Zeit. Der Wandpfeiler neben dem Hauptportal wird nämlich von zwei 9 Fuss hohen Säulen in einer Intercolumne von drei Diametern getragen. Fabelhaft dünkt es, wie zwei so kleine Säulen den schweren Pfeiler tragen, und zwar reicht dieser bis ans Gewölbe, und das betreffende Deckengewölbe ruht auf ihm! Diese zwei Säulen trugen vor ihrer Abreibung Spuren der eingegrabenen Namen Joachim und Boas, wie zwei interessante Säulen im Würzburger Dom. Etliche Schritte von hier steht das 1834 gesetzte Monument des letzten Fürstbischofs Georg Karl v. Fechenbach, von Burgschmiet zu Nürnberg modellirt und in Bronze gegossen, die Steinhauerarbeit von Kapeller allda. In kleiner Entfernung liegt der Erzbischof Joseph Maria v. Fraunberg begraben. Die diesseltige Verlängerungsmauer des Georgenchors präsentirt sich hier mit ihren Thürreliefs, architectonischen Ornamenten, ähnlich denen am Eingang der Kirche. Neben der hier auf den Chor führenden Treppe aus der frühesten Domzeit sieht man eine herrliche Gruppe, die Verkündigung vorstellend. Sie ist in ähnlicher Art, wie der Erzengel an der entgegengesetzten Seite gearbeitet, zeichnet sich aber trotz der conventionellen Behandlung noch besonders durch grossartig ernstes und lebendig bewegtes Gefühl aus. Spuren von Malerei und Vergoldung sind hier ebenfalls sichtbar, zumal eine liebliche, mit Gold gehöhte Cassettirung. Interessant bleibt der Cyklus mit den 12 Figuren in 6 Nischen und den 6 freistehenden Säulen. Von da kommt man in die zweite kleine Vorhalle, die in die Krypta unterm Georgenchor, sowie zur Thüre rechts führt. Im linken Querschiff, am hintern Ende, ist der Eingang in die Sepultur (die St. Andreas geweihte

Kapelle zum heil. Nagel oder heil. Blut), welche vordem zum Begräbniss der Domherren diente. Die ansehnliche Kapelle besitzt einen in Holz geschnitzten Altarschrein von beträchtlicher Grösse, worin die von einander Abschied nehmenden und in alle Welt gehenden Apostel in fast runden Figuren mit malerisch ausgebildetem landschaftlichen Hintergrunde dargestellt sind; der Affect der Trauer ist in den edlen und mannigfachen Köpfen sehr lebendig ausgedrückt, Hände und Füsse sind gut ausgebildet, die ganze Arbeit sehr fleissig; der Gewänderstyl deutet auf den Ausgang des 15. Jahrh. Von den 64 aus bronzenen Reliefs bestehenden Domherrn - Epitaphien, welche die Kapelle vor der Restauration enthielt, wurden die meisten, als zum Baustyl des Doms nicht passend, entfernt und in der Michaelskirche aufgestellt. Zeugniß von statuarischer Glesskunst, wie sie in Bamberg selbst blühte, liefern die Grabplatte für den Domdechant Georg Stibar († 1515) in gedachter Sepultur, bezeichnet mit H. K. und einem Krebs (H a u s K r e b s); die Grabplatte für den Domdechant Reimer v. Streitberg († 1541) von K u n z M ü l l i g, und die Gedächtnisstaftel für den Domherrn Joachim v. Rotenhan († 1593) daselbst von B a l t h a s a r L i c h t e n f e l s e r. Die in der Werkstatt Peter Vischers zu Nürnberg gegossenen Grabplatten im Bamberger Dom sind die für die Fürstbischöfe Heinrich III. Gross von Trockau († 1501), Veit Truchsess von Pommersfelden († 1503) und Georg II. Marschalk von Ebnet († 1503). Für ersteres wurden dem Künstler 61 Fl. (nach heutigem Geldwerth gegen 600 Fl.) bezahlt. Bei letzterem heisst es in der fürstl. Kammerrechnung von 1505/6: „60 Fl. gegeben Meister Peter Vischer Rothschildt zu Nürnberg von Bischof Jorgenseligen Messingen Guss- oder Grabstein zu machen, der ihn durch Linhart Helt also zu machen ange dingt und aus Befehl meines gnäd. Herrn zu zalen geschafft ist.“ (Jos. Heller's Beschr. der bischöfl. Grabdenkmäler, Nürnberg. 1827, mit Abbild. dieser 3 Grabmäler.) Werke der Erzgiesserel zu Forchheim sind: die Grabplatte für den Domherrn Kaspar v. Würzburg (mit der Schrift: „zu Forcheim S. R. [S e b a s t i a n R o t h] im 1571 Jor gegossen“), die des Domherrn Joh. Ph. v. Seckendorf („S. R. gegossen in Vorcheim 1573“) und die Platte für den Domcustos Mich. Gross von Trockau gen. Pfersfelder, mit der Bezeichnung: „16-14 JAKOB WEINMANN.“; alle drei sind in der Domsepultur. Von letztem Künstler ist auch die Platte für den Domherrn Wolf Albrecht v. Würzburg († 1610) neben der Sakristei. Das ausgezeichnetste Stück aber, welches aus der Forchheimer Glesshütte hervorging, ist wohl das Grabdenkmal für den Fürstbischof Phil. Valentin v. Rineck († 1672), das hinsichtlich des Kunstwerthes unter den Gusswerken im Dom den ersten Rang einnimmt. Es ist von S e b a l d K o p p, von dem auch die vier gewundenen, dann die vier herrlich cannellirten Säulen waren, welche die beiden Altäre in den Domchören schmückten; der Künstler erhielt nach den Rechnungen von 1648/53 zu diesen Säulen 88 Ctr. 32 Pf. Metall, und 609 Reichsthaler für die Arbeit; leider wurden dieselben 1836 für 6716 Fl. verkauft und eingeschmolzen. — Zu bemerken bleibt, dass die meisten Bildhauerarbeiten an den neuen Altären und Kandelabern von A d a m S c h ä f e r, die Schreinerarbeiten an den Thüren (wie an der Orgel) von O f f l i n g e r und die Schlosserarbeiten von B. U l l m a n n, lauter Bambergern, herrühren. Die kleinen Reliefs des Taufsteins im Dom, sowie viele der neuen Statuen, Stein- und Holzarbeiten darin, sind von dem Münchner F i d e l i u s S c h ö n l a u b, einem gebornen Wiener. (Beiläufig verdient Erwähnung, dass sich an die Taufsteinreliefs der bis jetzt bedeutendste, durchaus gelungene Versuch in der G a l v a n o p l a s t i k knüpft, den der Prof. Steinhell in München machte, indem er die Figürchen nach Schönlaub's Modellen auf solchem Wege herstellte.) Die Reste des einst so reichen und berühmten Domschatzes sind ziemlich kärglich; darunter befinden sich: das elfenbeinerne Ende vom Krummstab Otto's des Heiligen, zwei Reliquienkasten länglicher Form aus dem 12. Jahrh., die Hauskrone Kaiser Heinrichs II. (aus weichen Stoffen, in Stickerei mit kleinen perlenfarbigen Muscheln geschmückt, mit zwei Bügeln, wozwischen die französischen Lilien), und das eigentliche Prachtstück — ein Stück von einem der Kreuzesnägel Christi in reicher Fassung von ächten Steinen und mit zwei verehrenden Engeln, aus dem 15. Jahrh. — Die Marienkirche oder „obere Pfarrkirche,“ auf dem untern Kaulberge liegend, da wo die ältere Pfarrkirche, zugleich Grabkapelle der Grafen von Babenberg stand, ist eine der herrlichsten Bauten altdeutschen Systems, wurde 1327 begonnen und 1387 vollendet und eingeweiht. Sie misst 218 Fuss in der Länge, 82 F. in der Breite, und ihr Chor ist 105½ F. hoch. In der besten Zeit der deutschen Baukunst aufgeführt, erscheint dieser Bau in odelschönen Verhältnissen; der herrlich ornamentirte Thurm sowie das Chor haben noch ganz jene Reinheit des germanischen Styls behalten, welche die übrigen Theile der Kirche im Verlauf der Zeit durch verschiedenartige Reparaturen, sein sollende Verbesserungen etc., verloren haben. Von aussen verdient besondere Betrachtung der Chor mit seinen schönen länglichen Fenstern, sowie unter den drei Thüren die

gen Norden, die sogen. E h e t h ü r (vergl. das Nähere in der Besprechung der Marien-Pfarrkirche im Art. „Altdeutsche Kunst,“ B. I. S. 309). Im Innern ist bemerkenswerth der Marienhilfsaltar mit einem Gemälde aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrh.; ferner interessieren die Gemälde des St. Kunigunden- und St. Sebastians-Altars; an der rechten Seitenwand sieht man Scenen aus der Jungfrau Leben, nach Dürer's Holzschnitten gemalt, und vier Bilder von Paul Juvenel, aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts; an der linken Seitenwand die heil. Katharina, ein altdeutsches Gemälde, und den „verlorenen Sohn“ vom Bamberger Nikolaus Treu, eine der besten Arbeiten, die von Künstlern der Stadt selbst je geliefert wurden. Tritt man durch die Thür neben dem Thurm in die Kirche, so sieht man an der Wand links einen alten von Veit Stoss gearbeiteten Holzaltar vom J. 1523, mit der Anbetung der Hirten in lebensgrossen Figuren; an der Wand gegenüber hängen die Flügel dazu, mit der Geburt Mariens, der Verkündigung, der Heimsuchung und der Darstellung im Tempel. Diese grossen Arbeiten, deren treuflüssige Ausführung sich über alle Theile erstreckt, sind ganz in der zarten, naiven, anziehenden Art des Krakauer Meisters, stimmen sehr mit seinem bekanntern engl. Gruss in Nürnberg überein und bewelsen mit, wie kein anderer Bildschnitzer so unter Dürer's Einflüsse gestanden hat, so dessen Vorzüge und Mängel theilt (vergl. den Art. „Altdeutsche Kunst,“ Bd. I. S. 322). Im Chor in der Mitte des Hauptaltars, findet sich ein anderes altes, sehr schön gearbeitetes Schnitzwerk angebracht: die „Krönung Mariens“; der bessere, geradlinige Gewandstyl deutet auf das 15. Jahrh., sonst ist das Werk minder geistreich und minder durchgebildet. Das Sacrarium, zwischen dem dritten und vierten Altare, datirt vom Schluss des 15. Jahrh.; über ihm befinden sich gute Basreliefs, und daneben die liegende Figur der heil. Anna in schöner altdeutscher Nische. In dieser Kirche bewahrt man eine Monstranz vom J. 1477, zwei feingetriebene Silberstücke, ein ausgezeichnetes schönes Crucifix vom J. 1496 und einen Kelch ganz vom feinsten Golde aus dem 16. Jahrh. — Die Michaelskirche auf dem Michaelsberge, sonst Benedictinerkirche, ward 1121 durch Otto den Heiligen geweiht und ist eine Basilika mit Pfeilern, die aus jene Zeit schon eine gewisse mehr ausgebildete Gliederung haben. Das gothische Innere aus dem Ende des 15. Jahrh. lässt sich nur noch in den schönen Hauptverhältnissen erkennen, denn es ist geschmacklos modernisirt worden; ebenso stört die Fassade im neuromischen Styl, vom J. 1700. In dieser Kirche sieht man die Gedächtnisstafel Andreas Tockler's († 1535), des grossen Wohlthäters des Bamberger Bürgerospitals, gegossen von Kunz Müllig (Michlich); hinter dem Otto-Altar das Grabmal St. Otto's aus dem 14. Jahrh., in der Sakristei die Inful, das Messgewand und den Spazierstock des Heiligen. Die Kanzel und das Chorgestühl sind sehr fleissig, aber geschmacklos gearbeitet. Von mehreren steinernen fürstbischöflichen Denkmälern, nach der Domrenovation hieher geschafft, verdienen Erwähnung: das Denkmal für Weigand v. Redwitz († 1556), vom Bildhauer Hans Polster; die für Veit v. Würzburg († 1577) und Johann Georg Zobel v. Giebelstadt († 1580), von Hans Wemding; das für Ernst v. Mengersdorf († 1591), von Hans Werner 1596; die des Neldhard v. Thüngen († 1598) und Joh. Phil. v. Gebattel († 1609), von Michel Kern; die für Joh. Phil. Ant. v. Frankenstein († 1753), Franz Konrad Grafen v. Stadion († 1757) und Adam Friedr. Grafen v. Seinsheim († 1779), von Mutschele. — Auf dem Jakobsberge liegt die Jakobskirche, eine zwischen 1073 — 1109 erbaute Säulenbasilika, mit der störenden Fassade von 1771. Das Schiff ruht auf 18 Rundsäulen mit einfachen Würfelkapitälern; das Kapital der ersten Säule rechts von der Orgel hat völlig arabisches Blattwerk. Von Gemälden sind anzumerken: die Fresken der Kuppel, von Christoph Fesel; die Dreieinigkeit, ein altdeutsches Bild; die vier Apostel nach Dürer; das Hochaltarblatt von Jos. Scheubel. — Die in der Königsstrasse liegende Gangolskirche ward schon 1063 errichtet, aber später in gothischen Formen so beträchtlich erweitert, dass von der ursprünglichen Gründung sich keine romanische Spur mehr zeigt. Die einst höhern Thürme hat man 1671 abgestumpft, wie man Pappeln köpft. Als Bau ist die Kirche nicht von grosser Bedeutung, dagegen interessiert in ihr ein fleissiges, dem Erhart Schön verwandtes Bild, in dessen Mitte in einem Rund die Dreieinigkeit, umher in acht von einem Rosenkranz umschlossenen Feldern Heilige und in der äussersten Reihe Engel dargestellt sind. Bamberger nennen dies Bild „die acht Seligkeiten.“ Auch eine im Chor zu hoch hängende „Krönung Mariens“ aus dem 15. Jahrh. scheint ein gutes Bild, das aber sehr gelitten hat. Ausserdem sind von Gemälden da: zwei Altarblätter von Oswald Onghers und Andreas Schott, und am Eingange oberhalb der Thür des nördl. Thurms der „sterbende Joseph“ von Joh. Rudolf Byss. — Auf dem obern Stephansberge liegt die Stephanskirche, seit 1808 Pfarrkirche der Protestanten. Der ältere Bau ward 1019 unter Kaiser Heinrich II. vollendet, doch ist davon nur der Thurm geblieben, da die Kirche um 1600

so baufällig geworden, dass alles, bis auf den Thurm, neu gebaut werden musste. Dieser Neubau, in neurömischem Styl, geschah in den J. 1628—80 durch Bonalino, Junker und Petrino. Die äussere Architectur der in Kreuzform erbauten Kirche ist gut geordnet, die Stuccaturarbeit an der Kuppel, die „Steinigung St. Stephans“ von J. J. Vogel sehr lobenswerth. Fünf Gemälde von J. J. Scheubel und Melchior Steudel zieren das Innere. — Auf dem Markte steht die Martinskirche, früher den Jesuiten gehörig. Sie ward 1690—1720 nach dem Plane des Malers und Bildhauers Andrea Pozzo in neurömischem Style sehr reich und prächtig gebaut. Ihre Façade ist von vielem Effect. Ihr Schiff, 136 Fuss lang, 53 F. breit, frei und ohne Säulen, hat etwas Imponirendes; die Decke ist mit Fresken von Marcolini versehn; die Altäre sind glänzend, die Vergoldung überreich. Das Chor hat 58 F. Länge, die grosse vortreffliche Kuppel 77, der Thurm 176 F. Höhe. Vom Kranz des Thurmes aus ist die Ansicht von Stadt und Landschaft sehr eindringlich und klar. Von Gemälden besitzt diese sogenannte Jesuitenkirche: die dem Christenthum dargebrachte Huldigung der vier Welttheile, von A. Pozzo in Oel gemalt (1708); die Verkündigung und eine Kreuzigung, die Heiligen Ignatz und Xaver, von Onghers; St. Martin von Sebastian Reinhard, und zwei Gemälde von M. Steudel (auf dem Sebastians- und St. Annenaltar). — Von der unter Heinrich II. angelegten Benedictinerabtei auf dem Michaelsberge ist nur die erwähnte Michaelskirche stehen geblieben; das neue sehr stattliche und umfängliche Klostergebäude ist in den Jahren 1695—1724 nach der Angabe Leonhards und seines Bruders Johann Dinzenhofer aufgeführt worden. Seit Aufhebung des Klosters dient die Abtei zum Bürgerspital und zur Leihanstalt; neuerdings ist zufolge der Schenkung des Domvicars Jos. Hemmerlein (eines Sprossen der Künstlerfamilie Treu) in 5 Zimmern eine „städtische Gallerie“ von Gemälden und andern Kunstsachen dort aufgestellt worden. Zu der Hemmerleinschen Sammlung (meist mit Italienern und Niederländern besetzt) kamen die fast durchgängig altdeutschen Bilder aus den Vermächtnissen des Stadtpfarrers Schellenberger und Domcapitulars Betz. Diese städtische Gallerie, bis jetzt 164 Bilder enthaltend, hat den einsichtigen Maler Krug zum Inspector. Unter den altdeutschen Sachen zeichnen sich aus: eine Grablegung von Michel Wolgemut (Nr. 30), fünf Darstellungen vom Leben der heil. Clara (aus dem vorm. Clarissenkloster zu Bamberg, und vermuthlich vom Bamberger Maler Hans Wolf, einem Freunde Dürer's), das vorzügliche Porträt eines Züricher Goldschmieds von Christoph Amberger (Nr. 15, im Stich von Hollar bekannt), eine Geburt Christi vom jüngern Kranach (Nr. 32) und ein sehr gutes männliches Bildniss (Nr. 43), wohl irrig Hans Holbein d. J. benannt. Unter den Niederländern finden sich gute Arbeiten von Lambert Lombard (Nr. 46, nach dem genauen Katalog von B. Jos. Krug), Beuckelaer (Nr. 114), G. Honthorst (Nr. 124), Jac. Jordans (Nr. 125, ein Schlemmer), Franz Pourbus (Nr. 85, Bildniss eines Juwellers), Peter van Kessel (ein Blumenstück), Franz Snyders (Nr. 156), van Gogen (Nr. 161), Seb. Vranck (Nr. 23), de Momper (Nr. 25), Vinckeboom (Nr. 37), Jan Fyt (Nr. 51), Abraham Begeyn (Nr. 53), Huchtenburg (Nr. 86), Teniers d. Jüng. (Nr. 88 und 143), B. Peters (Nr. 116), Jac. und Sal. Ruysdael (Nr. 149 und 134), G. Lairesse (Nr. 139), Bakhuisen (Nr. 144), von Droogstoot und etlichen andern Meistern. Aus der spätern deutschen Schule sind bemerkenswerth: die Bilder des J. Sandrart (Nr. 91), des Heinrich Roos (Nr. 77 und 115), Seibold (Nr. 138), Querfurt (Nr. 135), das ganz ausgezeichnete Architecturstück in Canaletto's Art von Franz Gont aus Berlin, und der sehr gute Kopf eines Spitalpfündners von Josef Dorn, dem Onkel Hemmerleins. Mit Italienern ist die Gallerie minder gut besetzt; nur die irrig dem Bagnacavallo belgemessenen, eher der Periode des Angelo Caravaggio angehörenden vier Evangelisten (Nr. 69—72) und die Versöhnung Jakobs mit Laban von Peter v. Cortona sind anzumerken. Inmitten des ersten Zimmers steht ein Glasschrank mit Schnitzwerken in Holz und Elfenbein, mit Emailen und andern kleinen Sachen vom 11. bis 18. Jahrh., die zusammen 60 an der Zahl aus dem Schellenbergerschen Vermächtniss stammen. Darunter ist ein St. Anton vor einem Altare knieend, hübsches Schnitzwerk in Holz von dem wenig bekannten Bildhauer Vitus Graupenberg, der laut der Inschrift 1742 zu Bamberg lebte. — Die vormals fürstbischöfliche, jetzt kön. Residenz auf dem Domberge ist ein grossartiger, aber unvollendeter Bau, denn es ist nur der Flügel gegen die Stadt, die Hälfte des Hauptbaues und ein Theil der Hintergebäude ausgeführt. Sie wurde in den Jahren 1698—1708 unter Fürstbischof Lothar Franz v. Schönborn durch Leonhard Dinzenhofer im neurömischen Geschmack angelegt, ist drei Stock hoch, von aussen geschmackvoll verziert, von innen zweckmässig und bequem eingerichtet. Interessant ist der Kaisersaal, mit Fresken von M. Steudel geschmückt, und die fünf Zimmer des obersten Stocks ein-

nehmende kön. (öffentl.) Gemäldegalerie, welche 700 Nummern enthält, darunter gute Stücke von Jacopo Bassano, Carlo Cignani, Jac. Robusti (Tintoretto), Salv. Rosa, Luca Giordano; von Kaspar Crayer, Rachel Ruysch, Joh. Fyt, Snyders, Teniers, Wouwerman, Steenwyk, Ruysdael, Joh. Peters; vom Brüsseler Phil. Ferd. Hamilton, von den Deutschen G. Phil. Rugendas und Christian Wilh. Dietrich (Dietricy) und Andern. Noch bemerken wir ein Stück des seltenen Peter van Kessel, eines Niederländers, der nach Bildinschrift (*P. V. KESSEL FT. BAMBERGH. 1658.*) in dieser Stadt arbeitete. Galerie-Inspector ist Mallenheimer. In der Hofkapelle zeigt man ein schönes Altarbild von Wolgemut. — Die alte Residenz oder alte Hofhaltung liegt der neuen Residenz gegenüber und ist ein unregelmässiges weiträumiges Gebäude mit grossem Hofraum; interessant davon ist der Vorderbau aus der ersten Hälfte des 14. Jahrh., besonders ist die Treppe in demselben sehr schön. Am Eingangsthore dieser „alten Bischofsburg“ (jetzt nur von Domestiken, Soldaten und Pferden bewohnt) ist merkwürdige Bildhauerei angebracht. — Die öffentliche Bibliothek, berühmt durch ihre 2000 kostbaren Handschriften auf Pergament und Papier, befindet sich im vormaligen Jesuitengebäude (jetzt Pfarrhof zu St. Martin) und weist dem Kunstfreunde viele sehr alte Miniaturen-Manuscripte, sowie eine kleine Sammlung der ältesten Holzschnitte auf. Einige der Bamberger Bilderhandschriften haben wir bereits im Art. „Altdeutsche Kunst“ (B. 1. S. 323) besprochen; die Kleinodien darunter sind die sogen. „Gebetbücher Kaiser Heinrichs und Kunigundens“; die vier Deckel beider Bücher sind halberhobne Elfenbeinschnitzwerke in byzantinischer Art; die ganzen, in Vorderansicht stehenden Figuren sind in Nischen, mit halbzirkelförmigem Schluss, mit Geist gedacht und in schönem Verhältnissen ausgeführt; der Ausdruck der Köpfe ist edel, die Bekleidung bricht sich in natürliche Falten, und die Miniaturen dieser Bücher glänzen noch in ihrer ursprünglichen Farbenpracht. Vergl. Prof. Jack's, des Bibliothekars, „Beschr. der Handschriften der öffentl. Bibliothek zu B.“ (Nürnberg 1831) und Dr. G. F. Waagen's „Kunstwerke und Künstler im Erzgebirg und in Franken“ (Leipz. 1843) S. 89 — 109. — Von Privatsammlungen, die sich in Bamberg finden, notiren wir folgende. 1) Sammlung des Domcapitulars Dr. Brenner, mit Werken von Agricola, Altdorfer, Artois, Brand, Dietrich, Dorn, Floris, Gysbrechts, Hochecker, Huysmann, Palma, Schütz, Rosa Tivoli, Marcard Treu, Wynants; mit besonders schönen Architecturstücken von Canaletto, Stücken von Juvenel, Pannini, vom spanischen Seemaler F. J. Ruiz, von Servandoni, F. Stöber (1792). 2) Sammlung des Kunstschriftstellers Joseph Heller, enthaltend Kupferstiche und Holzschnitte aus allen Schulen, darunter besonders in der altdeutschen die grosse Maria von Einsiedeln vom Meister E. S. 1466, die Blätter von Martin Schön, Hirschvogel, H. Seb. Lautensack, Israel v. Mecken, Bogold, Zwott, die fast vollständigen Stichwerke von Dürer und Kranach, meist in vorzüglichen Drucken sich auszeichnen, ferner Wassermalereien vom J. 1450 bis zur Gegenwart (darunter ein vorzügliches Gemälde von dem wenig bekannten Johannes Duft de Schmalkalden 1496), Handzeichnungen namentlich von deutschen Künstlern, darunter Frobenius Porträt von Hans Holbein, viele von Dürer. 3) Sammlung des kön. Zeichnungslehrers Martin v. Reider, mit 300 altdeutschen Gemälden auf Goldgrund (darunter das Wappen der heil. Dreifaltigkeit 1513 vom Bamberger Künstler Paul Lautensack mit dessen Monogramm, der „Laute in einem Sack“), mit einigen Bilderhandschriften, deren eine für Kaiser Max 1516 in Rom ausgemalt wurde, vielen Münzen und verschiedenen Metallsiegeln alter Bamberger Bischöfe, worunter das Siegel Hartwichts III., der von 1047 — 1053 regierte, besonders bemerkenswerth ist. Auch enthält die Reidersche Sammlung sehr alte Plastiken, z. B. ein aus dem 6. oder 7. Jahrh. datirendes Elfenbeinrelief, das heil. Grab vorstellend; es zeigt links den auferstandenen Heliand, welchem Gottvater aus dem Himmel die Hand reicht, dann zwei verwunderte Kriegsknechte, vorn andere Wächter, den Engel am Grabe und die drei Marien. Dies kleine Wunder an Schönheit der Erfindung, an Reinheit der Formen, an Feinheit der antiken Gewandmotive, hat sogar einen Baum mit Vögeln darauf von trefflicher Ausführung. Unter andern Alterthümern dieser Sammlung bemerkt man noch einen ganz im Geschmack des Wolgemut vortrefflich gearbeiteten Teppich mit der Anbetung der Könige und der kleinen Vorstellung der Nonne darauf, welche ihn wirkt und vor der er nach der Höhe ausgespannt ist; ausserdem besitzt Reider ein altdeutsches Steinmetzenbüchlein handschriftlich von Haas Böblinger und mehrere vortreffliche Bauzeichnungen aus dem Nachlasse Ohlmüller's. 4) Sammlung des Dompropstes Freih. v. Lerchenfeld, mit Gemälden aus der niederländer und deutschen Schule, unter andern von Querfurt, van der Heyden, C. Seekatz, Agricola, J. Dorner, Mengs, Ch. G. Schütz. 5) Sammlung des post. Hauptmanns Müller, bestehend aus merkwürdigen Gemälden der altdeutschen

hule, alten Waffen und Rüstungen, und mehreren Gemälden auf Pergament, welche der Besitzer in altdeutscher Kunstweise gemalt hat. 6) Sammlung des herzogl. bair. Hof d'Office Hölitz, mit zahlreichen Gemälden, darunter Vorzügliches aus der altdeutschen, niederländer und französischen Schule. 7) Sammlung des Magistratsraths Sp. Schmidt, mit vorzüglichen ältern und neuern Glasgemälden, wo unter letztern sich die von J. Sauterleute auszeichnen, aus dem Nachlass des Bamberger Meisters Sebastian Scharnagel. 8) Sammlung des Negocianten E. Adlerstein, mit mehreren Gemälden der deutschen und niederländer Schule, Plastiken in Elfenbein und Silber etc. 9) Sammlung des Tabakfabrikanten Rud. Gross, mit vielen Werken der altitalischen und deutschen Schule. 10) Sammlung des Dr. Pfeufer, mit manchen schätzbaren Bilde. Einzig in ihrer Art sind mehrere, so zu sagen, exotische Bilder, welche der Director des Handelslehrinstituts Wolfrum besitzt; es sind sieben chinesische Semi-Gouache-Gemälde auf Reisspapier, die er von einem Zöglinge seines Instituts, der sich einige Jahre in Surinam aufhielt, zugesendet bekam.

Die Sammlung des 1830 gestifteten historischen Vereins enthält ausser Gemälden, Stichen, zahlreichen (grösstentheils auf Franken Bezug habenden) Münzen sehr viele germanische und slavische Alterthümer aus Bamberg's Umgegend. Im Locale des 1844 gegründeten Kunstvereins kommen regelmässig an den Sonntagen neue Kunstgegenstände zur Ausstellung, wovon Einzelnes angekauft und jährlich unter die Mitglieder verloost wird. Die Mittel des Vereins, nur in den Jahresbeiträgen der Mitglieder bestehend, werden satzungsgemäss zur möglichsten Unterstützung einzelner Künstler, zur Beförderung des Kunstsinnes verwendet, was grössere Verbindungen zu bleibendem Vereinseigenthume nicht zulässt, wogegen er werthvolle Einkünfte (z. B. sehr interessante, vom bair. Oberst v. Herbst in Griechenland gesammelte Alterthümer) und eine kleine Sammlung von neuen Kupferstichen, deutschen Vereinsblättern, Lithographien und artistischen Werken besitzt. — Ein halbes Meilen von Bamberg liegt auf mässig hohem Berge die Schlossruine Altenburg, nach den uralten Grafen, den Babenbergern, auch die Babenburg genannt; sie gehört jetzt der Stadt und man hat von ihr eine der schönsten Aussichten in ganz Franken. Auf dem Wege hinauf trifft man ein steinernes Crucifix aus dem vorigen Jahrhundert, mit einer Grablegung in Basrelief im Postament, angeblich aus dem 13. Jahrh. Die Burg spielt eine Rolle in der Geschichte des Mittelalters; der gefangene Lombardenkönig Berengar schmachtete in ihr und starb 966 darin; Otto der Wittelsbacher soll hier den Kaiser Philipp II. erstochen haben, indess andere Geschichtsschreiber diesen Mord als in der alten Residenz zu Bamberg geschehen annehmen. 1225 wurde die Burg, wohin Bischof Weigand v. Redwitz sich geflüchtet, vom Bauernere belagert und 1553 vom Markgrafen Albrecht v. Baireuth ganz ausgebrannt. Darauf wiederhergestellt, doch weder in voriger Grösse noch Pracht, litt sie im dreissigjährigen Kriege beträchtlichen Schaden. Fürstbischof Friedr. Karl v. Schönborn liess sie von 1746 — 49 wieder in Stand setzen; nach ihm zerfiel sie wieder und die Ruine ward am Ende des vor. Jahrh. dem fürstbischöflichen Leibarzt Dr. Marcus Schenk, nach dessen Tode 1816 sie vom „Verein zur Erhaltung der Altenburg“ gekauft, verschönert, zugänglicher gemacht und der Stadt als unveräusserliches Eigenthum übergeben ward. Die südliche, noch wohlerhaltene Mauer mag aus dem 12. Jahrh. stammen; im Innern der Burgmauern, die ein längliches Viereck bilden, befinden sich Gartenanlagen, die Wirthswohnung und verschiedene Oekonomiegebäude (von welchen die nördlich stehenden noch die Grundmauern, Keller etc. des alten Schlosses enthalten), der sogenannte Saal, und der grosse runde Wartthurm, der tags in der Gegend schon in einer Entfernung von 12 Stunden gesehn wird. Seine Grundmauern scheinen sehr alt und mögen mit dem hintern Thurmthelle noch vom Pfalzschloss des Gaues Volkfeld herrühren, als welches die Warte schon im 8. Jahrh. diente. Die Höhe des Thurms beträgt 109 Fuss, der Durchmesser oben 21, die Mauerstärke 5 F. Hundertsieben Stufen führen zum Kränz des Thurms, wo die Gegend sich schon recht in aller Ausdehnung und Anmuth entfaltet. Ausser diesem Thurme sind in der Mauer noch mehrere Wartthürme angebracht; der eine, hinter der Wirthswohnung, hat noch ganz seine alte Gestalt; in einem andern, der Stadt zugelegnen, in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. erbauten, ist ein vom Dr. Marcus eingerichteter Saal, in dem der originelle Dichter und Zeichner E. T. A. Hoffmann öfter bewohnte und dessen Wände derselbe mit sinnreichen Historien ausmalte, worin er und seine Freunde porträtlich figurirten. Diese genialen Malereien hat man leider übertüncht. In der Thorhaus rechts steht eine Kapelle, deren Hauptgewölbe alt und wahrscheinlich der Ueberrest der frühern Burgkapelle ist. Dieselbe ist aus Beiträgen von Freunden der Burg nach Zeichnungen von Karl Heideloff und Solger restaurirt worden; ihre Fenster sind mit Glasgemälden der altdeutschen Schule, welche aus der

Schellenbergerschen Sammlung hieher kamen, geschmückt; auch hat sie Thürgemälde, zwei Apostel nach Dürer, von Mattenheimer erhalten. — Drei Stunden von Bamberg liegt das Dorf **Pommersfelden**, mit dem Schlosse des Grafen Schönborn, wo eine mit den vorzüglichsten Meistern aller Schulen besetzte Gemädegalerie von mehr denn 800 Stücken befindlich ist. (Näheres im Art. Pommersfelden.)

Bamberger Trachten findet der Künstler im 13. Bande der 1820 zu Weimar erschienenen *Länder- und Völkerkunde* mitgetheilt, besonders die Trachten Bamberger Bürgermädchen und Landleute. Bürgersfrauen von Bamberg, im Hintergrunde ein Theil des Marktplatzes, und ein Blatt, welches im Vor- und Mittelgrunde mehrere Gärtnerinnen in ihrem Costüm und im Hintergrunde die Wunderburg darstellt, findet sich in dem zu München bei J. M. Hermann erschienenen Werke: „*Bayerische Nationalcostüme*.“ Alle diese Abbild. sind nach Friedr. Karl Rupprecht gestochen oder geschnitten.

Bamberger, ein Landschaftler, der um 1834 in München arbeitete. Ein schönes Bild ist sein *Hintersee bei Berchtesgaden*. Nach seiner Zeichnung stach der Franzos F. Salathé ein Panorama von Rolandseck, Nonnenwerth und dem Siebengebirge.

Bamboocladen nennt man solche Gemälde, welche in grotesker Art Gegenstände und Scenen des gemeinen Lebens (z. B. Jahrmärkte, Bauernfeste) vorstellen. Die Benennung schreibt sich von Peter van Laar her, den die Italiener wegen seiner Missgestalt den Krüppel (*il Bamboccio*) nannten, obgleich er diese Gattung nicht zuerst einführte.

Bamboccio, s. Peter van Laar.

Bamyan, in Kabulistan. Als Denkmale indischer Steinarbeit, die vom Beginn des Mittelalters datiren, wurden früher ein Paar höchst kolossale Sculpturen an der Felswand von Bamyan bewundert; es sind stehende Figuren, aus Nischen in erhabenem Relief vortretend, die eine von ihnen 120 Fuss hoch. Gegenwärtig sind sie im hohen Grade ruiniert; nach dem, was man noch erkennen kann, war die ursprüngliche Arbeit indess nur von roher Beschaffenheit. Das Gewand war aus gypsenem Stucco aufgelegt, und die Nischen waren mit Malereien geschmückt, wovon sich noch Reste vorfinden, in welchen man buddhistische Darstellungen entdeckt. — In der Gegend von Bamyan finden sich auch sogenannte *Tope's*, thurmartige Heiligthümer des Buddha, von 50 — 80 F. Höhe; sie entsprechen den grössern Bauten der Art, den *Dagop's* in den indisch-buddhistischen Tempelgrotten.

Banc, John van der, blühte als Bildnissmaler in London zur Zeit Georgs I. und II., und starb (kaum 44 Jahre alt) 1739 an den Folgen seiner Ausschweifung. Er führte seinen Pinsel kraftvoll und kühn. Im Jahre 1725, zwei Jahre vor Isaak Newton's Hinscheiden, malte er dessen Bild für die *Royal Society* zu London, deren Präsident Sir Isaak war. Dies namhafte Bild wurde vor wenigen Jahren durch Joseph Allen für die *Literary and philosophical Society* zu Manchester copirt. Von John v. d. Banc existiren auch treffliche Zeichnungen zum *Don Quixote*, die aus 68 Bl. bestehen und im Stich ausgeführt wurden. — Sein Vater Peter van der Banc (geb. 1649 zu Paris, gest. 1697 in London) ging aus der Schule F. Poilly's hervor und war ein bedeutender Bildnissstecher. Horace Walpole citirt 50 Bl. von ihm. Unter Peters Porträtstichen zeichnen sich namentlich aus: Karl II., Anna v. England, Georg von Dänemark, Erzbischof Thomas Lamplugh, Sir Th. Allen, Sir W. Temple, Friedr. v. Schomberg; unter seinen histor. Blättern: der Seesieg Karls II. nach dem Deckengemälde von A. Vecio (gr. Stück in 2 Bl.), Mercur mit Karls II. Kopfe nach dems. Maler, die Marie mit dem Kind (dabei Elisabeth und Johannes) nach Seb. Bourdon, und Jesus auf dem Oelberge nach dems. (ein besonders schönes Blatt).

Banco, Nanni d'Antonio di, gest. 1430, war ein Bildhauer zu Florenz, der als Schüler des Donatello genannt wird. Seine Bildwerke zeigen keine sonderliche Verwandtschaft mit diesem Meister; sie erscheinen als die Productionen eines mehr richtigen denn fruchtbaren Geistes. Die bedeutendsten sind einige Statuen an San Michele in Orto zu Florenz: der hell. Philipp und eine Gruppe von vier in einer Nische stehenden Heiligen, die ihm Meister Donatello durch Abschneiden einiger Arme, Schultern etc. in den vorgeschriebenen, aber unberücksichtigt gelassenen Raum gezwängt haben soll.

Band (Bauk.), ein häufig bei Gesimsen vorkommendes Glied, dessen Profil geradlinig ist. Zimmerleute verstehn unter Band einen in schräger Richtung gesetzten Stiel bei Fachwerkwänden, und mehrere andere Verbandstücke, die zum Zweck haben, unterstützende Theile mit einander zu verbinden und an der Stelle, wo sie sich befinden, ein unverschiebbares Dreieck zu bilden. Unter „Band und Haken“

steht man jede vom Schlosser angefertigte Vorrichtung zum Halten, Auf- und machen der Thür- und Fensterflügel; ausser den ordinären Bändern und Haken gibt es Kreuzbänder, Bockshornbänder und Flsch- oder Aufsetzbänder.

Bändchen, ein kleines untergeordnetes architectonisches Glied, das nach dem Profil eines Bandes geformt ist.

Bandel, Ernst von, Bildhauer, Schöpfer der ehernen Kolossalstatue Hermanns des Cheruskers auf der Detmolder Höhe, ward 1800 zu Ansbach geboren. Er empfing den ersten Kunstunterricht in seiner Vaterstadt, ging dann nach München und vollendete hier seine Studien auf der Akademie. Im J. 1820 brachte er einen lebensgrossen Kriegsgott in Gyps zur Ausstellung, der den vollen Beifall der Münchner Kenner fand, denn der lebensvolle Ausdruck und das reine Ebenmaass kündeten schon eine schöne Stufe künstlerischer Bildung. Im J. 1823 zeigten eine Atlas (Gruppe) und ein Faun seine Gewandtheit in der Anordnung und Behandlung plastischen Massen. Erstere führte Bandel 1833 in Marmor aus und lieferte hierin ein Werk voll Weichheit und Lieblichkeit. Sein ausgezeichnetes Talent für die Bearbeitung des Marmors bewährten auch seine Büsten, die von gleicher Zartheit der Handlung zeugen und welchen er auch den Stempel der geistigen Wesenheit des treffenden Individui aufzudrücken versteht. Ausser andern gehören hieher die Brustbüsten des Königs Max von Baiern (1832), der Künstler Dominik Quaglio, Peters, Stieler und Gärtner im Locale des Kunstvereins zu München. In dieser kunstgigen Stadt schuf er ferner das Monument des Ritters von Skell (am See des engl. Gartens bei München); das Grabmal des Directors und Historienmalers von Langer; einen Liebesgott aus carrarischem Marmor; eine lebensgrosse Gruppe, Amor und Psyche, in Gyps; eine sich schmückende Venus und die Hoffnung, zwei lebensgrosse Figuren, gleichfalls in Gyps. 1834 finden wir Bandel in Berlin, wo er unter andern an der Ausstellung brachte: einen auf einem Sarkophage ruhenden Genius des Lebens (mit einem Grabdenkmal, eine Hautrelieffigur von 3½ Fuss Höhe) in carrarischem Marmor; das Brustbild einer Italienerin, in Tyroler Marmor; mehrere Gypsmodelle zur Marmorverarbeitung, darunter einen lebensgrossen Christus, ein sitzendes blühendes Mädchen in Lebensgrösse, ein Basrelief mit Adam und Eva (die Figur 4 Fuss hoch) und die 4 Fuss hohe Skizze einer Kolossalfigur Hermanns des Cherusfürsten. Fortan beschäftigte ihn der grosse Gedanke eines Hermannsdenkmals auf der Höhe des Teutoburger Walds. 1838 publicirte er in 2 Blatt den von ihm selbst auf Stein gezeichneten Entwurf dieses kolossalen Standbildes und bestimmte den Erwerb der beiden Lithographien für das projectirte Denkmal. (Vergl. die Art. „Detmold“ und „Hermann der Cherusker.“) Sein jüngstes bedeutendes Werk ist eine lebensgrosse Marmorstatue der Thusnelda, die der Fürst von Lippe-Detmold für 5000 Fl. erwarb. Bandel hat nach der Schilderung des Tacitus den Moment gewählt, wo Thusnelda, vom eignen Vater dem Germanicus verrathen, in römische Gefangenschaft geht, mit Ketten belastet, die Hände über dem Leib gekreuzt. Der Ausdruck edlen Selbstgefühles und stolzer Verachtung des an ihr begangenen Verhehrs, sowie die Zuversicht ihrer Mutterhoffnung, dass bald ihr ein Rächer entgegen werde, sind unübertrefflich. 1843 reiste Bandel von Detmold, wo er fortwährend an den Arbeiten am Hermannsdenkmal geleitet, nach Italien ab, um zu Carrara die zu vor im Ort und Stelle modellirten Büsten des Fürsten von Lippe-Detmold und der verstorbenen Fürstin Pauline in Marmor auszuführen.

Bandgesims heisst ein horizontales Gesims von geringer Ausladung, welches in der Fassade an derjenigen Stelle, wo die Balkenlage sich befindet, angebracht wird.

Bandinelli, Baccio, aus der Familie der Viviani, geb. zu Florenz 1487, gest. 1559, zählt zu den namhaftesten italischen Plastikern, war Buonarroti's eifriger Nebenbuhler, stand aber doch wesentlich unter dem Einflusse von dessen Richtung. Baccio findet man ein ähnliches Streben nach Grossartigkeit, doch bereits in ungleich mehr manieristischer Weise. Zu den bedeutendsten Arbeiten dieses Meisters gehören die Figuren (Propheten, Apostel, Tugenden etc.), welche er für die Choreinrichtung des Florentiner Domes arbeitete. Anderes, wie sein Herkules und Cacus vor dem Palazzo vecchio und das Relief des grossen Piedestals auf der Piazza di S. Lorenzo in Florenz, ist minder erfreulich. In Benvenuto Cellini's Selbstbiographie (bekannt durch Goethe's Uebersetzung) steht viel Anziehendes über Bandinelli. Die meisten nach dessen Sculpturen und Zeichnungen gestochenen Blätter finden sich bei Canecke verzeichnet. Marc Anton stach die Marter des heil. Laurentius nach ihm; in Agostino Veneto hat man ein Blatt „Iphigenia, Orestes und Pylades“ nach der Skizze und einer Zeichnung Bandinelli's. — Eine ausgezeichnete Leistung in Reproduction der Antike ist die Cople, welche Bandinelli vom Laokoon herstellte; man sieht dieselbe im 3. Corridor des Palazzo degli Uffizi zu Florenz.

Bandini, Giov., gen. „Giov. dall' Opera“, war Bandinelli's Schüler und verfolgte in seinen plastischen Gebilden eine mehr zierliche Richtung, wie die Statue dem Architectur an Michelangelo's Grabmale in Santa Croce, die Figuren St. Jakobs und Philipps in S. Maria del fiore und das Basrelief in der Kapelle de' Gaddi in S. Maria novella zu Florenz beweisen.

Bank am Sockel (Bauk.). Ist durch Verbreiterung der Unterlagen ein vorzüglich sicherer Grund geschaffen, so können die Sockel bank artig behandelt oder kann unter dem Sockel noch eine Bank (Banquet) angebracht werden, welche zugleich die Einwirkungen des feuchten Bodens noch mehr vom Gebäude entfernt. Bei grossen Bauten kann diese Bank als ein trockner Umgang, bei kleinern als Sitz dienen.

Banks, Thomas, ein engl. Bildhauer, gest. 1805, war nebst Bacon ein Maler seiner Zeit. Passavant sagt von Beiden, dass ihre Arbeiten noch sehr die Schule des 18. Jahrh. verrathen und dass sie zwar vieles Talent, aber auch jenen Mangel Styl offenbaren, der in der Sculptur noch weit unangenehmer als in der Malerei auffällt. Von Banks finden sich Arbeiten in der Westminsterabtei und in der Paulskirche z. B. die Statue des Marquis von Cornwallis und das Marmordenkmal des an Nelson's Seite gefallenen Captain Blaydon Westcott in letzterer Kirche. An der Fassade der vormaligen Shakspeare - Gallerie (jetzt *the British Institution*, Pall Mall) sind die Figuren der Komödie und Tragödie zu Shakspeare's Seiten von Banks Hand. Man findet sie auf dem Titel in Boydell's Werk gestochen. Die Londoner Akademie besitzt einen gefallenen Engel in Marmor und das Modell eines Achilles von ihm; jener ist in dem Werke „*The fine arts of english school*“ gestochen.

Banquet (Bauk.), die untere Schicht eines Fundaments, welche breiter als das Fundament selbst angelegt wird, um so den Druck des aufzuführenden Gebäudes auf eine grössere Grundfläche zu vertheilen. Das Banquet kommt also zunächst auf den guten Baugrund oder auf die Bedeckung des Rostes, der den guten Grund ersetzen soll, zu liegen. Es sind dazu immer die grössten vorhandenen Steine zu wählen. Höhe und Breite des Banquets richtet sich nach der Schwere der darauf zu setzenden Gebäude, sowie nach der Tiefe der Fundamente.

Banz, vormals Benedictinerabtei, jetzt Schloss im bair. Kreise Oberfranken, in herrlicher, durch Anlagen noch verschönerter Gegend. Nach des bigotten Abts Alex. v. Rotenhan Tode wandten sich die aufgeklärten Benedictiner von Banz in Masse der Reformation zu. Durch den Abt Joh. Burchard wurde 1575 ein neuer Convent zusammenrekrutirt, der bis zum 30jährigen Kriege bestand, während dessen die Abtei, die schon im Bauernkriege gelitten, von Neuem verwüstet ward. Sie wurde nebst ihren Besitzungen durch Oxenstierna an den Markgrafen Georg von Baireuth verschenkt, der sie erst nach Gustav Adolfs Tode an die wenigen zurückkehrenden Conventualen abtrat. Zu Ende des 17. Jahrh. erbt die Abtei von ihrem ehemaligen Abt Otto II. de la Bourde, Bischof zu Gurk in Kärnthen (gest. 1708), eine Million Gulden. Unter so verbesserten Umständen konnten die Banzer Mönche nicht zusehen, dass ihre Brüder in Bamberg auf dem Michaelsberge so schöne Wohnungen und ein so schönes Kloster hatten, denn das ihrige, abgesehen von der Verwüstung, bestand aus einem wahren Quodlibet von Gebäuden, indem es ursprünglich ein stattliches Schloss mit 9 Thürmen und der Sitz der Grafen des Banzgaues gewesen, bis Alberada, letzte Gräfin von Banz, in den Jahren 1052 — 71 ihre Burg zum Kloster einrichten liess. Im J. 1701, wo die Banzer mit Meister Linhard Dinzenhofer (dem Neubauer der Abtei auf dem Michaelsberge zu Bamberg) in Unterhandlung getreten, wurde mit dem Einreissen der alten Burg - Abtei begonnen, doch verflossen mehrere Jahre, bis der jetzige Bau, die Zier der wundervollen Gegend, in seiner Pracht vollendet dastand. Der Grundstein zur Kirche wurde am 10. Mai 1710 gelegt, und dieselbe am 15. Oct. 1719 eingeweiht. Abt Gregor Stumm, der die von Rotenhan begründete Bibliothek wiederherstellte, legte auch ein Münz-, Kunst- und Naturalienkabinet an; letzter Abt war Gallus Dennerlein, unter dem 1802 das Stift aufgehoben wurde. Bibliothek und Naturalienkabinet kamen nach Bamberg, die Münzsammlung nach München. Derzeit ist Banz die Sommerresidenz des Herzogs Max in Baiern. In der schönen Kirche ist das Denkmal des Marschalls Berthier, der sich 1815 zu Bamberg aus dem dritten Stock der neuen Residenz herabstürzte, als er vom Fenster aus mehrere Regimenter Russen von der Hallstadter Strasse her gegen sein Vaterland heranziehen sah. Um 1815 lieferte Sebastian Scharnagel dem Herzog Wilhelm in Baiern mehrere Gemälde für das von letzterm erkaufte Schloss Banz.

Baphomet, Symbol der Tempelherrn, das man schon in frühern Zeiten für eine Entstellung des Namens Mahomed hielt, indem man den Gliedern dieses Ordens eine Neigung zum Islam vorwarf. Baphomet soll nach neuerer Meinung soviel wie Feuer-

Taufe oder gnostische Taufe bedeuten, und die in Alterthümersammlungen vorkommenden Bilder von Stein, mannweiblich mit zwei Köpfen oder zwei Gesichtern, einem bärtigen Manne gleich, übrigens von weiblicher Bildung, grösstentheils mit Schlangen, Sonne und Mond und andern seltsamen Attributen umgeben und mit meist arabischen Inschriften versehen, sollen (wenigstens nach Hammer-Purgstalls Ansicht) die Baphomet-Idole der Templer sein.

Baptisterium, italienisch *Battisterio*. Der Name der Baptisteria datirt aus den Thermen der Alten, wo im Frigidarium (*cella frigidaria*), also im Zimmer zum kalten Bad sich eine oder mehrere Vertiefungen befanden, die bei den Griechen βαπτιστήρια, bei den Römern *piscinae* hießen, und welche mit Stufen zur Seite und überall mit Marmorplatten belegt, geräumig und tief genug waren, um das Schwimmen zu gestatten, daher dies Zimmer auch *natatorium* genannt wurde. Die *piscinae*, d. h. die fischteichartigen Vertiefungen, waren natürlich von sehr verschiedener Grösse; z. B. in Pompeji ist ein solches Wasserbecken etwa 13 Fuss lang, in den Bädern Diocletians 200 F. lang und halb so breit. Aehnlich diesen Schwimmlöchern oder Schwimmbecken machte die früheste Christengemeinde ihre Taufbecken, wo die Taufe dem Vorbild entsprechend geschah, das Jesus im Jordan geliefert. Als man die profanen Basiliken zu Kirchen eingeräumt erhalten, musste sich eine besondere Gebäudeform zum Taufhaus finden, auf das sich nun der Titel Baptisterium übertrug; man bedurfte einer isolirt stehenden oder an die Kirche angebauten Kapelle mit einer Vorhalle und einem Brunnen, um den Taufact grossen Styles vollziehen zu können; der Raum musste nämlich sehr umfänglich sein, da wegen der seltenen Taufzeiten (anfangs nur zu Ostern und Pfingsten) eine Menge Täuflinge zusammenkamen. Später begab man sich der eigentlichen Baptisterien und verlegte den Taufbrunnen in den Eingang der Kirche; endlich begab man sich auch der Taufbrunnen und stellte blos einen Taufstein mit Becken in der Kirche selbst auf. — Als eins der ersten Baptisterien der Christen ist die Katakombe von S. Ponziano in Rom anzusehn; diese unterirdische Stätte (vor Porta Portese, an dem Ort, der Monte verde heisst) zeigt noch einen Behälter oder ein Becken mit lebendigem Wasser, welches vom 1. — 4. Jahrh. zur Vollführung der Taufe diente. Immitten des Raumes ist eine Treppe, auf der man bis zum Becken hinabsteigt; ein Canal leitet das Wasser der Quelle dahin; auf der Mauer des Hintergrundes ist ein Fresco ausgeführt, dessen Gegenstand, die Taufe Christi, augenscheinlich die Bestimmung des Orts bezeugt. In der Kirche der heil. Prisca zu Rom ist ein antikes Kapitäl aufbewahrt, in dessen Abacus ein kreisrundes Becken gegraben ist, welches, laut der incorrecten Inschrift auf seinem Rande, in den ersten Jahrhunderten der Kirche das Taufwasser enthielt; das Kapitäl selbst ist von dorischer Ordnung und reich geziert. Die Form der Baptisterien als besondrer Gebäude datirt von einer antiken Tempelform, welche im 3. Jahrh., zu Diocletians Zeit, beliebt war und wovon ein Beispiel der achteckige Tempel bietet, der im Bezirk des Palastes des Diocletian in Spalatro steht. In dieser Gestalt sind die vorzüglichsten nach dieser Epoche entstandenen Baptisterien gebaut. Das vom Kaiser Constantin gegründete, aber im 8. Jahrh. neugebaute achteckige, später mit Kuppel versehene Baptisterium bei S. Giovanni in Laterano zu Rom hat im Centrum ein antikes Gefäss von Porphyr, das offenbar als Badewanne in Thermen gedient hatte, bevor es hier zum Taufbrunnen genommen ward. Die Porphyrwanne, deren Bronze-deckel modern ist, steht in einer Vertiefung, die ehemals ganz mit Taufwasser angefüllt war. Hier taufte sonst am Ostersonnabend die Päpste, und daselbst werden noch jetzt am selben Tage die übergetretenen Juden und andere Nichtchristen getauft. Das Battisterio zu Florenz ist gleichfalls von hohem, jedoch ungewissem Alter; es war bis 1293 mit Gräbern umgeben, von denen noch Boccaccio erzählt; restaurirt und mit Marmor bekleidet wurde es durch Arnolfo di Cambio. Von den vier Thüren wurde die eine gegen Westen im J. 1200 vermauert und eine Tribune daselbst errichtet. In dieser schönen Taufkapelle S. Giovanni, neben der Kirche *Maria del fiore*, wurde Dante getauft, der im „*Inferno*“ (Canto XIX, V. 13 ff.) ihrer gedenkt und die Löcher, zum Stand für die Priester bestimmt, erwähnt. Diese Löcher oder Vertiefungen waren rund, von gleicher Weite, und befanden sich dicht am Taufstein; da hinein traten die taufenden Priester, um sich vor dem Volksandrang zu schützen, weil damals jährlich nur zweimal im Baptisterium getauft ward. — Ueber die Baptisterien giebt unter andern Agincourt anschauliche Belehrung, der im architectonischen Theil seines Werks auf Taf. 63 (Ausgabe von Quast) die vorzüglichsten Arten von Taufhäusern und Taufbrunnen mittheilt. Wir beschreiben hier nur das kunstgeschichtlich bedeutsamste Exemplar, das berühmte „Battisterio“ zum Pisaner Dom, das im J. 1153 durch den Baumeister Diotisalvi de' Petroni begonnen ward. Der stolzen quadratischen Kathedrale zu Pisa, der prächtigen Basilika des Buschetto,

musste er eine Taufkapelle von zirkelrunder Form und in Gestalt einer Kuppel gegen überstellen. Diese Taufkirche erhebt sich auf einem Untersatze von drei Stufen, welche rings herumlaufen und oben dem Gebäude noch einen Vorplatz von 614 Palmen (etwa 458 franz. Fuss) im Umkreis gewähren. Das Aeussere zieren zwei Reihen Wandsäulen von korinthischer Ordnung. Die untere Reihe trägt volle Bogen, gekrönt mit einem Gesimse, auf dem sich eine Reihe weit zahlreicherer Säulen als die untern erhebt. In der That trägt das Gewölbe eines jeden Schwibbogens der untern Reihe zwei Säulen der obern, die ebenfalls kleine Bogen tragen, über welchen man kleine dreieckige Giebel bemerkt, zwischen denen sich kleine Bildsäulen befinden. Hierauf umgiebt ein neues Mauerband den Umfang des Gebäudes. Der Theil oberhalb desselben, der die Trommel der Kuppel zu sein scheint, ist mit Fenstern durchbrochen, welche eine Art von Krone bilden, deren Verzierung dem nämlichen Geschmack entspricht. Die Curve der Kuppel ist der Länge nach durch 12 Rippen oder gezahnte Bänder getheilt, die sich oben in einer Krone vereinen, deren Ende eine kleine Kuppel bildet, über die sich das Standbild Johannis des Täufers erhebt. Zwischen den Rippen der Doms sind in seiner Wölbung gleichfalls kleine Fenster angebracht. Die ganze äussere Verzierung verräth einen Geschmack an Zierlichkeiten oder an jenem Spitzenwerke, dessen Mannigfaltigkeit keine Beschreibung zulässt, und das mit dem Blumistischen in dem Charakter des germanischen Styls in nächster Verwandtschaft steht. Indess ist darin nichts, weder am Aeussern noch im Innern der Rotunda, übertrieben. Man geht durch eine schöne Pforte ein, welche Bonanno in Erz gegossen, oder man steigt vielmehr durch dieselbe in die Kapelle hinab, in welcher drei Reihen freistehender Stufen zirkelförmig herumlaufen. Diese Stufen bildeten eine Art von Amphitheater, welches den Zuschauern den Anblick der feierlichen Handlung erleichterte, die im Mittelpunkt der Taufkapelle vorging, wo sich eine grosse achteckige, auf jeder Seite mit angehauchten Rosetten gezierte Kufe von Marmor befindet. Sie ruht auf drei Stufen und unterscheidet sich von den Rotunden der andern Taufkapellen dadurch, dass sich ihr Inneres in fünf Vertiefungen abtheilt, deren grösste die mittlere ist, in die sich vermuthlich der Priester stellte, um in den dieselbe umgebenden wassergefüllten Abtheilungen die Kinder zu taufen, welche darin eingetaucht wurden. Auf den Stufen, die innen um die Kapelle herumlaufen, erheben sich acht Säulen und vier Pfeiler, welche die innern Bogen tragen. Auf diesen Bogen ruht, der äussern Anordnung entsprechend, eine zweite Reihe und unterstützt die Kuppel, deren innere Curve, ganz verschieden von der äussern, sich in Birnenform zu verlängern scheint. Es bedurfte ganz der grossen Kunstkenntniss des Diotti Salvi oder seines Nachfolgers, um in der Anordnung der grossen Säulenmenge, die unterzubringen war, nicht hinter Buschetto zurückzubleiben. Während gewöhnlich der Architect seine Säulen so anfertigt, wie sie seinem Plane entsprechen, musste hier der Plan allen Formen und Verhältnissen der Materialien, die sich darboten und welche grösstentheils schon bei alterthümlichen Denkmalen angewendet gewesen, untergeordnet werden. In der That sieht man hier Säulen aus den Trümmern römischer Gebäude neben andern aus den Steinbrüchen der Inseln Elba und Sardinien. Die Schwierigkeit, in gewissen Fällen sich eine hinreichende Anzahl einander gleicher Säulen zu verschaffen, nöthigte den Architecten, den Mangel durch andere Hülfsmittel zu ersetzen. So sehen wir, dass er den acht grossen Säulen, die im Innern der Taufkapelle die untere Säulenlaube bilden, vier quadratische Pfeiler von gleicher Dimension beifügte. Von jenen acht Säulen sind die beiden am Eingang befindlichen, welche weit stärker als die übrigen, von sehr schönem orientalischen Granit, während die andern, nach dem Zeugnisse der pisaner Annalen, von Granit aus den benachbarten Inseln sind. Die Taufkirche von Pisa bildet gewissermassen ein Museum von Bruchstücken und Verzierungen, welche dem Meissel der Alten entsprungen. Man findet hier eine Sammlung sehr verschiedener Kapitäle, geziert mit den Emblemen heidnischer Gottheiten. Die neuere Bildhauerkunst hat bereits Nachahmungen davon versucht, welche seitdem die Kritik irre geführt; und man hat die Bemerkung gemacht, dass in den beiden folgenden Jahrhunderten die Kunst, das Blätterwerk der Kapitäle auszuhauen, weit hinter der Geschicklichkeit der Bildhauer des 12. Jahrh. zurückgeblieben, die an dem Baudenkmale Diotti's gearbeitet. Als etwas Ausserordentliches verdient auch die Schnelligkeit Erwähnung, womit von Anfang an der Bau betrieben worden. Die Chroniken bezugen, dass die gedachten 8 Säulen und 4 Pfeiler im Innern mit den sie untereinander verbindenden Bogen in Zeit von 14 Tagen aufgerichtet wurden. Indess erzählt man, dass der erste und zweite äussere Gürtel kaum vollendet gewesen, als aus Mangel an Geld das Werk eingestellt wurde; doch der Eifer der Pisaner fand neue Hülfsmittel, und ein freiwilliger Beitrag von einem Heller oder einem Goldpfennig von jeder Familie verschaffte bald die nöthige Summe, um den Bau zu vollenden. Der

ser der Rotunde von aussen beträgt 62 Ellen, der äussere Umfang 194, ihre der innere Durchmesser 52 und der innere Umfang 157 Ellen. Dieses Baptisterium Pisa und das von Florenz bieten in der Geschichte der Baukunst zwei, welche, wohl nur durch den Zeitraum eines halben Jahrhunderts von einander (denn das für uralt ausgegebene Florentiner Taufhaus entstand schwerer als um den Schluss des 11. Jahrh.), den Geschmack ihrer Zeit kennen zu bekommen geeignet sind. Nur muss man die obere Theile des Pisaner Baptisteriums in den Formen des germanischen Stils erscheinen, als später (etwa 13. Jahrh.) entstanden betrachten. Streng beurtheilt Norder in seinem „Reis-Janus“ (II. 269) dieses durch den fremdartigen obern Zusatz allerdings als Bauwerk. Er sagt, das nicht nach der hergebrachten alten Weise acht- oder runde Baptisterio sei äusserlich nach oben phantastisch mit gothischen Spitz- und Brustbildern verziert und gleiche in seiner Kuppel einer



Moschee; heillos aber selbe die trichterförmige, in Gestalt eines abgestumpften Kegels sich erhebende Haube aus. — Unter den übrigen alten Taufhäusern ist besonders bemerkenswerth das äusserlich und inwendig achteckige Baptisterio der Kathedrale von *Citta nuova* in Istrien; drei Stufen dienen als Sitz und laufen rings herum, wie im Pisaner Baptisterio; inmitten sind die Taufbrunnen, und zwar sechseckige, zu welchen man auf drei Stufen hinabstieg. Zu erwähnen sind ferner: das aus dem 5. Jahrh. stammende Baptisterio der Kathedrale zu Ravenna; das Baptisterio v. Cremona, erbaut um 1167, achteckig, im Aeussern der Architectur des Domes entsprechend, an den Wänden des Innern mit Säulenarkaden und Gallerien; das Baptisterio zu Padua, unten viereckig, oberwärts rund, mit zierlich ausgebildetem Schmuck von Bogenfriesen und Lisenen am Aeussern der obern Theile; das von Cellino di Nese von Siena 1337 erbaute achteckige Baptisterium zu Pistoja, und die Taufkirche San Giov.

welche mit der Kathedrale von Verona zusammenhängt. Der Tauf-Veroneser Baptisterio hat ein achteckiges, aus einem Stück Stein von Umfang gebildetes Becken (aus dem 12. oder 13. Jahrh.) mit Reliefs an allen, deren Gegenstände neustamentliche sind. Weiter führen wir hinst das „Baptisterium der Arianer“, unter Theodorichs Regierung zu Ravenna, wo es jetzt einen Theil des Oratoriums von Santa Maria in Cosmedin aus 1196 — 1270 im byzantinisch-lombardischen Styl erbaute, reich sculptirt zu Parma, von achteckiger Form, an seinen Aussenseiten mit zahlreichen gerade Gebälke tragenden Säulenstellungen, ähnlich decorirt an den es Innern, mit einem Taufbrunnen vom Jahre 1204, mit Halbkuppeln über Nischen und merkwürdigen Bildwerken an den Portalen gegen Mittag und s Baptisterium des Doms von Parenzo unweit Triest, dem Hauptelgange gegenübergestellt, von welchem es durch ein von Portiken umgebenes chieden wird; das ähnlich gestellte Baptisterium des Doms von Torcello

Bar — Baratta.

[illegible]

Prof. W. H. Müller, ein in Petersburg lebender Fürst, der aus Georgien stammt, ist der Urheber einer riesengrossen Halbmünze, von einer russischen Schatzkammer in Petersburg. Diese Halbmünze, die aus Gold ist, ist ein Werk der Allerrühmlichen Kunst, die in Petersburg lebender Fürst, der aus Georgien stammt, ist der Urheber einer riesengrossen Halbmünze, von einer russischen Schatzkammer in Petersburg.

Baratta, Name mehrerer italienischer Künstler; der berühmteste ist Francesco Baratta, von Massa di Carrara gebürtig, der Opfer seiner Völlerei ward. Er war Schöpfer eines Möhren, der den Lap des Letztern schuf er die Kolossalstatue eines Brunnens an der Piazza zu Nav rika vorstellt. Dies Werk zielt ein Altarblatt in Relief. Mehrere in Montorio zu Rom liefert er die Statuen Cleopatra's u kamen nach Dresden, und diese machte die Statuen Gian Mari Gruppe des Herkules gerühmt worden. Sein Bruder Gian Mari che von Cleognara Archilector und baute die famose Kirche S gardi's Schüler in der Architektur und baute die famose Kirche S uno. — in Berlin lebt ein Abkömmling dieser Familie. Man kennt von ti „Verhältnisse des Prof. Rauch bildete. Man kennt von ti und des Kaisers Nicolaus, kleiner als die Na

Barba intorta, der geflochtene Bart, welcher an Figuren aus der Zeit des chaistischen Styls erscheint.

Barbalonga, Schüler des Domenichino, hieß eigentlich Antonio Ricci. Er ward 1600 zu Messina geboren und starb 1649. Domenichino liess ihn lange seine Bilder copiren. In der Theatinerkirche S. Silvestro auf Monte Cavallo zu Rom ist ein Bild des Stüfers und des heil. Andrea Avellino mit Engeln, die von Zampieri selbst malt scheinen, von Barbalonga; er wählte in dieser Gattung die zierlichsten Formen, und gab ihnen schöne Regsamkeit und Bewegung. Bemerkenswerth ist, dass die gedachten Engel Kornähren und Trauben halten, womit auf das Brod und den Wein im Abendmahl angespielt wird. — Den Namen Juan de Barbalonga bekam Spanien der Niederländer Vermeyen.

Barbara, die Heilige, Patronin gegen unbussfertigen Tod, erhält zu Attributen 1) den Kelch, weil ihre Verehrer keines jähen Todes, d. h. nicht ohne Sacrament sterben; 2) den Thurm, weil ihr Vater sie als Kind in einen solchen einschloss, um ihre Reinheit zu bewahren; 3) das Schwert, weil sie in dieser Gefangenschaft oder Einsamkeit sich zum Christenthum wendete und darum von ihrem Vater selbst geköpft ward (im J. 236); 4) eine Krone (als Symbol von Sieg und Lohn) auf dem Haupt. Die heil. Sage ist im Zusammenhange kurz folgende. Barbara war die Tochter eines Römers, des Dioscorus, und ward, als sie Neigung zum Christenthum zeigte, in einen Thurm gesperrt, um sie zu zwingen, dass sie zur Anbetung der Götter zurückkehre; da dies nichts fruchtete, wollte ihr Vater sie einem heidnischen Jünglinge vermählen; aber auch dieses und andere Mittel schlugen nicht an, indem sie sich nicht förmlich taufen liess, worüber der Vater sich so entrüstete, dass er in der Hitze das Schwert zückte. Sie suchte zu fliehn, er aber erreichte sie und schleppte sie vor einen Richter. Sie blieb standhaft, selbst als sie wundgeschlagen, ins Gefängniss gesperrt und schimpflichen Martern ausgesetzt ward. Ihre Festigkeit trieb nun den Vater zu dem entsetzlichen Schritt, dass er mit einem Schwertstreich ihr den Kopf zu trennen legte. Barbara, die namentlich Patronin von Guastalla und Mantua ward, war ein Lieblingsgegenstand der Kunst des Mittelalters. Raffael brachte sie in seiner *Madonna di San Sisto* an, wo sie zur Linken Maria's kniet. Grossartig gezeichnet ist die Barbara von Beltraffio (s. diesen Art.). Eine der trefflichsten altdeutschen Darstellungen dieser Heiligen ist die Figur aus Elchenholz, die sich auf der linken Seitenwand im Betstuhle des Grafen Eberhard des Aeltern von Württemberg, in der frühern Propsteikirche St. Amandus zu Urach, angebracht findet. Die Seelenanbeile, die aus dem Antlitze spricht, ist bewundernswerth; überhaupt ist das Haupt mit dem zur Seite herunterwallenden Haar dem Holzbildner vortrefflich gelungen. (S. Leideloff's und Görgel's Ornamentik des Mittelalters, Heft IV. Platte 8.) Ein vorzügliches Bild der heil. Barbara auf Goldgrund sieht man in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Die Züge sind edel, die Gestalt schlank. Dies altdeutsche Gemälde gehört zu der dem Schongauer zugeschriebenen, aber nach Dr. Waagen einem minderen Meister beizuzurechnenden Bilderreihe aus der fürstlich Wallersteinschen Sammlung. Die Münchner Pinakothek (1. Saal) hat die heil. Barbara von Holbein dem Aelt. — Von Darstellungen neudeutscher Schule bemerken wir das Altarbild in Oel, das die Barbarakirche zu Koblenz von Settegast besitzt. Die Heilige erscheint mit ihren gewöhnlichen Attributen, Kelch in der Hand, Schwert und Thurm zur Seite, das Haupt gekrönt, von der Glorie umgeben, das Kleid goldgewirkt, der Uebermantel roth und blau. Physiognomie und Haltung verrathen die glaubensfeste Heilige; das Colorit ist weder matt noch brilliant, die Modellirung nicht verwischt.

Barbarotti, Giorgio; s. „Giorgione.“

Barbarossa oder Rothbart, Beiname Kaiser Friedrichs des Ersten, ausserdem vieler Türken, Horuk und Chaireddin, welche den Raubstaat Algier gründeten. Das Kaiserthum Friedrich's I. fällt in die Jahre 1152—1190; einer der grössten deutschen Kaiser regierte er kräftig in Deutschland und suchte in Italien das kaiserliche Ansehen herzustellen. Schon als Jüngling, als Herzog in Schwaben, wo er 1121 geboren ward, eiferte sich Friedrich, wie nachher als Kaiser, maasshaltend in seinem Thun, leidenschaftlos, seiner Ueberzeugung gemäss streng gerecht, immer des Landfriedenbruchs feind. Welch gewandter tapferer Ritter, Welch trefflicher, oft glücklicher Feldherr er gleich war, so war ihm doch der Krieg das Mittel nicht, um zu erobern, sondern rein um die alte Kaisermacht herzustellen. Dies hielt er für sein Recht und seine Pflicht, und was dagegen trat, für Empörung. Er wollte Kaiser sein wie Karl der Grosse, aber die Verhältnisse waren geändert. Otto der Grosse schien den Italienern Befreier, Barbarossa ihr Unterdrücker; noch hatte damals Italien keinen lombardischen Städtebund und der Papst keine besondere Gewalt im Irdischen. In Italien mit wechselndem Glück kämpfend, in Deutschland stets siegend, erschien Friedrich

nie übermüthig, nie gebeugt. Hätten die Lombarden ihr Blutbad und die Verheern vorausgedacht, sie hätten ohne Krieg zugestanden, wozu sie nach demselben gezwungen waren. Den lange als Gegenpapst betrachteten Alexander, den Grössten seiner Zeitgenossen, erkannte Barbarossa endlich als rechtmässig an. Der Hohenstaufen und Welfen alter Hass schien in Liebe aufgelöst, denn beider Blut floss in Friedrich dem Rothbart, den schon seit zartem Alter Freundschaft mit Heinrich dem Löwen verband. Er verlieh das Baierland an Heinrich, dessen häufige Streitigkeiten er beilegte; als Heinrich jedoch nicht ruhte, ihm Hülfe in der Noth versagte und neue schwere Klage veranlasste, da sprach der Kaiser die Acht über ihn, und Heinrich verlor Sachsen und Baiern, nur die braunschweigischen Erbländer behaltend. Das Kreuz nehmend, zog Barbarossa zu Lande nach Asien und war siegreich bis zur syrischen Stadt Seleukia gekommen, als er, über den Fluss Kalikadmos [Saleph] schwimmen wollend, sein Grab in den Fluthen fand (im J. 1190). — Von ältern Darstellungen Friedrich Barbarossa's ist die von Hans (oder Hieronymus) Bocksperger bemerkenswerth; dieser Maler, von Salzburg, stellte um Mitte des 16. Jahrh. die Geschichte jenes Kaisers am Herzogischen Hause zu Augsburg al fresco dar. Mehrfach hat sich die neue deutsche Kunst an einem so deutschen Stoffe versucht. In den zwanziger Jahren machte Schadow im Auftrage des Grafen von Spee seinem Düsseldorfer Eleven Lessing den Antrag, eins der Frescobilder im Hause Helldorf, dem Rittersitze des Grafen, auszuführen; der Graf, schon von Cornelius angeregt, hatte das Leben des Rothbarts zum Gegenstand der Fresken bestimmt, zumal die nahe Burg in Kaiserswerth noch immer in ihren ersten Ruinen an des Kaisers Gegenwart in dieser Gegend erinnert. Bereits hatte ein Schüler von Cornelius, Heinrich Stürmer, eine jener Darstellungen vollendet, als Cornelius mit seinen Schülern von Düsseldorf nach München zog. Die Fortsetzung dieser Arbeit wurde Lessing und Mücke übertragen, und die Composition des Erstern, die Schlacht von Ikonium, die er dem Auftrag zufolge entwarf, ist als diejenige anzusehn, wodurch er zum Erstenmal seinen Beruf zum Historienmaler bewährte. Die wenigen Figuren, die doch die Wirkung eines grossen Schlachtgetümmels, einer wichtigen Siegesentscheidung machen, der blitzgleich hervorbrechende, allen Widerstand niederschmetternde Held, die Energie aller Bewegungen, die männliche, nicht aufgedunsene, sondern ächt gedrungene Kraft der Formen müssen Jeden entzücken. Es ist kein gewöhnliches Schlachtenbild, kein unerfreuliches Chaos sich durch einander wirrender Gestalten ohne lebendigen Mittelpunkt, was uns so oft als ein solches geboten wird, nicht das Schlachten und Würgen war die Hauptsache, sondern eine Verherrlichung des Kriegermuthes, der Heldengrösse tritt uns entgegen, wie sie uns in bildlicher Darstellung sonst selten begegnet. Die zweite Composition, die Lessing für Schloss Helldorf entwarf und Plüddemann daselbst ausführte, ist die Erstürmung von Ikonium. Auf diesem Gemälde ist der Kaiser selbst nicht zu sehen; sein Nef, Herzog Friedrich von Schwaben, bildet die Hauptfigur; wir befinden uns innerhalb der Mauern der erstürmten Stadt, der kühne jugendliche Held ist eben an der Spitze seiner Ritter und Reitsigen durch die enge Bresche, die sich im Hintergrund aufthut, gedrungen; wie ein Felsen mit dem einen vortretenden Fusse im Boden wurzelnd, steht er in gesammelter Kraft, das flammende Schwert gegen die im Verzweiflungskampfe nach beiden Seiten des Bildes hin zurückweichenden Sarazenen schwingend, seine Ritter und Reitsigen, die sich zum Theil noch durch die Bresche arbeiten, unterstützen ihn mit Spiess, Bogen und Schwert, und der Sieg ist nicht zweifelhaft mehr. Lessing entwarf zu diesem von Plüddemann ausgeführten Fresco eine Farbenskizze in Oel oder vielmehr ein kleineres Oelgemälde (da diese Skizze alle Eigenschaften eines vollendeten Bildes hat, auch von ihm förmlich übermalt worden ist). Dieselbe befindet sich im Besitz des Hrn. Fränkel zu Berlin. Die dritte, unausgeführte gebliebene Composition Lessing's stellte das Ende Barbarossa's vor, und wurde später, durch eine leichte Modification der ursprünglichen Zeichnung, in eine Darstellung vom Tode Kaiser Friedrich's II. umgewandelt. Lessing hatte sich nämlich nicht entschliessen können, dem Beschauer die greise, nackte, von Wasser triefende Gestalt Barbarossa's vorzuführen; er hatte angenommen, dass derselbe seinen Untergang noch einige Zeit überlebt habe. Der alte sterbende Held sitzt auf der ursprünglichen noch vorhandenen Zeichnung in ein langes weites Gewand gehüllt; sein Nef, Herzog Friedrich, beugt sich knieend und kummervoll über seine Hand, und ein Bischen einige kriegerische, in Schmerz versunkene Gestalten, sowie ein sarazenischer Anführer füllen die beiden Seiten und den Hintergrund der Zeichnung aus. Der Tadel, der seitens der Beschauer oft wiederholte, dass die eigentliche und eigenthümliche Desart Barbarossa's sich zu wenig oder gar nicht erkennen lasse, bestimmte Lessing das Ganze auf den Tod des spätern grossen Hohenstaufen, Friedrich's II., zu über-

gen. Friedr. v. Uechtritz stellte dem Maler vor, dass die Gestalt des Kaisers fast so bleiben könne, wie er ihn aufgefasst habe, ja dass sich die Figur in ihren edlich langen Gewanden für den staatsklugen Friedrich II. wohl mehr als für den rch und durch kriegerischen Barbarossa eignen möchte, dass auch der sarazeni- le Arzt in die Umgebung des erstern weit besser als in die des letztern passe. ssing ging auf diesen Vorschlag ein, Herzog Friedrich v. Schwaben verwandelte h in den jugendlichen romantischen Manfred, der Bischof wurde zum Erzbischof r Palermo. Auf diese Weise entstand jene ruhig grossartige Composition, die dem ollicum durch den in Raczynski's Werk aufgenommenen Kupferstich bekannt ist. — r zweite Festsaal im Saalbau der neuen Residenz zu München enthält sechs Haupt- nälde von Julius Schnorr, die sämmtlich dem hohenstaufischen Rothbart ge- imet sind. Jedes dieser Wandgemälde misst 21 Schuh in der Höhe, und (mit Aus- nme von zweien, die etwas weniger breit sind) 22 Schuh in der Breite. Das erste illt die Erwählung Friedrichs zum deutschen Kaiser dar (im J. 1152); das zweite bbt die Vorstellung von Barbarossa's Einzug in das erstürmte Malland (1162). Der ck wendet sich sogleich auf den Mittelpunkt dieses Bildes: es ist der Kaiser hoch Ross, mit triumphirendem Stolze einherreitend über die Trümmer der gebrochenen adtmauern, ihm voran und nach ziehen Kriegsscharen mit Fahnen und musikali- hen Instrumenten, Magistrat und Geistlichkeit nahen in tiefer Unterwürfigkeit, den nzen Vordergrund füllen Scenen des Schmerzes und der Furcht, sowie der Er- trung der gedemüthigten Malländer, indess im vordersten Grunde noch Männer it Zerstörung der Mauern beschäftigt sind. (Einen von Julius Thäter nach Schnorr's Carton zu diesem grossen enkaustischen Gemälde ausgeführten Stich erhielt die Mitglieder des Münchner Kunstvereins als Vereinsblatt für 1842; dieser Kupfer- ich, dessen Platte 2 Fuss 3 Zoll hoch und um ein Unbedeutendes breiter ist, gehört den hervorragendsten Leistungen des neuern deutschen Grabstichels; er hält sich, s nach dem Carton gearbeitet, in den Grenzen der Zeichnung ohne Farbenande- ung, giebt Charakter und Formen des Originals bis auf die feinsten Züge mit über- schender Treue wieder und zeigt eine Freiheit und Kraft in der Behandlung, die ns an die besten Werke älterer Zeit erinnert. Der Druck, von Wendelin Wick in ünchen, ist mit grosser Sorgfalt ausgeführt.) Die dritte Composition Schnorrs be- ritt des Kaisers Versöhnung mit dem Papst Alexander zu Venedig (1177); ein Bild oll heltern Lebens, auf den Lagunen die geschmückten, von Menschen vollgefüllten ondeln, das kaiserliche Schiff naht heran. Das vierte Gemälde führt uns den Reichs- ag und das Pfingstfest zu Mainz vor (im J. 1184); eine schöne Lithographie von Heiz nach dem Carton findet sich in Fr. Hohe's „Neuen Malerwerken aus München.“ Das fünfte stellt die Schlacht bei Ikonium (1190) und das sechste den Tod des Kaisers ar. — Von Adolf Teichs existirt ein grosses Bild: „Barbarossa verbindet die opfwunde Heinrichs des Löwen.“ — Unter den lebensgrossen Porträtfiguren im Kaisersaale des Römers zu Frankfurt nimmt Friedrich Barbarossa die dreizehnte Stelle an. Dies Bild ist Lessing's Werk, ausgezeichnet im Inkarnat, klar, durchsichtig, astig, meisterhaft modellirt, die Wahl der Stoffe und ihrer Farben sehr fein (Panzer- end, bräunliches Kleid, rother Uebermantel), — eine Figur, welche durch grosse infachheit und Ruhe der Anordnung, durch ungesuchten Effect frappirt und, was lie Malerei betrifft, wohl den ersten Preis unter den 45 Kaiserbildern verdient. — Auch seitens der Plastik ist Barbarossa verherrlicht worden. Wir erinnern an das grosse Friesrelief, den Kreuzzug Friedrichs des Rothbarts darstellend, wo- zu Schwanthaler die Zeichnung lieferte; eine wahrhaft epische Fülle in lebendi- ger charakteristischer Darstellung bietend, ist es der erste plastische Fries romantischen Inhalts, dabei von solcher Ausdehnung, dass er sich auf den vier Wänden eines grossen Saales im Münchner Festsaalbaue hinzieht, unab- hängig von aller Nachahmung der alten griechischen Auffassungs- und Darstellungs- weise, da der Künstler Landschaften und Perspective darin mit kühner Gewandtheit aufnahm.

Barbieri, Gian Francesco; s. „Guercino da Cento.“

Barbiton, Name der apollinischen Leier. Ihre Form ist aus den Abbild. im Art. Apollo zu sehen.

Barcelona, die Hauptstadt von Catalonien und eine der grössten Städte des spanischen Königreichs, besitzt eine angeblich im J. 1217 gegründete Kathedrale, die reiches und glänzendes Aeussere entfaltet. Die Façade derselben soll im J. 1442 von zwei Meister von Köln, Johann und Simon, angelegt sein; an ihr sieht man eine Nachbildung des französisch-germanischen Bauprincips, doch in einer Weise, dass sie zugleich an die deutsche Auffassung desselben (etwa wie am Strassburger Münster) erinnert. Die beiden Thürme der Façade haben achteckige durch-

zugehörte hat die Bauform an ihnen auch eine ganz eigenartige Aussehen. Als Denkmal des arabischen Styls zu Barcelona ist das maurische E merkenswerth; die Säulen desselben sind ungleich einfacher gebildet, als die in der berühmten maurischen Badanlage sind, welche sich im Kapuziner zu Girona befindet. — Das berühmte Thor Barcelona's ist ein aus westgothisch übriges Bauwerk.

Barden. *Bardi* heissen bei griechischen und römischen Autoren die gehe Sänge der Gallier, welche den Krieger ins Feld folgten und deren Thaten ver lichten. Ihr Instrument war eine Art Lyra, wahrscheinlich mit fünf Saiten bes Eben solche Heldensänger, wenn auch nicht unter demselben Namen, wurde den Germanen gefunden; sie feierten den Arminius (Hermann den Cherusker wir aus Tacitus wissen (vergl. dessen *Annal.* II. 88, und *German.* 3.); ihr eig cher Name ist ganz unbekannt, daher es thöricht bleibt, von deutschen Bard sprechen, welche Abgeschmacktheit seit Klopstock so eingebürgert ist. Sie b eine Classe der Truhten (Druiden), waren „heilig und unverletzlich,“ und ge die Ehre, wenn sie zwischen kämpfende Helden traten, dass diese ihre Sch senkten. Galt es zur Schlacht anzufeuern, so durften die Sänge nur neben ihre Deutschen schlagen wie ein Gewitter darein. Sie hielten den Schild an dem und begannen mit leisem Gemurmeln, das endlich bis zu den donnerndsten Tönen

Bardowit, ein Gott der Wenden, als Gott des Friedens und Handels bes zu Wolgast verehrt. Er hatte fünf Köpfe, die Sinne bedeutend, und somit alle Sinne beisammen.

Bardi, Donato di Belto; s. „Donatello.“

Bardiglio, ein weicher schwärzlicher Stein von Schieferart, den man in Pi bricht und der von Italienern auch zu plastischen Figuren verarbeitet wird.

Bardua, Caroline, Malerin zu Berlin. Sie lieferte unter andern ein chen nach Goethe's Egmont“, lebensgrosse Halbfigur; eine Gruppe von fünf S stern, Skizze nach der Natur, verjüngten Maassstabes; das Bildniss einer N den Friedhof am Pfingstmorgen etc. Diese Bilder sind sämmtlich in Oel gemalt. here Gemälde von ihr sind: eine Madonna mit Kind (1812) und eine heil. Cäcilla (worin der physiognomische Ausdruck und die zarte Farbenbehandlung alles Lo dienen. Caroline Bardua ist aus Ballenstedt gebürtig und studirte die Kunst zu den unter Gerhard von Kügelgen, wo sie zuerst durch verkleinerte Copien na anmuthigen Gemälden ihres Meisters bekannt wurde, noch mehr aber später ihre treffenden Porträts.

Bärenkranz; s. Akanthus.

Barentsen, Dirk, auch „Th. Bernard“ genannt, ward 1534 zu Amst geboren, war der Eleve und Sohn von Barentz dem Tauben, besuchte mit d Jahre Italien und empfing die liebevollste Aufnahme bei Tizian in Venedig. Er s mit Eifer unter diesem Meister, und kehrte nach siebenjährigem Studium in wieder ins Vaterland, wo er Bildnisse in grossem Style, ganz in Tizians Weise, Auch malte er mehrere grosse Compositionen, eine Judith, die für sein Haupt

reston in Kent besitzt noch eine normännische Kirche mit origineller Façade, Joseph Gwilt in seiner *Encyclopaedia of Architecture* (London, 1842) unter dem Einflusse der angelsächsischen Baukunst eine Abbildung mittheilt.

iss gehend, die Schuhe in der Hand habend, wird vorzugsweise die heilige; dargestellt. Diese fürstliche Nonne ging so aus Demuth, war aber doch so stolz, die Schuhe schnell anzuziehen, wenn sie Vornehme kommen sah.

lasser heissen diejenigen Minoriten oder minderen Brüder, die blos mit unbedeckten Sandalen oder ganz unbekleideten Fusses einhergehen. Es sind Bettelkinder aller Art, die keinen Orden, sondern nur den Ausschuss von Bettelorden wie z. B. bei den Karmelitern, Franziskanern, Augustinern etc. Es giebt mehr als Barfüsser als Barfüsserinnen. Hinsichtlich ihres Costüms s. den Art. Minoriten.

o, Giov., florentinischer Maler und Bildschnitzer, lieferte um 1518 unter Michelangelo's Leitung das Thürenschnitzwerk in dessen Stanzen im Vatican, und zwar solches, dass, als Louis XIII. sein Louvre verziern wollte, er alle jene Ornamente durch Poussin abzeichnen liess. Sie stellen Kinder, Thiere, Blüthen, Lichtgewinde und Laubwerk in arabesker Verbindung vor. Die Schnitzwerke Barile an der Eingangsthür zur Stanza dell' Incendio geschaffen hatte, leider bei der Restauration unter Carlo Maratti entfernt, indem man neue ansetzte. Barile schnitzte auch den Rahmen für Raffael's Transfiguration. Ottaviano Neroni's römischen Holzarbeiten Barile's und des Fra Giov. da Verona (der mit Barile an den Thüren der Stanza dell' Inc. arbeitete) nebst den Arabesken Johanns von Weyden auf Kupfer gebracht.

annus heisst ein alter italienischer Erzgiesser, von dem die zwei Bronzethürkathedrale zu Trani (einer neapolitanischen Stadt am adriatischen Meere) vorhanden sind; die eine trägt das Datum 1176. (Vergl. Serradifalco: *del duomo di Monopoli* 62.) Die Ornamente daran sind völlig byzantinisch; figürliche Darstellung.

er, Robert, um Mitte des vorigen Jahrhunderts zu Kells in Irland geboren, machte sich anfangs als Porträtist zu Dublin und Edinburg, legte sich später auf Landschaftsmalerei und ward Erfinder der Panoramen. Sein erstes Panorama war eine Ansicht von Edinburg, dann malte er eins von London, worauf er einen noch bedeutenderen Laassstab annahm, in welchem er zunächst ein Panorama von der russischen Spätheide ausführte. Barker starb zu London 1806.

le - Duo, an der Orne (Ornaine), die gewerbfleißige Hauptstadt des franz. Departements der Maas (Meuse), hat eine Gesellschaft des Ackerbaus und der Künste. In der Kirche St. Pierre weist gute Gemälde auf.

lla (Bardull, im Mittelalter Barolum) ist eine schöngelegene Stadt in der italienischen Provinz Bari am adriatischen Meere, mit alten Mauern und Thürmen, 12000 Bew. Hier nahmen die Könige von Neapel im 13. und 14. Jahrh. ihre Residenz. Noch heute steht der Palast des Königs Manfred, jetzt Museum. Am Hafen steht die bronzene Kolossalstatue von 14 Fuss Höhe, ein alteres Werk, das den Kaiser Heraklius vorstellen soll. Sechs Miglien von Bari zwischen Andria und Corato, sieht man das Monument der dreizehn Italiener, welche zwischen Karl V. und Franz I. um 1524 hier dreizehn Franzosen im Kampfe überwandten. — Barletta soll auf der Stelle des alten Caninae stehen.

sa bei Elberfeld, im Regierungsbezirk Düsseldorf, erhielt 1825 eine evangelische Kirche im Rundbogenstyle, die als das erste grössere Werk vom Karlsruher Architekten Hübisch, einem der Hauptreformer deutscher Baukunst, historisches Interesse bietet. An ihr ist, mit entsprechender Benutzung des örtlichen Materials, das Rundbogensystem innerlich und äusserlich durchgeführt, welche sich, gleich allen andern Bauten von Hübisch, durch ihre constructive Einfachheit und durch entschiedene Eigenthümlichkeit ihres architectonischen Geistes auszeichnen.

; s. Berna.

teino, ein minder gewöhnlicher Ausdruck für Ziegelsteine.

olo (Barocci), **Federico**, geb. 1528 zu Urbino, gest. 1612, wird unter den Malern als grosser Künstler gerühmt. Er copirte viel nach Tizian, malte in dessen Style, und machte sich in der Folge die anmuthigsten Darstellungen Correggio's nach dem Grade eigen. Für seine Vaterstadt malte er die heilige Cäcilia, einen Heiligen und andere Bilder. In seiner „Heimsuchung der Maria“ hat er die

als Seltsamkeit berühmte, weit hergeholte Allegorie, dass er durch den Strohhalm einer Figur auf den Monat Julius anspielen will, in welchem das Fest der Heiligsuchung gefeiert wird; eine Schwester dieser Allegorie bemerkt man in seinem „Martyrtod des heil. Vitalls zu Ravenna“, wo er durch Kirschen, welche ein Mädchen einer Elster vorhält, ebenfalls auf das Fest des Heiligen im April hindeuten will. — Baroccio zählt unter die guten Coloristen, hat aber den Fehler, dass sein Fleisch ins Grünliche fällt. Er hatte eine besondere Art, die erste Anlage des Nackten mit Grün zu machen, wie man an einigen unvollendeten Stücken in der Gallerie Albani gesehen hat. Kennlich ist er ferner an seinen sehr gesenkten Gesichtsprofilen, an welchen die Nase insgemeln sehr eingedrückt ist; auch zeigt er Eigenheiten in seinen Gewändern. In der Münchner Pinakothek (8. Saal) findet man von ihm die Erscheinung Christi bei der heil. Magdalena im Garten, mit lebensgrossen Figuren, und die heil. Maria von Aegypten, das Abendmahl empfangend. Die Ruhe in Aegypten oder die sogenannte „Madonna mit der Schale“ stach ein unbekannter italienischer Meister in einem Clairobisur von zwei Platten nach ihm. Baroccio (auch Barozzi geschrieben und Fiori Federico benannt) ist übrigens selbst als Kupferstecher bekannt; so kennt man einige Radirungen von ihm, die ungemein fleissig mit sanfter zierlicher Nadel ausgeführt sind. Von den ihm zugeschriebenen Blättern sind sicher von ihm: die Entzückung des heil. Franz 1581, Höhe 20 Z., Breite 12 Zoll; Maria Verkündigung (das Gemälde in Sta. Maria in Loreto), 16 Z. 2 Lin. hoch, 11 Z. 5 Lin. breit; die Stigmatisation des heil. Franz, 8 Z. 6 Lin. hoch, 5 Z. 5 Lin. breit; die sitzende Maria, Höhe 5 Z. 8 Lin., Breite 3 Z. 1 Lin. Von seiner Madonna mit dem Kinde ist die Originalzeichnung bei Erzherzog Karl. — Die Dresdner Gallerie besitzt von Barocci drei Gemälde, wovon das kleinste (auf Leinwand 1 F. 4½ Z. hoch, 1 F. br.) das interessanteste ist. Es stellt Hagar in der Wüste vor, wie sie die Wasserquelle entdeckt hat und ihrem kleinen Sohne Ismael zu trinken giebt. Eine Lithographie davon ist in dem Hanfstängelschen Werke: „Die vorzüglichsten Gemälde der kön. Gallerie zu Dresden“ im 14. Heft enthalten. — Barocci signirte bald *FBV*, bald *FBV 7* oder *FBVF*, auch verkehrt *TVQ*, was *Franc. Baroccius Urbinus fecit* zu lesen ist.

Barozzi; s. Federico Baroccio.

Barozzio, Giacomo; s. Vignola.

Barras, Sebastien, geb. zu Aix 1680, gest. 1710, war Maler und zugleich Stecher in Schwarzkunst. Er hatte schon in seinem 16. Jahre eine Madonna gemalt, die Coelemans des Stechens für werth hielt, dessen Blatt von 1696 datirt. Von Stichen des Barras selbst erwähnen wir die 22 Blätter zur ersten (anfangs des 18. Jahrh. publicirten) Ausgabe vom Cabinet de M. Boyer d'Aiguilles, dann das Bildniss des Arztes L. Macharkysus nach van Dyck. In der gedachten sehr seltenen Ausgabe von Boyer's Recueil d'estampes d'après les tableaux de son Cabinet (die zweite Edition, von 1744, hat Kupfer von Coelemans) findet sich die „Seeschlacht nach M. Platte-Montagne“, breit 9 Z. 2 L., hoch 7 Z. 6 L., mit der Schrift: *Montagne pinxit. S. Barras sculpsit.*

Barronhill in Derbyshire, Landsitz der Mistress Whyte, mit einer Gemäldesammlung, worin man eine vorzügliche grosse Landschaft in Abendbeleuchtung von *van der Neer* und ein schönes Bild von *Raffael* findet. Letzteres Stück war eins der Bilder der Predella oder des Untersatzstückes des grossen Altarwerks, welches Raffael für S. Antonio di Padua in Perugia malte, und zwar vor seiner ersten florentinischen Reise begann und nach derselben vollendete. Die Haupttafel kam ins kön. Schloss nach Neapel und die Predellenbilder verstreuten sich in engl. Gallerien; von diesen hat Leightcourt die Kreuztragung und *Barronhill* die Klage über den Leichnam oder die Leiche Jesu im Schoosse der Mutter, und nur diese zwei rühren von Raffael selbst her.

Bart (Attribut). Derselbe kommt allen Propheten, allen Aposteln und Evangelisten mit Ausnahme des Johannes, allen Kirchenvätern und heil. Eremiten in voller Naturwüchsigkeit zu. Uebrigens trägt langen Bart der heil. *Franciscus de Paula*; auch tragen solchen zwei weibliche Kirchenheilige, nämlich die *Paula barbara* aus dem 4. Jahrhundert (die sich, um vor der Nachstellung eines Jünglings sicher zu sein, einen Bart durch Gebet verschaffte) und die heil. *Galla* von Rom (der ebenfalls auf Gebet ein Bart anwuchs, womit sie sich einer zweiten Ehe erwehrte). — Hinsichtlich der Antike bleibt zu bemerken, dass der Vollbart stets an den Figuren des Saturn, Zeus, Serapis, Neptun, des männlichen Herkules, des immer greisen Asklepias, des doppelköpfigen Janus, des Triptolemus etc. ersichtlich ist; auch der asiatische Bacchus war bärtig, daher die Römer denselben als *Bacchus barbatus* von



und der Griechen jugendlichem Bacchus unterschieden. Des Bacchus Begleiter, die Satyrn (Satyrn) und Silene, erscheinen meist bärtig, und zwar struppigbärtig, eben wie Pan; oft mit Ziegenbart, der bei Pan trefflich den Bocksfüssen entspricht. In der Mythologie gab es einen Aphroditos, d. h. eine Aphrodite mit Bart, aber in Weibsgestalt. — Der sehr schöne Kopf der Statue des Neptun, die aus der Villa Medici von Rom nach Florenz kam, unterscheidet sich nur im Barte und in den Haaren von dem des Zeus; der Bart ist nicht etwa länger, oder so, wie er bei andern dem Neptun untergeordneten Meergöttern zu sein pflegt (d. h. gestreckt und gleichsam struppig), sondern er ist krauser als bei Jupiter, und der Knebelbart ist dicker. Die verwandte Bartbildung findet sich auch an einer Statuette des Poseidon zu Dresden vergl. Becker's Augusteum, Taf. 40. Nassen, unten sich wie in Zwickel theilend, zeigt z. B. die Kolossalstatue des Nilus im Belvedere des Vatican; völlig unentwickelten Schwemm- und Zwickelbart aber eine Statue des Okeanos. Tiberinus mit der Iphigeneia trägt einen schönen langflossenden Bart. Der altitalische Gott Janus erscheint auf Münzen von Volaterrae mit zwei bärtigen Köpfen, ebenso auf Münzen von Capri später mit einem bärtigen und einem jugendlichen Gesicht, auch vierköpfig mit vollen und zwei keimenden Bärten. Von dem unvergleichlich schönen, reichen Knebelbarte der majestätischen Zeusköpfe, dem Kraftbarte des Herkules etc. wird weiter in den Artikeln über die betreffenden Gottheiten mitgetheilt.

Bartfeld, oberungarische Stadt am Fuss der Karpathen, mit der St. Aegidiuskirche, wo sich prachtvolle Schnitzaltäre befinden, deren Arbeit aus der Zeit der Jagellonen herrührt und eine grosse Verwandtschaft mit den Werken des Krackauer Meissner zeigt.

Barth, Oberbaurath zu Stuttgart, ist der Erbauer des dasigen Staatsarchivs und Rathhausgebäudes.

Barth, Karl, Maler und Kupferstecher in Hildburghausen, geb. den 12. Oct. 1787 in Hildburghausen, machte seine ersten Studien unter J. G. von Müller, dem Meister des berühmten Stiches der Dresdner Madonna, besuchte dann die Akademie in München und bildete sich theils durch das Studium trefflicher Werke, die der berühmte namhafter Künstler verschiedener Zeiten geliefert, theils durch fleissige Nachahmung der herrlichsten Malerwerke der königl. Gallerie. Später zog er gen Rom, wo er seine künstlerische Weihe empfing und er sich zunächst durch das trefflich gezeichnete Porträt des Malers Karl Fohr (1818) einen klangvollen Namen erwarb. Zu Rom arbeitete er auch mit Samuel Amsler am Titelblatt zum Nibelungenliede nach Peters Cornelius Zeichnung, bei welchem Stiche der beiden Meister die linke Seite des Blattes von Barth ist. Hierauf folgte sein berühmt gewordener Stich des segnenden Christus [Brustbild] nach H. Holbein's Gemälde (das sich von Rotterdam besass und jetzt im Besitz der Frau Nies zu Frankfurt am M. befindet), wo er eine ganz eigenthümliche, von wenigen Stechern geübte Behandlungsweise zu höchster Vollendung brachte. Das Ganze ist mit der engen Schraffirung geführt, welche die meisten Stecher verwerfen, weil sie zu leicht ins Harte und Unweiche übergeht und noch Keiner darin die Weichheit des Fleisches und die wirbelnden Farben erreicht hatte. Dies gelang zuerst unserm Barth an diesem Christus-Brustbild mit ausnehmender Weichheit und Wahrheit sind Gesicht und Hals, bewundernswürdig Bart und Haare dargestellt, und das Ganze ist äusserst harmonisch ausgefallen. Schön ist ferner sein Brustbild der betenden Madonna nach Holbein (Original ebenfalls sonst bei Erasmus, jetzt bei Frau Nies zu Frankfurt), vortrefflich in grosses Blatt nach Friedrich Overbeck, die sieben mageren Jahre vordarstellend, und nicht minder schön die selbstgezeichneten Bildnisse Friedrich Hegel's und des Fürsten Alexander von Thurn und Taxis, sowie das Selbstporträt Raffael's nach dem Original in der Münchner Pinakothek. Karl Barth gab in demselben Blatte Raffael's Züge weit treuer wieder, als es durch Raph. Morghen geschah, wohl zierlicher stach, aber den Charakter gänzlich verfehlte. Zwei excellente Stiche lieferte Barth zum „Deutschen Musenalmanach von Chamisso und Schwab“, einer für den Jahrgang 1833 das wunderschöne Bildniss Adelberts von Chamisso nach R. Reinick, und für den Jahrg. 1834 das kräftig schöne Bild Friedrich Rückert's nach eigener Zeichnung. In beiden, lebhaft und doch in edler ruhiger Ruhe aufgefasst und in einer ebenso anspruchsvollen als treuen Ausführung, herrscht eine erfreuliche Mitte zwischen der älteren deutschen und italienischen Manier und der Eleganz der neuern Stechweise. Seine beste Bildnissarbeit ist das nach Drake's Basrelief von ihm gezeichnete und genaugedruckt Porträt Hegel's zu dessen von K. Rosenkranz beschriebenem Leben (Berlin 1839), ein sich würdig den Bildnissen Chamisso's und Rückert's anreihendes Blatt, der Druck durch Altmeyer sorgfältig ausgeführt ist. Ein Blatt der „Sechs Dar-

stellungen zu Fouqué's Undine, gezeichnet von Karl Kolbe,“ ist ebenfalls von Barth gestochen. Als freier Zeichner hat Barth die glücklichste Erfindungsgabe durch Entwurf eines Jagdpokals bewährt, den E. Conrad zu Hildburghausen in Wachs modellirte; die hübsch verzierte Schale ruht auf drei vortrefflichen Schützen in Tyrolertracht, Figürchen voll individuellen Lebens. (S. das Nähere im Art. „Conrad.“) In Kupfer- und Stahlstich kennt man überhaupt von ihm: 12 Blatt im historischen Fach (darunter die *Mater amabilis*, in Stahl, nach A. del Sarto), 54 im Porträt, 11 freimalerische Radirungen und 24 Vignetten. Auch ist hierbei seiner verdienstlichen schriftstellerischen Arbeit zu gedenken, welche unter dem Titel erschien: „Die Kupferstecherei oder die Kunst in Kupfer zu stechen und zu ätzen;“ I. theoretischer Theil nach dem Italienischen des J. Longhi von K. Barth; II. praktischer Theil von Karl Barth selbstverfasst (Hildburghausen 1837). Steinzeichnungen kennt man von ihm 7 Blatt in verschiedenem Format, mit der Nadel oder Kreide gezeichnet. Am thätigsten war Karl Barth, der zu den trefflichsten Zeichnern gehört, im Porträt; man zählt von ihm mindestens 400 nach dem Leben gemalte und gezeichnete Bildnisse. Auch als Dichter ist Barth bekannt geworden; so enthält das Taschenbuch „Moosrosen,“ das Wölg. Menzel herausgab, und jener Jahrg. des „Deutschen Musenalmanachs,“ wofür er Rückert's Porträt stach, mehreres Poetische von ihm. In letztem Almanach, wo Rückert selbst die Gedichte seines Zeichners recht artig in Versen bevorwortet, ist das kleine Gedicht: „Alles nur ein Hauch“ eins der schönsten, welche die deutsche Lyrik aufweist. — Karl Barth's Monogramm

ist:  oder auch .

Bartholomäus, der Apostel, trägt ein Messer und seine abgezogene Haut in der Hand. Auch kommt die entsetzliche Darstellung vor, wie ihm die Haut abgezogen wird. Der Statthalter von Albanopolls hatte ihn zum Kreuzestode verurtheilt, wobei ihm zugleich die Haut zerschnitten und abgestreift wurde. Die schauerhafteste Darstellung, die sich rohe Künstler erlaubt haben, ist die, dass der Apostel kopflos dasteht und seine Haut hinhält, an welcher sein Kopf hängt. Seltener wird ihm Beil oder Lanze attribuiert. Unter den Aposteln am Sebaldusgrabe zu Nürnberg führt er nur ein krummes Messer, zur Andeutung seiner Schindung, in der linken Hand; diese Figur, in der Krümmung der messerhaltenden Hand auffällig (die heruntergelassene Rechte fasst das Gewand), ist von Hermann Vischer, dem Sohne Peters. (S. die Abb. unter d. Art. „Apostel,“ Bd. I. S. 464.) Michelangelo hat es sich nicht versagt, in seinem „Weltgericht“ in der Sixtinischen Kapelle den Apostel effectiv mit der einen Hand die Haut vorhalten zu lassen, indess die andere auf das Martyrium hinweist. Bemerkenswerth ist eine Composition aus unserer Zeit, der Carton zu dem Altarbilde für die Kirche zu Markleugast, worin Sebastian Scharnagel (gest. 1837) des Heiligen Marter vorstellte; es ist das grösste Gemälde, welches dieser Bamberger Künstler ausgeführt hat. (Näher gewürdigt in der Zeitschr. Flora 1837.)

Bartoli, Francesco, stach mit seinem Vater Santes-Bartoli die 75 Kupfer zu Bellori's *Pitture antiche*, die zu Rom 1706 erschienen. Von dieser ersten Ausgabe sollen nur 36 Exemplare abgezogen worden sein. Franz, der noch 1730 lebte, lieferte auch das Trauergerüst, das zum Andenken an den Polenkönig Johann Sobieski errichtet wurde.

Bartoli, Pietro Santi; s. Santes-Bartoli.

Bartoli (oder Bartolo), Taddeo und Domenico, zwei ausgezeichnete Maler Siena's. Taddeo blühte in den beiden ersten Decennien des 15. Jahrh. Er band sich weder an die Manier, noch an den äussern Zuschnitt der Formen, sondern ging nur auf den Geist seines Vorbildes Giotto ein, den er, wenn er auch hie und da einmal dem Zeitgeschmack huldigte, doch im Ganzen nur mit den schönsten Seiten der modernen Auffassung christlicher Kunstvorstellungen auszusöhnen bemüht war. Diese verschiedenen Seiten seines Strebens vereinigte er in einem Altarbilde (in der Siener Gallerie) mit der beschädigten Aufschrift: *Bartholi de Senis pinxit hoc opus a. d. mille quatrocento nove*. In der Kapelle des öffentl. Palastes zu Siena versuchte er sich in grössern Dimensionen; diese Gemälde finden sich an den Wänden der Kapelle und in deren Vorgemache, und sind wohlerhalten. Taddeo brachte hier die Figur des heil. Christoph an, die der Grösse sowohl als des Nackten wegen für den damaligen Stand der Kunst ein wohlbestandenes Wagstück ist; minder sind ihm die Figuren der Redner, Staatsmänner und Helden des classischen Alterthums gerathen, dagegen befriedigen die Vorstellungen aus dem Leben der Jungfrau durch den Ausdruck der Affecte, durch die Lebenswürdigkeit der Charaktere, wie durch Anordnung und

die Ausführung. Ueber dem Kapitell der Vorhalle hat er sich durch die Inschrift
 igt: *Thadeus Bartoli de Senis pinxit istam Capellam 1407 cum figura S. X.
 et cum aliis figuris 1414*. Taddeo arbeitete auch in Padua, Pisa, Volterra und
 ia. Das Berliner Museum besitzt drei ihm zugeschriebene Temperagemälde auf
 das Stück unter Nr. 158, mit auf die Gewänder eingepressten Verzierungen,
 vel Abtheilungen übereinander; die obere enthält die Verkündung, ganz nach
 Motiv der florentinischen von Simon Martini und Lippo Memmi, das auch Taddeo
 l bei der in der Siener Gallerie befindlichen wesentlich beibehalten, nur dass
 ner Bilde der Engel schwebt, während er hier kniet; in der untern Abtheilung
 vier Heilige. Die Technik ist ganz die alte Siener: der feingestrichelte Auf-
 auf vollem Goldgrund), grüne Untermalung des Fleisches mit aufgesetzten
 en Lichtern, namentlich auf der Oberlippe, dem Kinn etc., feine und gefühlte,
 on wenig correcte Zeichnung, aber der Ausdruck des Seelenhaften im ganzen
 In Siena und Volterra erscheint Taddeo, nach Ernst Förster's autoptischer Be-
 ung, durchweg fester und correcter in der Zeichnung, aber lauer im Ausdruck.
 Madonna Taddeo's, in Umgebung köstlicher Engel gen Himmel steigend, ist im
 König Ludwigs v. Bayern. — Domenico Bartoli verbesserte durch minder
 ne Zeichnung und mehr Einsicht in die Perspective die Malart seines ältern
 rs (nach Andern: seines Oheims) Taddeo und übertraf diesen, indem er in den
 uck auch Anmuth zu legen wusste. In S. Giuliano zu Perugia trägt eine Altar-
 le Inschrift: *Dominicus Bartoli de Senis me pinxit 1438*. Im Pilgerhause des
 n Spitals zu Siena sieht man noch Fresken von seiner Hand; sie stellen die
 en Dienste, die mehreren Hülfbedürftigen geleistet worden, mit vieler Natur-
 it dar; besonders gut ist der Dominikaner, der einem Kranken beisteht; auch
 und da Nacktes und architectonisch Ornamentliches nicht unglücklich ausge-
 Eine Inschrift daselbst besagt: *Dominicus Bartoli de Senis me pinxit anno*
1440. Domenico lebte noch 1442, in welchem Jahr er zu Rom ein Zimmer des
 es *Sta. Maria della Scala* ausmalte. Glänzend ist im Berliner Museum die zweite
 e der Siener Schule durch seine grosse Verklärung Maria's vertreten, eine
 osition, die durch ihre Grösse, durch den Reichthum der Anordnung wie durch die
 quenz der Behandlung wunderbar ergreift. In einer Glorie von Cherubim schwebt
 na, auf Wolken thronend, in Weiss und Gold gekleidet, zu Christus empor,
 n Patriarchen, Propheten und Engeln umgeben, mit ausgebreiteten Armen sie
 ngt. Neben der Muttergottes zu beiden Seiten, in drei Reihen übereinander,
 ben anbetende, lobsingende, musicirende Engel mit ihr empor. Unten am offe-
 rabe stehen die verwunderten Apostel, von welchen Thomas den Gürtel der
 rau erhält. Dieses Bild (in Tempera mit Goldgrund, auf Holz, 10 F. 7½ Z. hoch,
 ½ Z. breit) flösst eine grosse Achtung vor dem so wenig gekannten Meister ein.
Bartolini, Lorenzo, ein zwar gepriesener, aber unmöglich zu preisender Bild-
 von Florenz, der in den ersten Decennien unsers Jahrhunderts blühte. Er
 et auf eine Grazie hin, die ihrer Affectirtheit halber nur Ekel erregt, und wirft
 anova vor, dass er das Liebliche bis zum Schlüpfrigen getrieben, so bleibt für
 ini der noch wohl schlimmere Titel eines gezierten geistlosen Süsslings.

Bartolommeo di San Marco, Fra, nach toscanischem Sprachgebrauch Bacc-
 enannt, wurde im Jahre 1469 zu Savignano (2 Miglien von Florenz) geboren.
 etto da Majano brachte den im Zeichnen Talent verrathenden Knaben zu Cosimo
 li und machte ihm bei einigen Verwandten vor dem Thore San Pier Gattolini
 renz die Wohnung aus, die Bartolommeo viele Jahre lang innehatte und woher
 mer nur der *Baccio della Porta* geheissen ward. Nachdem sich Bartolommeo
 osselli getrennt hatte, begann er sehr eifrig den Leonardo da Vinci zu studiren
 achte so schnellen Fortschritt, dass er bald in Zeichnung und Malerei für einen
 esten jungen Künstler galt. In seiner Gesellschaft lebte Mariotto Albertinelli,
 Kurzem die Methode Bartolommeo's annahm und mit ihm eine Menge Madon-
 der ausführte. Pier del Pugliese besass von der Hand Donatello's ein kleines
 achtes Marmorrelief der Madonna, ein seltenes Werk, das er mit einem Holz-
 akel umkleiden und mit zwei Thüren verschliessen liess; diese Thüren verzier-
 o della Porta auf der innern Seite mit der Geburt und Beschneidung Christi,
 schön in Oel ausgeführten Bilderchen mit miniaturartigen Figuren; auf der
 anseite ist eine Verkündung in Helldunkel in Oel gemalt. (Die beiden Flügel mit
 iniaturen sind noch wohlerhalten im Saal der kleinen Bilder der toscanischen
 e in der Florentiner Gallerie aufbewahrt.) Baccio genoss wegen seiner Vorzüge
 renz grosser Liebe; er war anhaltsam bei der Arbeit, war friedlich und fromm,
 uchte stets die Gesellschaft ernster und gelehrter Leute. Gerozzo di Monna
 Dini beauftragte ihn, eine Begräbnisskapelle auf dem Spitalfriedhofe von Sta.

Maria Nuova in Fresco zu malen. Dort stellte er das jüngste Gericht in so schöner Weise dar, dass sein Name immer mehr Glanz erhielt; vornehmlich rühmte man die sinnreiche Anordnung der Herrlichkeit des Paradieses, woselbst Christus mit den Aposteln über die 12 Stämme Gericht hält; lauter Gestalten in schönen Gewändern, aufs Zarteste colorirt. „Ein Theil dieses Bildes,“ sagt Vasari, „blieb unausgeführt und nur im Umriss sieht man die Verdammten, welche zur Hölle gerissen werden. Aus ihnen spricht Schmerz, Verzweiflung und Scham, dass sie dem ewigen Tode weihen werden; in den Erlösten dagegen erkennt man Freude und Seligkeit.“ (Von diesem berühmten Werke ist jetzt nur wenig vorhanden; der grösste Theil ging aus Grunde, da die Farben sich abschälten und die Mauer auf andere Weise beschädigt wurde. Beim Abbruch der Gottesackerkapelle wurde die Wand in den Hof neben dem Frauenspital gebracht.) Im Kloster von San Marco befand sich zu jener Zeit der Bruder Girolamo Savonarola aus Ferrara, vom Orden der Prädicanten, ein sehr berühmter Theolog, dessen kühnen reformatorischen Predigten unser Maler mit Andacht zuhörte. Bartolommeo besuchte nun den Predigermönch im Kloster und dies so oft, dass dasselbe wie seine Wohnung erschien. Unterdeß fuhr Savonarola zu predigen fort und ereiferte sich täglich auf der Kanzel darüber, dass wollüstige Gemälde, Musik und Liebesbücher die Gemüther verdürben; es sei nicht gut, in Häusern, wo Mädchen seien, Bilder von nackten Manns- und Weibsfiguren aufzubewahren. Die Florentiner geriethen durch seine Reden in Eifer, und da in der Stadt der alte Brauch herrschte, zum Karneval auf dem Markte ein Paar Hütten von Reisig und Holz zu erbauen, die man am Fastnachtsabend verbrannte, während Männer und Frauen einander bei den Händen fassend Liebestänze und Gesänge aufführten, so wusste Savonarola es dahin zu bringen, dass jenes Tags eine grosse Anzahl Malereien und Bildwerke, welche nackte Gestalten enthielten und zum Theil von trefflichen Meistern ausgeführt waren, sammt einer Menge Bücher, Lauten und Lieder nach dem Markte gebracht und leider verbrannt wurden. Hierzu trug Baccio alle Studien herbei, die er je in Zeichnung des Nackten gemacht hatte, und seinem Beispiel folgten Lorenzo di Credi und viele andere, welche den Namen Piagnoni (Klagebrüder) führten und als Anhänger des Savonarola, gleich den ihnen nur in religiöser Beziehung feindlichen Arrabbiati, eine gegen die Erhebung der Medici gerichtete Volkspartei bildeten. Nach einiger Zeit erhob sich die Gegenpartei Savonarola's, die Arrabbiati, um ihn gefangen zu nehmen und von Religions wegen zu morden. Auf die Nachricht davon vereinigten sich die Freunde des Mönchs, 500 an der Zahl, und verschlossen sich im Kloster San Marco, mit ihnen Baccio. Des Letztern Muth war aber nicht gross, denn als er bald darauf das Kloster belagert und mehrere der eingeschlossenen getödtet und verwundet sah, that er das Gelübde, sogleich Dominicaner werden zu wollen, wenn er aus dieser Bedrängniss erlöst werde. Als der Aufstand vorüber, der Mönch gefangen und verbrannt worden war (23. Mai 1498), begab sich Baccio nach Prato und wurde Mönch in S. Domenico, wo er am 26. Juli 1500 sich einkleiden liess und dabei vom Prior den Namen Fra Bartolommeo empfing. Vorher hatte er noch jenes schöne Profilbildniss des Savonarola geschaffen, das lange Zeit eine Privatkapelle des Klosters S. Marco zierte und jetzt in der Gallerie der Akad. d. sch. K. zu Florenz befindlich ist. Savonarola ist mit einer tiefen Wunde im Schädel dargestellt; der Maler wollte ihn als St. Petrus Martyr abbilden, um auf seinen Märtyrertod hinzudeuten, denn so nannten die Klagebrüder seine Hinrichtung, indem sie ihn als Propheten und Heiligen verehrten. Nachdem Fra Bartolommeo das Noviziat in Prato bestanden, schickten ihn seine Obern als Mönch ins Kloster S. Marco nach Florenz, wo er vier Jahre lang nur seinen Ordensgeboten lebte und erst wieder zu malen begann, als der Prior und seine vertrautesten Freunde ihn dazu aufforderten. Jetzt malte er einen heil. Bernhard (die im vor. Jahrh. von einem Restaurator ange stellte Tafel findet man jetzt in der Florent. Akad.) und eine heil. Familie von grosser Schönheit (in der Gall. Corsini). Um diese Zeit kam Raffael von Urbino nach Florenz, um sich in der erlernten Kunst zu vervollkommen; im Umgange mit Fra Bartolommeo suchte er von dessen Behandlung und schöner Verschmelzung der Farben zu lernen, und brachte diesem dafür die Regeln richtiger Perspective bei, was nicht verwundern darf, da Raffael bei seinem Meister Perugino gerade in der Linienperspective vortrefflich geschult worden. Fra Bartolommeo arbeitete damals (zwischen 1505 — 7) in S. Marco ein Bild mit vielen Figuren, welches der König von Frankreich, Franz I., zum Geschenk erhielt. (Diese Tafel ist noch in der Gallerie des Louvre und stellt Maria auf dem Thron mit dem Kinde dar, welches sich mit der heil. Katharina vermählt, umgeben von den hh. Petrus, Bartholomäus, Vincentius, Franciscus und Dominicus, welche letztere sich umarmen. Ein zweites Gemälde Bartolommeo's im Louvre stellt Maria auf dem Throne, vom Engel Gabriel die frohe

last empfangend, zu Seiten des Throns Johannes den Täufer, Magdalena, Franziskus, Hieronymus, Paulus und Margaretha, dar. Es trägt die Inschrift: *F. Bartolommeo pinxit 1515.*) Nach jener Tafel schuf er ein anderes Gemälde mit zahlreichen Figuren für sein Kloster; dies Bild ist jetzt in der Gallerie Pitti, jedoch blieb es in Ant. Dom. Gabbiani meisterhaft gefertigte Copie in S. Marco zurück. Einige Figuren, in der Luft schwebend, halten ein offenes Zeltdach; sie sind von guter Zeichnung und mit solcher Rundung gemalt, dass sie aus dem Bilde zu springen scheinen. Der Colorit war von grösster Schönheit. Unter dem Zeltdach ist Maria von schönen Gestalten umgeben, alle theilnehmend, anmuthig und lebendig in so gutem Style gemalt, dass sie plastisch hervortreten; Bartolommeo wollte zeigen, dass er nicht nur zu zeichnen verstehe, sondern auch der Malerei Frische zu geben und durch dunkle Schatten die Figuren zu heben vermöge. Ausser obgedachten Engeln sieht man das Christkind, wie es sich der heil. Katharina vermählt, in dem Colorit von höchst lebendiger Ausführung. Ein Kreis von Heiligen, innerlich in einer Nische, auf beiden Seiten perspectivisch abnehmend, ist wohlgeordnet und sehr lebensstreu vorgestellt; man erkannte Bartolommeo's Streben, im Colorit Leonardo da Vinci nachzuahmen, namentlich in den Schatten, wo er Buchdrucker-Schwärze und gebranntes Elfenbein anwandte. Diese zweierlei Schwarz sind Ursache, dass die Schatten immer tiefer und tiefer wurden und die Nachdunkelung des Bildes so weit ging, dass es jetzt voll undurchsichtiger und einförmiger schwarzer als je ist. Vorn unter den Hauptfiguren ist der heil. Georg in Waffenschmuck mit Fahne in Händen, eine stolze kräftige Gestalt in schöner Stellung. Kein minder gebührt der aufrechten Figur des St. Bartholomäus und zweien Kindern, wovon das eine die Laute, das andere die Leier spielt. Das erstere hat ein Bein erhoben, auf dem Instrument darauf gestützt; die Finger berühren die Saiten, als ob es spiele, er horcht auf die Harmonie, der Kopf ist nach oben gewandt, der Mund ein wenig geöffnet, so täuschend, dass, wer es anschaut, noch seine Stimme zu hören scheint. Das andere, nach einer Seite geneigt, legt das Ohr an die Leier und scheint zu hören, wie sie mit der Laute und dem Gesange stimmt; bemüht, sein Instrument mit jener Melodie in Einklang zu bringen, heftet es die Augen fest auf den Boden und kehrt das Ohr aufmerksam dem spielenden und singenden Gefährten zu. Beide sitzen; sie hatten bewundernswerth ausgeführte Schleier zur Bekleidung erhalten, und das ganze Werk sprang lebhaft hervor durch dunkle zartverriebene Stellen. Das nächste Werk unsers Malermönchs war eine Madonna mit Heiligen, besonders sein Verfahren hervortrat, die Gestalten mit weichen Umrissen zu malen, so dass sie dem Bilde Einheit geben und in voller Rundung und Lebendigkeit erscheinen. Dies Gemälde ist noch in der dritten Kapelle von S. Marco und hat so sehr an Raffael's Malart, dass Pietro da Cortona es für ein Werk des letztern hielt. Bartolommeo hörte oft die trefflichen Werke rühmen, die Michelangelo und der heilige Raffael zu Rom schufen; endlich bewog ihn der Ruf von den Wundern göttlichen Meisters, unter Bewilligung seines Priors nach Rom zu gehen. Er fing an zwei Bilder des heil. Petrus und Paulus an, malte sie aber nicht durch, sondern überliess dem Raffael den Petrus zu vollenden (beide Tafeln, jetzt im Quirinal-Palast im Quartier de' Principi, im Umriss gestochen von Franz Garzoli in der *Italia* 1834, *tab. IV.*) und ging, Rom missmüthig den Rücken kehrend, nach Florenz zurück. Man hatte ihm dort den Vorwurf gemacht, er könne nackte Geister nicht malen; dies zu widerlegen, stellte er einen heil. Sebastian unbekleidet mit einer dem lebendigen Fleisch sehr ähnlichen Farbe und mit angenehmen der Weichheit des Körpers entsprechenden Gesichtszügen. Als dies Werk in der Kirche ausgestellt war, fanden die Mönche in den Beichten, dass die Frauen beim Anblick desselben üppig geworden, daher es die frommen Brüder aus der Kirche entfernten und nach dem Capitel brachten. Dort kaufte es bald nachher Baptist della Palla und brachte es dem König von Frankreich. Fra Bartolommeo hatte sich mit den Tischler-Gezürn, welche die Verzierungen um seine Tafeln und Leinwandbilder arbeiteten, weil sie damals, wie noch zu Vasari's Zeit, mit den Vorsprüngen der Rahmen umgeben und die Mittel der Figuren zu überdecken pflegten; nun machte er eine Erfindung, worin die Figuren jener Zierathen entbehren könnten, und liess zum Bilde des St. Sebastian eine Tafel im Halbkreis arbeiten, zog darauf in Perspectiv eine Nische, so dass sie auf der Tafel in Relief vertieft erschien, und malte so einen Rahmen umher, welcher die Tafel in der Mitte zur Verzierung dient. Dasselbe that er bei seinem heil. Vincentius und heil. Markus. Ersterer, in Oel auf Holz gemalt, verdarb schon zu Vasari's Zeit, da er mit frischen Farben auf frischem Leim gearbeitet war; jetzt ist das verdorrene und retouchirte Bild in der Gall. der Florent. Akademie. Weil man Bartolommeo beschuldigte, er habe eine kleine Manier, so wollte er auch zeigen,

dass er grosse Figuren arbeiten könne, daher malte er die Gestalt des Evangelisten Markus fünf Ellen hoch auf einer Tafel mit guter Zeichnung und grosser Meisterschaft; dies Werk, wohl das bedeutsamste des Künstlers, ist jetzt im Pittipalast und ward von Lorenzini mittelmässig, besser in der *Gallerie de Florence et du Palais Pitti dess. par Wicar* (Paris 1789 — 1807) gestochen. Ein florentinischer Kaufmann bestellte bei Fra Bartolommeo eine Tafel mit Christus und den Evangelisten, zu Füssen zwei Kinder mit der Weltkugel; das Bild ist jetzt ebenfalls im Pittipalast und von Lorenzini wie im Werke von Wicar gestochen. Die beiden Propheten, Hiob und Jeremias, die zu jener Tafel gehörten, sieht man in der Tribune zu Florenz; sie sind in 1. Th. der *Galleria di Firenze illustrata* (tav. 34, 35.) in Umriss gestochen. Für San Martino zu Lucca malte er eine Tafel mit der Madonna, zu deren Füssen ein Engel die Laute spielt, zu ihren Seiten St. Stephan und St. Johannes; dies sehr schön gezeichnete und colorirte Bild befindet sich noch in besagter Kirche, und ist von Samuel Jesi, grösser aber von Moritz Steinla gestochen worden. Auf Leinwand gemalt sieht man von ihm in S. Romano zu Lucca die *Madonna della Misericordia* (Maria bittet für das lucchesische Volk) vom J. 1515; sie steht auf einem Steinwürfel, einige Engel halten ihren Mantel und bei ihr auf mehreren Stufen ist viel Volk; die einen stehen, andere sitzen und knien, alle aber schauen nach einem Christus in der Höhe, welcher Blitze auf sie herabschickt. Hier zeigte Bartolommeo, wie gut er verstände Schatten und dunkle Farben allmählig verduften zu lassen, so dass die Gegenstände völlig rund hervortreten, und löste mit so seltner Meisterschaft die Schwierigkeiten der Kunst in Colorit, Zeichnung und Erfindung, dass nie ein vollkommneres Werk aus seinen Händen hervorging. Dies in Hinsicht der Composition anerkannt schönste Werk des Frate kennt man im Stiche von Jos. Saunders; die Originalzeichnung dazu mit Quadraten überzogen, 22½, auch 15¾ Zoll, befand sich in der Sammlung des Sir Th. Lawrence, jetzt im Besitz des Königs von Holland. In derselben Kirche ist von Bartolommeo noch ein anderes Bild auf Leinwand vorhanden: Christus, St. Maria Magdalena und St. Katharina von Siena in der Verzückung (angeblich schon 1509 gemalt). Die drei letzterwähnten Gemälde schuf Fra Bartolommeo im Kloster della Magdalena bei Mugnone an der Strasse von Mugello, wohin ihn Luftveränderung halbes sein Prior hatte gehen lassen. Nach Florenz zurückgekehrt, beschäftigte er sich mit Musik, woran er Vergnügen fand, und pflegte zum Zeitvertreib bisweilen zu singen. In Prato, dem Kerker gegenüber, malte er Mariä Himmelfahrt; das Schicksal dieses Bildes ist unbekannt, aber merkwürdigerweise findet man im Berliner Museum eine in Gemeinschaft mit Mariotto Albertinelli (s. d. Art.) von ihm gemalte Himmelfahrt Mariens. Im Hause Pugliese (nachher Botti) in Via Chiara an der Ecke des Ardiglione stellte er oben an der Treppe in einem Vorsaale den St. Georg dar, der in Waffenschmuck zu Ross mit dem Lindwurm kämpft. Er malte ihn (derselbe wurde nachmals leider überweisst) grau in grau in Oel, denn bevor er seine Arbeiten colorirte, pflegte er sie in dieser Weise gleichsam im Carton zu entwerfen oder sie mit Thon und Asphalt zu schattiren, wie man auch aus einigen unvollendeten Bildern von ihm sieht; ausserdem führte er eine Menge Zeichnungen der Art in Hell und Dunkel aus, die zu Vasari's Zeit meist im Katharinenkloster auf der Piazza S. Marco zu Florenz bei der Nonne und Malerin Plautilla Nelli zu sehen waren; viele solcher Blätter bewahrte auch Vasari in seinem Zeichnenbuch auf und andere besass der Arzt Franc. del Garbo, die nun sämmtlich zerstreut sind. (In der Samml. der Florent. Gallerie befindet sich ein Band Nr. 142, der viele derselben enthält, z. B. ein Blatt mit verschiedenen kleinen mit der Feder gezeichneten Figuren, auf dessen Rückseite Verse stehen; ein das Kind anbetende Madonna mit Engeln, Federzeichnung; eine Annunziata; eine *solle me tangere*; eine Jungfrau, welcher Engel das Kind bringen, Federzeichnung; schlafende Jünger; Himmelfahrt Mariä, unten ein Tanz der Engel etc. In der Samml. des Sir Th. Lawrence befanden sich zwei Bände mit Zeichnungen des Frate, welche Woodburn's Katalog [*the Lawrence Gallery 7. Exhibition* S. 20] als Ueberreste der von Plautilla Nelli besessenen Zeichnungen angiebt; die unwissenden Nonnen jenes Klosters hätten einen Theil der ihnen von Plautilla hinterlassenen Schätze schon zum Feueranmachen verbraucht, bis Jemand den Rest gerettet und an die Bibliothek des Grossherzogs v. Toscana verkauft habe, dort seien sie bis vor 30 Jahren geblieben, dann aber abhanden und nach England in Sir Benj. West's Hand gekommen, aus dessen Verlass sie Lawrence erworben. Vermuthlich sind sie jetzt im Besitz des Königs der Niederlande. Dr. Waagen, der sie in England sah, schreibt: „Sie sind auf blankem Papiere in schwarzer Kreide mit vieler Freiheit und einer ächt malerischen Breite ausgeführt, und gewähren merkwürdige Belege für den Natursinn und den grossen Fleiss des Frate. Sie beziehen sich meist auf seine spätern Werke; am bedeutendsten ist indess eine grosse Zeichnung zu seinem Hauptwerk, der Maria in der Herrlichkeit,

zu welcher eine heil. Bruderschaft steht, in der Kirche S. Romano zu Lucca.“ (Mehrere Zeichnungen aus diesen Büchern sind von Mety in seinem Werke *Imitations of Drawings* gut copirt worden. Eine heil. Familie und eine Madonna, jene mit der Feder, diese mit Röthel gezeichnet, sind aus anderer Quelle von William Young Ottley in der *Italian School of Design* S. 22 mitgetheilt.) Fra Bartolommeo pflegte alle Gegenstände nach der Natur zu zeichnen; selbst Gewänder und Waffen wollte er nicht ohne Vorbild malen, deshalb liess er sich eine Holzfigur in Lebensgrösse arbeiten, mit biegsamen Gliedern, umgab sie mit Kleidern und führte danach treffliche Arbeiten aus, da er bis zum Schluss ruhig festhalten konnte, was er darzustellen gelachte. Seine Erfindung des Gliedermanns (Mannequin) wird noch heute von den Malern gesegnet, denen das „Männchen“ ein unentbehrliches Hilfsmittel ist. In der Kapelle des Noviziats von S. Marco führte Fra Bartolommeo eine sehr reizende Tafel mit der Reinigung Mariä aus, die jetzt in der Gallerie zu Wien ist und wovon ein Stich in Karl Haas' Galleriewerke und von Antonio Perfetti existirt. Im Kloster Sta. Maria Maddalena ausserhalb Florenz ist von Bartolommeo noch ein Christus mit der Magdalena, nebst einer Verkündung, vorhanden; dort malte er auch Einiges al fresco; einige Heiligenköpfe, die man noch vorgefunden, hat man von der Mauer gesägt und nach Florenz, erst ins Markuskloster, dann in die Akademie der Künste, versetzt. In S. Marco selbst, über der Thür des Refectorium zu ebener Erde, sieht man noch das Fresco von ihm, wo er den Helland mit Kleophas und Lukas vorstellte und dabei das Porträt des Fra Niccolo d'Allemagna (Nikolaus Rhomberg, gest. 1537) anbrachte, der damals noch jung war, später aber Erzbischof von Capua und endlich Cardinal wurde. Ebenso befinden sich in einem Gange neben dem zweiten Chiostro über der Thür zu den Zellen der Mönche acht Köpfe von Heiligen und Ordensgeistlichen von Bartolommeo's Hand. In der Kapelle zu Ende des obern Klosterganges, die ganz ruinirt ist, findet man noch eine Jungfrau mit dem Kind al fresco, halbe Figur von ausserordentlicher Lieblichkeit und herrlicher Farbe, aber sehr beschädigt; das Kind fasst die Mutter um den Hals und sie hält es auf einem weissen Tuche. In S. Gallo hing der Frate ein Bild an, welches laut Vasari Giuliano Bugiardini vollendete; es ist jetzt im Pittipalast und stellt den todtten Christus, von Johannes gehalten, die weinende Madonna, und Maria Magdalena dar, welche knieend die Füsse des Hellands umfasst; dabei waren auch St. Peter und Paul, vielleicht die vom Frate unvollendet gelassenen und von Bugiardini ausgeführten Figuren, die bei späterer Uebermalung des Grundes zugedeckt wurden; gestochen ward das Bild 1830 von Steinla. Ein anderes Gemälde des Frate, den „Raub der Dina“ vorstellend, welches Christofano Rinieri besass, war von Bugiardini copirt worden und enthielt auch fleissig gemalte Architectur; das unvollendet gebliebene Original verkaufte Rinieri an den Bischof von Recasoli, aus dessen Nachlass es im vor. Jahrh. in den Besitz des engl. Malers gnaz Hugford kam, bei dessen Tode es Mr. Smith, engl. Consul in Venedig, an sich brachte. (Unter den Zeichnungen des Frate in der florentinischen Sammlung findet sich das Studium einer weiblichen Figur vom Rücken gesehen, mit weiten Aermeln, die zu diesem Bilde gehört.) Piero Soderini beauftragte den Frate, eine Tafel für den grossen Rathssaal zu Florenz zu malen; der Frate legte sie in Helldunkel so schön an, dass nichts beklagenswerther ist als ihre Nichtvollendung; man sieht sie jetzt in der Gallerie der Uffizj im grossen Saal der toscanischen Schule, und findet darauf alle Beschützer der Stadt Florenz und alle Heiligen, an deren Tagen von der Republik Nothe er kämpft wurden; er musste das begonnene, ganz entworfene Werk aufgeben, weil durch beständiges Arbeiten unter einem Fenster, durch welches das Licht ihm im Rücken hereinfließ, eine Seite seines Körpers ganz steif wurde und er sich nicht biegen konnte. Die Aerzte riethen ihm ins Bad S. Filippo zu gehen, wo aber sein Zustand nicht besser ward; dazu schadete er sich durch den übertriebenen Genuss von Früchten. Als er eines Morgens sehr viele Feigen gegessen, zog er sich ein heftiges Fieber zu und starb nach vier Tagen im 48. Jahre seines Lebens. Am 8. Octbr. 1517 begruben ihn seine Klosterbrüder in S. Marco; wie sehr er von diesen geliebt war, zeigt der Umstand, dass sie ihn von allen Chordiensten entbunden hatten, wogegen der Gewinn seiner Arbeiten dem Kloster zufließ und er nur soviel Geld in Händen behielt, um Farben und anderes Malermaterial zu kaufen. Als Schüler hinterliess er den *Cecchino del Frate*, *Benedetto Ciantanini*, *Gabriello Rustici* und *Fra Paolino von Pistoja* (Fra Paolo Pistolese); der letztere, dem seine ganze Habe zufließ, war ebenfalls Dominicaner und malte nach Zeichnungen seines Meisters viele Tafeln, wovon man zwei in S. Domenico zu Pistoja sieht, nämlich die Anbetung der Könige über dem Altar Melani, und das Crucifix mit der Jungfrau und dem heil. Thomas Aquinas über dem Altar Papagallo. Ein erst von Passavant in die Kunstgeschichte eingeführtes Hauptbild Bartolommeo's befindet sich in der Kathedrale zu Besançon. Ursprüng-

lich stiftete es der Kanzler Flanderns, Johann von Carondelet, Erzbischof von Palermo (geb. 1469, gest. 1544) in seine Familienkapelle in der Stephanskirche zu Besançon. Nach deren Aufhebung kam es in die Hauptkirche, wo es jetzt hoch und zum Sehen ungünstig, gegenüber dem südlichen Haupteingang, aufgehängt ist. Das Altarblatt stellt Maria mit dem Christkind auf einem Throne sitzend dar, welcher von Engeln auf Wolken getragen wird. In den Ecken schweben noch zwei musicirende Engel. Unten stehen links Johannes der Täufer, St. Sebastian und St. Stephan. Rechts kniet der Stifter, Joh. v. Carondelet, und hinter ihm stehen zwei Heilige, von denen Passavant nur den einen als Bernhard erkannte. Im Vordergrund liegen Rosen; den Grund bildet etwas Landschaft. Laut Passavant ist es „ein vorzügliches Bild, aus der schönsten Zeit des Meisters.“ Eine Madonna des Frate, in der ausgezeichneten Sammlung des engl. Gesandten Shee zu Stuttgart, hat der Conservator Eigner in Augsburg meisterhaft restaurirt. Eine „Darstellung im Tempel“ stach K. Heinrich Rahl zu Wien, über welches Blatt sich Goethe in „Kunst und Alterthum“ rühmend aussprach. — Fra Bartolommeo gab seinen Gemälden ein so herrliches Colorit und verlieh ihnen so viele neue Schönheit, dass er zu den Meistern zu zählen, die der Kunst zum Segen gereichten, Er war der Erste, der das von Leonardo da Vinci aufgestellte System der *Lasuren* ausbildete. Wie schon oben angedeutet, legte er die Untermalung mit brauner Farbe an und arbeitete mit durchsichtigen Farben darüber. Dadurch erreichte er eine ausnehmende Kraft, Gluth und Saftigkeit der Farben und ein tiefes Helldunkel. Die Vertreibung der Umrisse (das *sfumato*), welches Leonardo als wesentlich für die Wahrheit der Naturnachahmung erkannte, trieb Fra Bartolommeo noch weiter, indem er auch die lichten Theile, die bei Leonardo stets mit grosser Bestimmtheit angegeben sind, mit verfließenden Umrissen behandelte. Ausgezeichnet ist er überdies durch den Adel seiner Charaktere und Bewegungen, durch die Freiheit und Grösse seiner Formen und durch die Einfachheit seiner Gewandmotive.

Bartolozzi, Francesco, geb. 1730 zu Florenz, war der Sohn eines Goldschmieds, studirte die Zeichnung unter Hugford und Feretti, kam nach Venedig, wo er in der Familie des Dichters Gozzi wegen seines Guitarrespielens gern gesehn und gehört ward, und arbeitete hier längere Zeit im Stichfache unter Josef Wagners Leitung, dann in seiner Vaterstadt und in Mailand. Richard Dalton, Bibliothekar Georg's III., nahm ihn 1764 mit nach London; hier gab sich Bartolozzi ganz dem Nationalgeschmack hin, stach besonders viel in der weichlichen Punktirmanier und wurde mit einer der thätigsten Verbreiter dieser abgeschmackten Stechweise. 1805 folgte er dem Rufe nach Lissabon, um die Oberleitung der dasigen Maler- und Kupferstecher-Akademie zu übernehmen, und starb allda 1813. Bartolozzi führte mit Meisterschaft die Radirnadel und nahm den Grabstichel nur zur Vollendung seiner Blätter. Das Butterweiche seiner Ausführung erwarb ihm jenen gefährlichen, vergänglichen Ruf, den er beim Publicum hatte, gegen dessen verwöhnten Geschmack der treffliche Strange lange verzweifelt kämpfte. Die vollkommensten Blätter Bartolozzi's bleiben die „Clytia“ und die „Ehebrecherin vor Christo“, beide nach Annibal Carracci, ersteres vom J. 1774; vorzüglich ist auch der „Tod des Lord Chatam“ nach Copley, sehr zart gestochen die *Lady and Child* nach Sassoferato, effectvoll und meisterhaft ausgeführt der „Triumph der Tugend“ nach Peters, und sehr zierlich punkirt der „Zeus mit der Jo“ nach Correggio. Ein Hauptblatt, den „Kindermord“ nach Guido, stach er in seinem 82. Jahre. Die Summe der Bartolozzi'schen Stiche (darunter auch Nachahmungen von Handzeichnungen in radirten Blättern) beträgt über 2000.

Bartsch, Adam von, geb. 1757 zu Wien, gest. allda 1821 als erster Custos der Hofbibliothek und der Kupferstichsammlungen, hat sich sowohl als Autor über Kupferstichkunde wie als ausübender Stecher einen europäischen Namen gemacht. In seiner Stellung als Custos der ausgezeichneten öffentl. Kupferstichsammlung bei der kaiserl. Hofbibliothek machte er zu deren Vermehrung mehrere Reisen ins Ausland; er ordnete die in ihrer Art einzige Sammlung von Handzeichnungen und Stichen, die Herzog Albert von Sachsen-Teschen zusammengebracht (jetzt in der Gallerie des Erzherzogs Karl), und wurde als Sachverständiger von allen reichen Sammlern in Wien bei solchen Erwerbungen zu Rathe gezogen, so dass man kein seltenes Blatt kaufte, das er nicht vorerst gesehn und geprüft hatte. Unter solchen Verhältnissen und bei eignem vollkommenen Verstehen der einschlagenden Techniken konnte Bartsch eine Kennerschaft auf dem Kupferstichfelde erreichen, die wahrhaft Staunen erregend ist. Zu Wien 1797 edirte er in 2 Bänden den „*Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs. Composé par les Sieurs Gersaint, Helle, Glomy et P. Yver. Nouvelle Edition entièrement refondue, corrigée et considérablement augmentée par A. Bartsch*“ (avec

es et les portraits de Rembrandt et de Livens) und 1802 — 1821 den berühm- und zwanzigbändigen „*Peintre-Graveur*“ (avec *Planches et 2 Cahiers Copies des estampes très rares*). Band 1 — 5 des letztern Werks enthält die flandri- und holländische Schule, mit Kupfern und zwei Hefen Copien; Bd. 6 — 11 die deutsche Schule, mit Kupfern, Monogrammen und Martin Schön's Porträt; Bd. 12 die italische Schule, mit Monogrammen; Bd. 14 und 15 Marcantonio und dessen Schüler, mit Kupfern; Bd. 16 — 21 Fortsetzung der italienischen Schule, mit Kupfern. Der Tod rief ihn von einem Werke ab, das er auch mit 100 Jahren hätte vollenden können. Durch seine „Anleitung zur Kupferstichkunde“ (Kupfertafeln; Veränderungen in den Abdrücken und Copien), die zu Wien 1802 in 2 Bänden erschien, hat er eine Menge Ungewissheiten und Betrügereien im Kupferstichwesen beseitigt. Seine eignen Stiche, wie *Na triumphans* nach Rubens Bilde in der Lichtensteinschen Gallerie zu Wien, Radirstudien, seine Nachstiche nach Rembrandt, Paul Potter etc., seine Radir- nach Holzschnitten Hans Burgkmairs, erheben ihn unter die ersten Künstler der Radir- und der Kupferstichkunst. In verschiedenen Manieren nach Gemälden der Barockperiode und Schule arbeitend, lieferte er allmählig über 500 Blätter. Auch in der Lavismanier versuchte er sich in Landschaften mit grossem Glück. Ein vollständiges Verzeichniss seiner Werke ward durch Friedrich v. Bartsch, sein Sohn, geliefert; es erschien zu Wien 1818 unter dem Titel: *Catalogue des estampes de Jean Adam de Bartsch*.

Bartsch, Gustav, in Berlin, legte schon in einem Alter von 15 Jahren öffentliche Probe von seinem schönen Talent für die Kunst ab. Im J. 1836 nämlich sah man auf der Berliner Ausstellung ein Viehstück, mit der Feder gezeichnet, das die Hoffnung weckte, dass der Jüngling jene Zufälligkeit, gleichen Namen der Kunstberühmtheit zu führen, durch tüchtiges Streben glorificiren werde. Diese Hoffnung ist bis jetzt nicht zu Schanden geworden; wir führen nur sein ächt deutsches Geist und Ton athmendes Oelgemälde an, das in guter, „Prosit, Brubenannter Lithographie von Jab verbreitet ist.

Bartsch, W., ein holländischer Maler des 17. Jahrhunderts, der ein wenig geistlos, aber vortrefflicher Meister im Genre ist. In der Sammlung des verst. Präsidens von Fechenbach zu Bamberg sah Dr. Waagen von ihm das ausgezeichnete Bild *Johannes*, welcher stehend die Laute spielt. Es ist „*W. Bartsch* 1635“ bezeichnet. In der Art des Palamedes gemalt, nur delikater, wärmer und klarer.

Bary, James, Maler und Stecher, geb. zu Corke in Irland um 1740, gest. zu London 1806, lebte ein vielbewegtes Leben, und zählt zugleich zu den originellsten Künstlern der engl. Kunstgeschichte. Er war sein eigener Lehrer, und lieferte bereits in seinem 19. Jahre eine grossartige Composition, die den St. Patriz, Patron von Irland, vorstellte, wie er den König von Cashell tauft. Dieses mit einer Zuschauer- menge besetzte Geschlecht ausgestaffte Gemälde brachte er auf die Ausstellung zu London, ohne sich vorerst als Schöpfer desselben zu erkennen zu geben. Als das Bild mit gehelmem Zauber alle Besucher der Ausstellung in seine Nähe zog und sie übersättigt ward, bekannte sich Bary dazu; indess glaubte man ihm so sehr, dass man ihn schon einen Betrüger nannte, worauf aber das entschiedene Urtheil eines Schulfreundes noch glücklich die Ehre des Künstlers rettete, der so eine Prämie von 20 Pf. durch die Society empfing. Für das irische Unterhaus gewählt, ging das Bild beim Brande des Parlaments zu Grunde. Nach jenem Erfolg kehrte Bary nach London, wo er die Bekanntschaft Edmund Burke's machte. Dieser liess ihn auf seine Kosten nach Italien. 1766 langte Bary in Rom an. Nichts weiter als Ruhm, Nahrung und Bedeckung, fern vom Verlangen nach Leckerbissen und Lebensbequemlichkeiten, ja stolz auf den Schmutz und die Hungerleidererei eines Künstlers, beschloss er seine Talente zu üben, wenn man ihm nur Raum gab für seine Studien, und Farben, um jene zu überdecken, und Brod und Wasser, um bei der Arbeit zu verhungern. Von Rom begab er sich nach Bologna, wo er einen lebens- langen Aufenthalt für das dortige Institut malte, und retournte 1771 nach England. Dort zeigte er, seinsollende Beweise seiner ital. Studien, eine Venus und einen Jupiter, die aber beide missfielen, da man fehlerhafte Zeichnung und ungeschickte Färbung erblickte, wenn auch die Originalität und Erhabenheit des poetischen Gedankens nicht wegzuleugnen war. Bald jedoch wurde Bary Mitglied der Royal Academy und ihm selbst eine Professur anvertraut. Da er wenig Bestellungen erhielt, ergriff er die Feder, die auch seinem Genius mehr zusagte. Im Jahre 1774 erschien seine Untersuchung über die wirklichen und eingebildeten Hindernisse des Fortschritts der Künste in England, in welchem Werk er geschickt und erfolgreiche Lehrsätze des *du Bos*, *Montesquieu* und *Winckelmann* über den Einfluss

des Klima widerlegte, indem er auf die Seite des Uebergewichts moralischer Ursachen trat. Im J. 1777 trug ihm die Gesellschaft zur Aufmunterung der Künste, der Manufakturen und der Handlung auf, für ihren Versammlungssaal ein grosses Werk zu entwerfen. In Folge dieses Auftrags führte er sechs Gemälde aus, welche die Civilisation und die Fortschritte der bürgerlichen Gesellschaft zum Gegenstand haben, und wovon jedes der zwei grössten 42 Fuss lang ist. Bary arbeitete an diesem seinem Hauptwerke, worin wieder die Zeichnung und Behandlung wie der Ausdruck fehlerhaft sein sollen, unausgesetzt sieben Jahre hindurch, während welcher er die äusserste Armuth simulirte und absichtlich litt. Im J. 1793 ward er beim König angeschwärzt, weil er in einer Schrift die Erhaltung des katholischen Ritus als vortheilhaft für das Gedeihen der Künste geschildert hatte; der König strich ihn eigenhändig aus der Liste der Akademiker aus und Bary verlor zugleich die Professur, die ihm freilich nur 30 Pf. des Jahres eintrug. Von jetzt an lebte Bary, bis zu seinem Hinscheiden, unter wirklicher Selbstpeinigung und in lauter Aengsten vor Verfolgungen, die er sich einbildete. Er trug das bitterste Elend zur Schau, wohnte in einem zertrümmerten Hause, hatte kein eigentliches Bett und vegetirte einsam in Schmutz. Endlich erbarmte sich der Graf Buchan seiner, indem ihm derselbe durch Subscription eine Rente verschaffen wollte; doch bevor diese voll war, nahm der Tod den armen Bary weg, dessen Hinterlassenschaft in 30,000 Pf. Sterling bestand, die man in der Spelunke des Gelzhalses fand. — Eine scharfe Charakteristik dieses Künstlers giebt ein Edinburgher Reviewer, der ihn zwar genial, aber excentrisch nennt und ihn zu den Künstlern rechnet, welche die Natur verachten und von ihr verachtet werden. Nichts in der Welt konnte er treu und natürlich abbilden, und versuchte er es, so glich er einem betrunkenen Ritter. Drum warf er sich auf den grossen Styl, der wie der weite Mantel der christlichen Liebe alle Blößen bemänteln muss. Zwar sind einige Figuren und Gruppen in seiner Darstellung der olympischen Spiele schön nach der Antike gezeichnet, allein in Colorit und Ausdruck gleichen sie indianischen Wilden. Seine hastig-liederliche, skizzenhafte Nachahmung der Natur entspricht ganz der Art, wie er sich selbst als Mensch bis zur Menschenskizze herabdrückte. In Colorirung und Behandlung schien er alle der Frescomalerei inwohnenden Unvollkommenheiten auf die Oelmalerei überzutragen; seine Färbung blieb überall rauh, hart, undurchsichtig, misstönig und metallisch. Zeichnete er nach Antiken, so that er dies mittels einer mechanischen Vorrichtung, des sogenannten *Delineator*; nie malte er nach der Natur, nie ein Porträt; Bestellungen auf minder umfängliche, oder gar kleine Bilder wies er als unter seiner Würde zurück; sein Lieblingsmaass war 8 Schuh Höhe und 17 Schuh Breite. Bary, dessen von Natur kraftvolle Seele stets in Schwärmerie glühte, hat uns das Beste in seinen „sechs Vorlesungen über Malerei“ hinterlassen, die mit grosser Kraft und Klarheit des Ausdrucks geschrieben sind und allgemeine Grundsätze der Kunst in guter Reihenfolge und mit passenden Erörterungen enthalten; höchst merkwürdig ist dabei, dass die Vorlesung über die Farbengebung, welche letztere er gerade mit so wenig Erfolg ausübte, bei weitem die beste ist. Als Stecher in Tuschmanier hat er mehrere vorzügliche Blätter von schöner Ausführung geliefert; wir führen nur an: den Engelsturz (1777), 30 Zoll 10 Linien hoch, 22 Z. 5 Lin. breit; den verwundeten Philoktet (aus dems. J.), 16 Z. 9 L. hoch, 13 Z. 8 L. breit; die Bekehrung des Palmon (1778), 21 Z. 1 L. hoch, 13 Z. 8 L. breit; Hlob, von seiner Frau und seinen Freunden verhöhnt (eine schmerzliche Allusion des Künstlers auf sich selbst), und das von der Britannia gehaltene Brustbild William Pitt's.

Barye, der in Frankreich für den ersten jetzt lebenden Thierbildner gilt, lernte die Ciselirkunst bei Fauconnier, dem berühmten Hofgoldschmied zu Paris. Gleich diesem Meister führte Barye einen bessern Geschmack in der Ciselirarbeit herbei, die bis dahin in argem Style befangen war und nach ihnen durch Wagner, einen Deutschen, der in Paris sich niederliess, zu ihrer jetzigen Hochblüthe gebracht ward. Barye blieb nicht Silberarbeiter, sondern ward Bildhauer und errang als solcher einen tüchtigen Namen.

Baryt, eine alkalische Erde, die in Verbindung mit Schwefelsäure im Schwerspath und Bologneser Spath und in Verbindung mit Kohlensäure im Witherit und Barytocalcit enthalten ist. Der Baryt, wie mitunter auch der Schwerspath genannt wird, zeichnet sich besonders durch den Umstand aus, dass er mit Schwefelsäure ein im Wasser völlig unlösliches Salz bildet. Den geglühten weissen Schwerspath kann man als weisse Farbe statt des Bleiweisses benutzen, da er nicht schwarz wird. Das Metall des Baryt heisst Baryum.

Basaiti, Marco, auch Basarini und Baxaiti geschrieben, stammte aus Friaul und ist als ein trefflicher Meister bekannt, der dem Giov. Bellini zur Seite steht, doch um

mehr zur Richtung des Bartolommeo Vivarini hinneigt. Sein schönstes „Berufung Petri,“ die er für die Karthäuserkirche zu Venedig malte und er dortigen Akademie gesehen wird. Dies Bild, wozu die Wiener Gallerie besitzt, ist bezeichnet: „*MDX. M. Bassi.*“ Vom J. 1510 stammt auch im Garten,“ in der Hlobskirche zu Venedig, das Bild sehr rühmt, sehr gelitten. In Friaul findet man nur ein Stück von ihm, die gross figur- nahme mit schöner Landschaft in der Abtei von Sesto. Das Berliner hat zwei Stücke Bassi's. Das eine besteht in vier Abtheilungen; in der die mit dem Kind auf dem Schooss vor einem grünen Teppich sitzt; rechts a, links die heil. Veronica mit dem Schweisstuch, beide in Verehrung; 1 Abth. in der Mitte Johannes der Täufer, rechts Hieronymus, links Fran- ergrund Landschaft. (Auf Holz, der obere Theil hoch 1 F. 6 Z., breit 4 der der untern Theile hoch 2 F. 11½ Z., breit 1 F. 2 Z.) Das andere stellt säule gebundenen St. Sebastian von Pfellen durchbohrt dar; Hintergrund andschaft, die von mehreren kleinen Figuren belebt wird. (Bezeichnet: *itti p.* Auf Holz, hoch 7 F. 1 Z., br. 3 F. 3¾ Z.) Dieser Venetianer zeigt seine t in Verbindung der Gründe mit den Figuren, einen freieren Geist und Erfindung als selbst Bellini. Sein Colorit ist lebendig, doch etwas trok- ischinten sind schön röthlich, die Halbtinten zuweilen gelblich und nicht i. Die Stoffe behandelte er sehr natürlich und äusserst geschmackvoll. 's Urtheil steht er indess, was Schönheit der Gesichtszüge betrifft, hinter und Carpaccio's weit zurück; auch erscheinen Hrn. v. Quandt die kleinen n etwas missfällig. Ernst Förster sagt in seinen Briefen über Malerei, if das Berliner Museum, dass die Werke Bassi's als eines Schülers Bel- die Augen fallend, klar in der Farbe, natürlich in der Zeichnung und ielen, wo er schöne Modelle gehabt; aber freilich trete die Einseitigkeit greller hervor, wenn sie durch keine Genialität gemildert werde. G. Boel Bassi die „Berufung des heil. Andreas,“ wo der Maler irrthümlich Ba- t wird.

– Der gewöhnliche Basalt ist ein Stein, der mit der Lava des Vesuv, wo- apel gepflastert ist, viele Aehnlichkeit bietet; man kann ihn gerade- Art gleichfarbiger Lava betrachten, wie es diese noch jetzt am st. Es finden sich zwei Arten von Basalt, nämlich der gewöhnliche und der grünliche, der letztere von verschiedenen Nuancen in dieser chl im eisenfarbigen als im grünen haben sich ägyptische und griechische i zeigen gesucht; in jenem arbeiteten sie namentlich Thiere, überhaupt n nur besonders geschickte Künstler sich in Basalt versucht zu haben. iellen des nördlichen Hauptaufganges zum Capitol liegen vor der Balu- wasserspielende alt ägyptische, meisterhaft gearbeitete Löwen aus m Basalt, die (früher an der Kirche *S. Stefano del Cucco*, einem röm. i) hier unter Pius IV. aufgestellt wurden. Von grünlichem Basalt in merkwürdiger Torso in der florentiner Gallerie; er ist von einer nack- chen Figur, wahrscheinlich von einem Ringer, kräftig und von schönen n; die Arbeit ist so ungemein fleissig, dass z. B. die Haare um die Scham angegeben sind. Zu Florenz findet man auch einen Bacchuskopf, nicht gross, von Basalt, einer bekleideten Brust von schönem Alabaster aufge- er die Figur eines Knaben mit der Toga bekleidet, vermuthlich eine Arbeit eit, wobei aber der Kopf, die linke, eine Schriftrolle haltende Hand üssen modern sind. In Betracht der fast unbezwinglich festen Steinart ist Albani erstaunlich zu sehen, mit welcher Feinheit die Haare am Torso i von dem härtesten grünlichen Basalte gearbeitet sind; der Sturz, jetzt ht dort der Statue eines sitzenden gefangenen Königs von ägyptischer enüber. Man könnte leicht eine ziemlich ansehnliche Liste von antiken, earbeiteten Kunstwerken zusammentragen; indess heben wir nur noch orzüglichsten hervor. Zwei grosse, einander ganz ähnliche Vasen gebö- nt und dem Umfange nach zu den allerbedeutsamsten Denkmalen aus eine wurde um 1780 im Garten des Klosters *S. Andrea* auf Monte Cavallo m Feuer beschädigt und in viele Stücke zerbrochen, ausgegraben, aber mmengefügt und ins vaticanische Museum gebracht (*Mus. Pio - Clem. t. 7.* ie andere ist noch völlig ganz und dient in der Domkirche zu Neapel als diese war von Constantin dem Gr. in die von ihm zu Neapel erbaute Kirche *tula* geschenkt worden. Jede dieser Vasen ist sammt dem Fusse (welcher schen modern und von *marmo bigio* ist) über 6 Palmen hoch, von schwar- chen Basalt, auswendig mit Masken, Thyrsusstäben und geschlungenen

Zierathen geschmückt, und ebenso vortrefflich gearbeitet als geschmackvoll erfunden. Im Museo Pio - Clementino finden sich noch zwei schöne grosse Urnen, die eine *ferrei coloris et duritiae*, um einen plinianischen Ausdruck zu gebrauchen, die andere von grüner Farbe; an der erstern sieht man Flecken wie am Markasit [Schwefelkies] und Streifen von röthlichem Granit. In demselben Museo befindet sich die kleine grünbasaltne Figur eines Affen, fälschlich Anubis genannt, und vielleicht derselbe, welchen Aristoteles (*de histor. animal. lib. 2. c. 8.*) beschreibt. Von griechischen Werken kennt man den grünen Basaltkopf eines Jupiter Serapis in der Villa Albani, welchem das Kinn (der Modius) mangelt, das wegen Seltenheit des Steines von völlig ähnlicher Farbe erst nach Winckelmann's Zeit Ergänzung fand. Ein Kopf des Augustus, sonst in der Villa Aldobrandini zu Rom, verdient unter den vorzüglichsten Werken in Basalt noch genannt zu werden. Durch die Härte und Widerständigkeit des Steines ward der treffliche Künstler nicht verhindert, alle fleischigen Theile weich und zart, die Haare leicht gelockt vorzustellen; jenes ist ihm vorzüglich an den Wangen und um die Mundwinkel gegen das Kinn gelungen, und der Haarbusch über der Stirn dürfte nicht geringere Kunst erheischt haben. Nase und Kinn sind modern, die Lippen und Ohren beschädigt und wieder ausgebessert; nach Meyer's Ansicht gehört die übrigens gut gearbeitete und aus schöngeflecktem Jaspis bestehende Brust wahrscheinlich nicht zum Kopfe. — Die ausserordentliche Glätte, welche man dem Basalt zu geben wusste, aber auch geben musste, hat verhindert, dass sich bei den Denkmalen aus diesem Stein keine Rinde ansetzte, wie an dem glättesten Marmor geschehen; wenigstens sind die basaltnen Köpfe mit ihrer völligen ursprünglichen Glätte in der Erde gefunden worden.

Basan, Pierre François, geb. 1723 zu Paris, gest. 1797, lernte die Stecherei bei Fessard und Daullé, und ward sehr geschickt in Führung der Nadel sowohl als des Grabstichels. Viele geschätzte Blätter lieferte er nach Terburg, Poelenburg, A. Schouman etc., besonders glücklich copirte er Rembrandt, wie er denn z. B. von dessen berühmtem Blatte „Burgemeister Six“ die beste Cople gegeben hat. Basan legte sich einen Kunsthandel an und erlangte dabei eine seltene Kenntniss von allen Blättern, wozu noch seine Bekanntschaft mit Mariette beitrug. Sein *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, das er mit seinem Sohne H. L. Basan herausgab (zweite Ausg. von 1789), war das vorzüglichste derartige Werk für damals. Noch grössern Werth hatte sein *Catalogue raisonné* über die Blätter des Kabinet Mariette. Zu seinen vornehmsten Sticharbeiten gehören: das schöne Blatt mit dem brodbrechenden Christus nach Carlo Dolce, Bacchus und Ariadne, und St. Mauritius nach Luca Giordano, das Ecce Homo nach Caravaggio, die nackte, vom Faun belauschte Nymphe nach Veronese, die Kartenspieler nach Teniers, der schon erwähnte rembrandtsche Burgemeister etc. Im Ganzen beläuft sich sein Blätterwerk auf 450 Stücke, die in vier Follobände getheilt sind. Die mit *chez Basan* bez. Blätter sind unter seiner Leitung von jüngern Künstlern gestochen.

Basanit, anderer Name für Basalt.

Base (Basis, Spira), das Fussgesims, das einer Wand, einer Säule oder einem Pfeiler zur unmittelbaren Unterlage dient, auch wenn ein Sockel vorhanden ist; es bildet den Uebergang vom Unter- zum Oberbau und ist zugleich der für harmonische Darstellung unentbehrliche Gegensatz zu den über dem Baukörper ausladenden Vorsprüngen (Kapitülen, Gurt- und Hauptgesimsen). Man sieht zuweilen bei Anfängern im Bauwesen, dass sie den Fussims zum Sockel ziehn, und deshalb Stufen einer Freitreppe bis zum obern Rand des Fussgesimses steigen lassen, was ganz fehlerhaft ist, da der Fussims bereits über dem Fussboden des Geschosses liegt und zur Mauer gehört. Die Höhe der Base, als des untern Gesimses an einer Säule, beträgt in der Regel den halben untern Säulendurchmesser, den Auslauf (der als ein Theil der Säule betrachtet wird) nicht mitbegriffen. Die untere Länge und Breite der Base beträgt in den meisten Fällen $1\frac{1}{2}$ untern Säulendurchmesser. Die am öftersten vorkommenden Basen sind die attische, toscanische, dorische, ionische und zusammengesetzte. Bei der attischen Base wird die Höhe in drei gleiche Theile getheilt, deren unterer die Plinthe bildet; die beiden andern Theile werden zu vier gleichen Theilen getheilt, ein Viertel davon bildet den obern Pfahl, die drei übrigen aber theilt man in zwei gleiche Theile und macht aus dem einen den untern Pfahl, aus dem andern die Einziehung mit dem Riemchen. (Vergl. den Art. „Attische Base.“) Bei der toscanischen Base wird die Höhe in zwei gleiche Theile abgetheilt, wovon der untere die Plinthe, der obere den Pfahl mit dem Riemchen bildet; dieses Riemchen ist ein Viertel des Pfahles hoch. Ganz so bildet man auch den dorischen Säulenfuss, nur dass hier der Grundriss der Plinthe ein Quadrat vorstellt, indess bei der toscanischen Base die Plinthe kreisrund gemacht wird. Oefter jedoch wird bei der

dorischen Säule die Basis ganz fortgelassen. Beim ionischen Säulenfuss beträgt die untere Länge und Breite gewöhnlich nur 1 und $\frac{2}{3}$ des untern Säulendurchmessers. Ein Drittheil der Höhe bildet die Plinthe. Das Uebrige wird in sieben Theile getheilt, wovon drei den obern Pfuhl darstellen, während von den verbleibenden vier Theilen zwei die obere Einziehung mit den Stäben, die andern aber die untere Einziehung bilden. Die zusammengesetzte (composite) Base, die sowohl der ionischen als der korinthischen Ordnung gegeben wird, ist keinen bestimmten Gesetzen unterworfen; ein schönes Vorbild bietet die am Pantheon (*Sancta Maria ad Martyres*) zu Rom. Abweichungen von den oben gegebenen Dimensionen kommen häufig genug vor; bei mehreren Denkmalen fehlt die Plinthe ganz, wie beim Monument des Lysikrates, beim Erechthelion und Poliaestempel zu Athen. — Durchgehende Base nennt man eine solche, die nicht nur sich unter der Säule befindet, sondern auch fortlaufenden Mauern, die mit Säulen in Beziehung stehen, gegeben wird. So erhält z. B. die Rückwand einer von Säulen gebildeten Vorhalle eine durchlaufende Base, die mit den Säulenbasen accordirt, aber in der Regel eine geringere Ausladung hat.

Basel. Diese altehrwürdige Schweizerstadt erwuchs einst aus dem römischen Lagerposten *Basilia* oder *Basilliana*, in der Nähe von *Augusta Rauracorum*, wovon das Dörfchen Augst nur noch wenige Trümmer zeigt. Die älteste Stadtanlage fand Kaiser Heinrich I. (der Vogler) zerstört vor, der nun in den Jahren 924 — 33 Basels zweiter Begründer ward. Die Stadt gehörte eine Zeitlang zu Burgund, fiel aber 1032 dem deutschen Reiche zu. In Folge der Schlacht bei St. Jakob an der Birs im J. 1444, wo sich 1600 Baseler und Eidgenossen einer Masse von 30,000 Franzosen erwehrt hatten, trat Basel, das schon früher in den Fehden mit den Habsburger Dynasten es mit dem Schweizerbunde gehalten, nach dem Frieden zwischen Kaiser Max I. und der Eidgenossenschaft 1501 der letztern förmlich bei. Frühzeitig war Basel der Sitz eines Bischofs und eines Domcapitels, welche beide nebst dem Adel und Klosterwesen zur Reformationzeit verschwanden. Das noch erhaltene Münster datirt vom Jahr 1010, wo es von Kaiser Heinrich II. (dem Hinkenden, aus dem Hause Baiern) an der Stelle einer ältern Kirche begonnen ward. Schon am 14. Oct. 1019 fand die Einweihung statt, die mit grossem Gepränge durch Adelbert, Bischof v. Basel, erfolgte, in Gegenwart Kaiser Heinrichs und etlicher Fürsten und benachbarter Bischöfe, darunter Poppo, Erzbischof zu Trier, Barnarius zu Strassburg, Rodoardus zu Constanx, Hugo zu Genf, der zu Lausanne und noch ein anderer Prälat als Vorsteher der kaiserlichen Kapelle. Indess steht dieser Heinrichsbau nicht mehr in ursprünglicher Gestalt da; derselbe litt sowohl beim grossen Brande zu Basel 1258, als auch bei dem furchtbaren Erdbeben 1356, wo die Hauptmauern Risse erhielten und ein Theil des Chors in den Rhein fiel. Nach letzterm Unglücksjahre musste eine umfassende Restauration geschehen; wahrscheinlich wurde damals auch besonders die Hauptface (Thurmseite) revidirt und wohl der Haupteingang, der ganz anderen Styles ist als die wohl ältern kleinen Nebenportale, völlig neu hergestellt; auch wurden die spitzbogigen Fenster der nördlichen Abseite des Schiffs (in letzterm selber herrscht noch der Rundbogen) wohl erst nach jener Katastrophe frisch eingesetzt. Denn dass die Renovation eine umfassende war, beweist der Umstand, dass die hergestellte Kirche gleichsam als neues Werk betrachtet und in diesem Sinne 1363 durch Bischof Johannes v. Senn feierlich wieder geweiht wurde. Seit jener Epoche geschahen noch mehrere Veränderungen am Münster; so wurde der kleinere Kirchhof mit dem ihn umgebenden Kreuzgange später erbaut, ebenso die obere Theile der Thürme. Von dem einen, dem südlichen oder sogenannten Martinsthurme ist es geschichtlich gewiss, dass er im J. 1484 von Meister Hans Nudorf begonnen und 1500 vollendet ward. Auch das Innere des Münsters hat seit dem ursprünglichen Bau offenbar manche Umgestaltung erlitten und ist in den Jahren 1786 — 87 einer allgemeinen Revision unterworfen worden. Das Münster erscheint für eine bischöfliche Kirche des Mittelalters, besonders in Vergleich mit jenen von Freiburg und Strassburg, nicht sehr grossartig, bildet aber in der Bauart gleichsam den Uebergang vom Grossmünster in Zürich zu den gedachten Domen. Wir finden im Basler Münster romanischen und altdeutschen Styl fast gleichmässig vereint, auch schon mehr Bilderschmuck am Aeussern und grössern Reichthum in den Kreuzgängen etc. Die auffallende Stylvermischung entzieht dem Münster jene Gesamtwirkung, die das freilich in den Thürmen auch restaurirte, in den Hauptmassen des Baues jedoch ziemlich im ursprünglichen Styl erhaltene Grossmünster in Zürich darbietet. Die Grundform der Kirche (die angebauten Kreuzgänge natürlich nicht zugerechnet) bildet ein lateinisches Kreuz, so dass der Querbau die Seitenarme ausmacht; der Lage nach zieht sie sich von Westen nach Osten, so dass der Chor nach Osten schaut. Dem Umfange nach zählt sie zu den mittleren alten Kirchen. Ihr Material ist rother Sandstein. Auf die Hauptface

oder Thurmbauseite, westlich nach dem freien Platze, ist wie herkömmlich die meisten Sorgfalt verwendet; doch fehlt der einheitliche Charakter. Die Façade theilt sich vom Boden bis da, wo der Giebel des Schiffs beginnt, in zwei Hauptstockwerke. Das untere zeigt drei Eingänge, deren mittlerer, das Hauptportal, am besten construirt und wirklich der Schmuck dieser Seite ist. Dasselbe hat eine schöne Höhe, spitzbogige Form, angemessene Tiefe. Die Seiten sind mit Stabwerk und verzierten Hohlräumen bekleidet; neben der eigentlichen Thüreinfassung gruppiert sich der viereckig-mässige Vorbau mit seinen im Ganzen hübsch gehaltenen Strebepfeilern sehr gut den Eindruck erhöhen noch zum Theil die Statuen mit den verhältnissmässig reich Baldachinen. Das Portal selbst hat drei mit Bildwerk gefüllte Hohlräume oder Vertiefungen; in der ersten nächst der Thür eine Reihenfolge von plumpen Engeln allerlei Situationen; in der zweiten eine Art Rosenguirlande von Stein, auch nicht sehr geschmeidig und geschmackvoll, ja nicht einmal symmetrisch behandelt, da die Rosen der rechten Seite vor uns grösser und schwerer als die übrigen erscheinen. In der dritten äussersten Hohlung wieder Engel, dann noch Propheten oder Heilige, alle von gleicher Schlechtheit. Zu beiden Seiten der Thür auf vier Strebepfeilern eben so viel lebensgrosse Bildsäulen: links der gekrönte Mann, mit einem Münstermodell in der Hand, soll Kaiser Heinrich II. als Gründer dieses Bauwerks vorstellen; sein Kopf ist im Verhältniss zur Figur zu gross, sonst nicht ohne Ausdruck; neben ihm steht eine weibliche, ebenfalls gekrönte Gestalt, ihnen gegenüber zwei Weibsfiguren mit einfältig lachenden Gesichtern. Die letztern sollen die Lust der Welt und die Glückseligkeit, die Gekrönte aber die Frömmigkeit vorstellen. Der Portalbau schliesst mit einer durchbrochenen Gallerie (Geländer), deren Glieder der Rosenform entsprechen. Darüber ein einfaches, grosses, schön gearbeitetes Fenster; oberhalb wieder eine, zwar in der Zeichnung unsymmetrisch gehaltene Gallerie (der mittlere Theil davon in Formen und Arbeit wohl der gelungenste), welche sich um die ganze Façade hinzieht und die Thürme mit dem Mittelbau verbindet. Im Giebel drei Figuren: die Muttergottes, Kaiser Heinrich und seine Gemahlin Kunigunde. Links und rechts vom Hauptportal die vordern Seiten der Thurmgebäude, beide in architectonischer Beziehung sehr dürftig und zum Theil unschön, wie z. B. die zwei ganz kleinen zu dem Haupteingang und der Façadenhöhe in keinem Verhalt stehenden spitzbogigen Seitenthüren und die Fenster darüber, welche in ihren Stabwerkverzierungen nicht einmal die gleichen Zeichnungen enthalten. Den Mangel an Harmonie und Aesthetik muss hier selbst der Blindeste in Dingen der Kunst fühlen. Etwas Leben und Abwechslung bringen die beiden kolossalen Reiterstatuen zu beiden Seiten hervor; zwar in der Form noch steif, verrathen sie doch einen gewissen Charakter und eine körnige Behandlung, scheinen daher auch viel neuer zu sein als jene Figuren neben dem Hauptportal. Dafür spricht auch ihr frischeres Aussehn. Der am nördlichen Thurm im Galopp einherreitende geharnischte Mann mit dem sehr karikirten Drachen ist St. Georg, nach welchem dieser Thurm der Georgsturm heisst. Gerade gegenüber der heil. Martin, die Figur ohne Proportion und zu kurz, der Kopf besser, indem man einigen Ausdruck und selbst einige Modellirung im Gesicht wahrnimmt. Die Scene, wie er mit einem Armen, der ihm vor Amiens begegnete, den Mantel theilt, war wirklich dargestellt, doch ist der Arme wegen grosser Beschädigung in den jetzigen Baumstamm umgemeisselt! Dem Heiligen zur Liebe heisst der südliche Thurm der Martinsturm. Beide Thürme, nachdem sie über der Gallerie freistehend sich erheben, nehmen Pyramidalform an und enden in solcher. Bei gleichmässiger Construction müssten sie sicher sehr wirksam sein; aber der nördliche hat über der Hauptgallerie der Façade noch eine Gallerie, der südliche nicht; jener hat ferner andere Fenstereinteilungen und andere Pyramidalgliederungen als dieser; auch ist jener 205 Fuss hoch, dieser nur 200 Fuss. Für die unbefriedigt lassende Ansicht der Thürme entschädigt die prachtvolle Aussicht von ihnen. Die nördliche Seite der Kirche enthält Schiff, Nebenschiff und Querbau. Die Fenster des Hauptschiffes sind rundbogig, ohne allen Schmuck, einige sogar zugemauert, ihrer ganzen Construction nach dem ursprünglichen Bau angehörend, jedenfalls älter als die sieben Fenster der Abside, welche Spitzbogenform tragen und mit Stabwerkverzierungen, die unter sich harmoniren, durchbrochen sind. Zwischen den Fenstern erheben sich mässige Strebepfeiler. Der Querbau, noch byzantinisch, stammt grösstentheils noch aus Heinrichs II. Zeit, zerfällt in zwei Stockwerke und den Giebel. Das untere Stockwerk ist die sogenannte St. Gallusportale in sich, ein im Halbkreis geschlossenes Portal mit drei freistehenden, nicht grossen Säulen zu jeder Seite; neben denselben die vier Evangelisten, lebensgrosse Sandsteinfiguren, links Johannes mit dem Adler, daneben Matthäus mit dem Engel, auf der andern Seite nächst der Thür Markus mit dem Löwen, endlich Lukas mit dem Stiere. Dann auf dem vordern Theile der Thürmauer

In Nischen sechs kleine Darstellungen, die sechs Werke der Barmherzigkeit. In diesen Bildwerken wieder fast lebensgross: links Johannes der Täufer, rechts es der Evangelist. Ferner über der Thür in quadratischer Vertiefung das Haupt der fünf thörichten und fünf klugen Jungfrauen, darüber Christus als Weltrichter endlich unter dem Quersfries über der Thür das jüngste Gericht; die Todten erschauen auf den Posaunenstoss der Engel (letztere links und rechts unter den Lebenden) aus ihren Gräbern und kleiden sich an. Alle diese Arbeiten sind von durchgehenden Formen und nur als Belege für die damalige Stufe der Bildnerei interessant. Im zweiten Stock des Querbaues sieht man ein grosses Radfenster von einfacher architectonischer Eintheilung und Zeichnung, die Peripherie mit mehreren, steigenden, theils fallenden kleinen Figuren verziert, symbolisch das Glück bedeutend; es datirt aus dem Beginn des 12. Jahrh., die oberste Figur daran späterer Zeit. Der nach einem halben Achteck gebildete Vorbau des Chors ist mit heraustretenden Strebpfeilern, unter welchen man durchgehen kann, verbunden. In die Höhe steigend vermindern sie ihre Breite und werfen dann ihre Bögen über den Chor hinüber; die Mauern des letztern sind mit einer Reihe byzantinischer, in Bogenstellungen verbundener halbrunder Säulchen umgeben und von halb runder Fenstern durchbrochen; den gesammten ersten Stock schliesst eine reich geschmackvoll gearbeitete Gallerie (Kranzgesims). Charakteristisch für den ersten Stock sind die Radfenster, über denen sich ebenfalls eine (freilich dürftige) Gallerie hinzieht. Das dritte spätere Stock hat spitzbogige, mit Stabwerk gefüllte Fenster. Durch den kleinen Bogengang neben dem Chorbau (hier wieder kleine byzantinische Halbsäulchen) tritt man in eine Art Vorhalle, deren Boden mit Grabsteinen belegt ist, während die Decke sehr unpassend aus hölzernen Brettern besteht. Links und rechts zwei Kreuzgänge, wovon der grössere 1362, der kleinere (nach dem Rheine) um 1400 oder gar erst 1486 entstand; sie zeichnen sich durch hübsche Kreuzgewölbe und reichgegliederte spitzbogig geformte Fenster aus, auch die Stabverschlingungen Beleg von der schon sinkenden altdeutschen Bauweise, indem der Verzweigungen zu viele sind und neben geschmackvollen auch eine verworrene, gezwungene vorkommt. Unter den Grabmälern des Chores gehören einige sehr einfache den berühmtesten Basler Reformatoren, Oekolampad, Grynaus u. A. an. Im Innern des Münsters hat sich manches durchschnittlich das Bessere, neben vielem Neuen erhalten. Das Schiff nimmt die doppelte Breite einer Abseite ein und misst vom Boden bis in die Kreuzgewölbehöhe von 70 F. Das Chor von gleicher Breite, wie das Hauptschiff, wird von dem Schiff durch einen Lettner getrennt, liegt aber viel höher als das Niveau des Schiffes. Um das Chor führt ein Gang, gleich breit wie die Abseiten. Im Schiff und Chor bemerkenswerth: 1) die Kanzel von 1486, in herkömmlicher Kelchform reich geschmackvoller Verzierung, in deren oberen Arabesken man eine Scene des letzten Abendmahl erkennt, anscheinend den Tod mit dem Cardinal; den Kanzeldeckel schenkte Hans Walther im J. 1596 um 80 Pfund gefertigt; 2) neben dem Hauptportal ein Relief, worauf die Kirche und zwei sitzende Männer (wahrscheinlich die Bischöfe) abgebildet sind; 3) zu beiden Seiten des Eingangs Kirchenstühle mit Stabwerk, welches menschliche und thierische Köpfe, auch blosse wundersame Gebeilte (Fratzen) vorführt; mitunter sind die Menschenköpfe so natürlich, dass man sie für Porträts halten kann. Diese Stühle wurden 1598 durch Konrad Schürer, Hans Walther und Franz Pergo um 1100 Pfund gefertigt. 4) Die Scheiben in den nördlichen Fenstern, Wappen baselscher Geschlechter, geschenkt vom J. 1597, einige von hübschen Farben und zumal bei Sonnenschein von starker Wirkung. 5) Weiterhin gegen das Chor an einer Säule der aufrecht stehende marmorne Grabstein des Erasmus Rotterdams (+ 1536) mit goldner Inschrift in rein classischem Styl, zufolge welcher ihm Bonifacius Ammerbach und Hieronymus Frobenius diesen Denkstein setzten; oben mit dem Reliefbild des Terminus, römischen Gottes der Grenzen und Marken, der hier symbolisch den Termin andeutet, nach dessen Ablauf das Leben endet. 6) In der St. Gallenkapelle des Chors zwei Grabmäler mit kolossalen liegenden schwerfälligen Sandsteinfiguren; die eine stellt den ersten Rector der Basler Hochschule Georg von Salm (+ 1460), die andere des Markgrafen Rudolf v. Hochberg Gemahlin Katharina von Salmstein (+ 1385) in rohem unbeholfenen Style dar. 7) Im Chore selbst wieder ein reiches Schnitzwerk, von unbekanntem Meister und wohl älter als jene beim Haupteingang. 8) Der im Chor 1465 angebrachte Taufstein mit acht gehauenen Figuren von unbekanntem Meister: Christus im Wasser, zur Rechten Johannes der Täufer mit der Taufkanne, zur Linken ein Knabe, der ihm ein Tuch zum Abtrocknen reicht; ferner die Apostel Petrus, Paulus

und Johannes, und die Heil. Martin und Vincenz. „Obgleich von der höhern Kunst noch ziemlich entfernt,“ erklärt Wilh. Füssli, „sind diese Steinbilder doch besser als die übrigen am Münster.“ Was die Gruftkirche oder die Krypta des Münsters betrifft, so sind ihre Gewölbe und Pfeiler, wenn auch nicht schlank, doch eben wenig plump, und so hoch, als es der Charakter einer Gruftkapelle erlaubt; sie hält ziemlich viel Licht von aussen und ihre beleuchteten Partien contrastiren den dunkeln sehr gut; das Ganze macht einen ernsten Eindruck. Man findet hier ursprünglich runde Säulenschäfte durch viereckige ersetzt, so eingefügt und verziert, dass man sie einem viel späteren Zeltranm angehörig erkennt. Merkwürdig ist das den schönen Sculpturcharakter vom Ende des 13. Jahrh. tragende Bild der Kaiserin Anna, Gemahlin Rudolfs v. Habsburg, auf ihrem Grabmal, worin deutsche Physiognomie auftaucht, während die grossartige Gewandung gute byzantinische Tradition bewährt. Bemerkung verdient auch, dass in der Krypta einige Fragmente aufbewahrt werden, die irgend einem frühern Bauwerk entnommen wurden. Es sind liegende Thierbilder, auf deren Rücken früher Säulchen gestanden haben müssen, die wahrscheinlich den Haupteingang des ursprünglichen Münsters schmückten. (Um ein malerisches Bild vom Münster zu haben, muss man ihn jenseit der Rheinbrücke betrachten, denn nur aus der Ferne gruppiren sich seine Massen wirklich schön.) Die vormalige Barfüsserkirche, sammt dem jetzt als Irrenhaus dienenden Kloster 1234 errichtet, ist zu Magazinen und Lagerhallen geworden, mit Brettern unterschlagen und der alten schönen Gestalt ganz entfremdet; doch sind noch die wesentlichsten alten Formen, Spuren eines kunstreichen würdigen Styles, erkennbar. Das Chor zeichnet sich durch seine merkwürdige Höhe aus, wie durch seine langen schlanken Fenster und durch das zierliche Stabwerk daran, das trotz den vermauerten Fensteräumen sich ziemlich gut erhalten hat. Neben den Fenstern erheben sich mässig starke Strebepfeiler. Die Bauart weist fast durchweg auf die gute altdutsche Periode hin, wo man in Zierathen grösste Einfachheit mit Geschmack und Consequenz verband. Das Langhaus der Kirche ist wohl unrettbar verloren, doch wäre das noch jetzt einen würdigen ernsten Charakter verrathende Chor restaurirbar, wenn die reichen Basler ihren Kunstsinn bethätigen wollten! Die St. Leonhardskirche von sehr unregelmässigem Aeussern, mit allerlei Zusätzen und Anbauten, datirt aus der Zeit des schon gesunkenen Spitzbogenstyls; nur der Kreuzgang zeigt reinen Styl, wenigstens schönere Ornamentik; derselbe soll von einer frühern Kirche auf diesem Platze herrühren. Im Chor ist eine schöngemalte alte Scheibe, in der Zeichnung unbeholfen und den englischen Gruss darstellend; zwischen der getheilten Vorstellung das Wappen der Stadt Basel als der Vergaberin des Bildes. Die sonstige Predigerkirche (jetzt „französische Kirche“) ist historisch dadurch berühmt, dass neben derselben an der Kirchhofmauer der Holbeinsche Todtentanz gemalt war. Der leider als Salzmagazin benutzte Chor der Kirche datirt aus dem 13. Jahrh. und zeugt, obwohl durch Neuerungen verdorben, noch von der ursprünglichen schönen Gestalt, in der er reine Wiederherstellung verdiente. Man sieht hohe schlanke, schön gegliederte, doch leider auch zugemauerte Fenster, dazwischen Strebepfeiler von guter Form; über dem Chor ein achteckiges Thürmchen mit spitzbogigen Fensterdurchbrechungen, das sich in eine Pyramide mit Gratrampen endigt, eine sehr modificirte, aber gelungene Nachahmung der Pyramiden an grossen Münster. Selbst Bildwerke (Köpfe von Sandstein) zieren das Thürmchen. Die Kirche des vormaligen Klosters Klingenthal, in Kleinbasel, ist 1275 erbaut und verräth noch im Aeussern, zumal in der Construction und Zeichnung der Fenster, ein früher sehr würdiges Gebäude guten Styles; doch ist im Innern jede Spur einer Kirche verschwunden, somit auch der hier gemalt gewesene „älteste Basler Todtentanz.“ Die St. Theodor-kirche in Kleinbasel ist bis zur völligen Bedeutungslosigkeit modernisirt worden; die Spitzbogenfenster sind das Beste am Aeussern; im Fenster über dem Haupteingange sieht man noch gemalte Scheiben: Maria mit dem Kinde (etwa vom Ende des 15. Jahrh.), die Fleischöne weiss in Weiss, Gewand blau, Grund gelb. Dieser Kirche gegenüber liegt die vormalige Karthause, seit 1669 das Waisenhaus. Der Eingang in den Hof, ein altes steinernes Portal mit gedrücktem Rundbogen, ist beachtenswerth wegen des Wandgemäldes aus dem Anfange des 15. Jahrh.; es stellt in lebensgrossen Figuren Maria mit dem Kinde vor, dabei einen Heiligen, einen Bischof, dann Johannes den Täufer, Hieronymus mit dem Löwen, wieder einen Bischof; die beiden letztern Köpfe sind charakteristisch, ziemlich gut erhalten und sollten (da das Portal hinwegkommen soll) gerettet werden, nur müsste die Ablösung vorsichtig geschehen. Die Kirche, sammt dem Kloster aus dem 15. Jahrh. stammend (jene ward 1416, dieses zur Zeit des Basler Concils vollendet), hat viel von ihrer alten Gestalt verloren; nur der vordere halbrunde Theil, das vormalige Chor, zeigt noch Reste der alten Spitz-

bogenfenster. Im Innern sieht man die Wappen der Herren, die während des grossen Concils in Basel (1431 — 48) starben und hier begraben liegen. Interessanter sind einzelne alte, gemalte Scheiben, theils Heiligen-, theils Wappenbilder; oben im Fenster neben dem Lettner oder der Empore das sehr alte Bild des Kaisers Ladislaus und eines Bischofs. An der Zelle der Gäste in der Karthause blieb alles Wesentliche erhalten; an der Decke sieht man kleine Schnitzarbeiten von Holz, alle von guter Technik, wohlerhalten und nicht übertüncht; dann sechs gemalte Scheiben, wovon die vier interessanteren die Fusswaschung, den Einzug in Jerusalem, Christum in Gethsemane und den Judaskuss darstellen; die Köpfe grau in Grau, nicht colorirt, die Farben: Purpur, Blau und Blaugrau, kräftig gehalten, auch in der Darstellung Beweglichkeit; das Ganze von guter Wirkung, einzelne Gesichter voll Ausdruck, z. B. der rothköpfige Judas in der Fusswaschung und die zwei hintersten Jünger im Einzug zu Jerusalem; auch die arabeskische Einfassung der Bilder durchweg gut, bisweilen gar originell, z. B. oben in Gethsemane wundersame Figuren und Gesichter; in den Zwickeln der „Jerusalemscheibe“ Moses und Aaron, in der Landschaft das Steinenthor zu Basel. In derselben Zelle sieht man ein sehr altes Oelbild, Porträt des Hieronymus Zschegkenbürlin (eines reichen jungen Baseliers, der lange flott gelebt, dann sich bekehrt und in die Karthause begeben hatte); er trägt rothe Kappe, starkes Blondhaar, in der Hand eine Rose; das Gesicht ist von charakteristischem Ausdruck, Einzelnes (wie Hals und Kleid) auch gut gemalt, dagegen Arme und Hände sehr unbeholfen, die Stirn verzeichnet. Der Kreuzgang der Karthause zeigt eine Reihe von Wandmalereien aus der Mitte des 15. Jahrh.; sie stehen etwa auf der Stufe der ältesten bekannten Holzschnitte besagten Jahrhunderts und beziehen sich auf die Legende von der Stiftung der ersten Karthause in Grenoble. In der zwar streng restaurirten Malerei ist der ursprüngliche Typus doch nicht sehr entstellt; in einigen dieser Bilder erkennt man eine gewisse Compositionsgabe des Malers, der vermuthlich ein Ordensbruder war. Als mittelalterliches Bauwerk der bessern Art bleibt das Spahlenthor und als architectonisches Sculpturwerk der aus dem 14. Jahrh. datirende Fischmarktbrunnen zu erwähnen, letzterer von hübschem altdutschen Profil, mit Laubwerk und Figuren, Statuetten auf Ecksäulen. In die zweite Periode der Basler Baukunst gehört das Rathhaus, dessen Erneuerung von Grund aus 1508 begonnen und 1521 beendet ward. Dieser Bau zeigt wenigstens, dass der altdutsche Styl schon seine Reinheit verloren hatte. Holbein der Vater ward als erster Malermeister am vollendeten Rathhaus angestellt; auch Hans der Sohn half an den Wand- und Mauergemälden. Letztere gingen zu Grunde, denn in den Jahren 1609 — 10 übermalten Hans Bokh und seine Söhne die sämtlichen Rathhausbilder, und 1710 erhielten die Gebrüder Benedict und Hans Georg Becker, sowie Andreas Holz Müller und Jakob Steinbröchel, sämtlich Bürger und Maler zu Basel, den Auftrag: die Gemälde vor, in und unter dem Rathhause zu erneuern. In der Halle ebenen Fusses sieht man rechts den König Josaphat, wie er den von ihm für die Städte in Juda eingesetzten Richtern die Wichtigkeit ihres Amtes erklärt (nach Buch II. der Chronika, 17 ff.); dies Gemälde, eins der bessern im Rathhaus, ist verständig componirt und von Ausdruck in den Gesichtern, Josaphat würdig gehalten; die Richter horchen aufmerksam zu, und scheinen die Ansprache etwas mühsam zu fassen; rechts etliche tüchtige, gelungene Figuren. Dieses Bild, sowie den jungen trotzigen Herodes vor dem Synedrium (an der Wand gegenüber), hat der noch in Basel lebende Johannes Senn aus Liestal, der im historischen Fache wie im Genre Vieles und Ehrenwerthes geschaffen hat, restaurirt. Im städtischen Sitzungszimmer ist an Decken und Wänden allerlei Schnitzwerk, das Matthias Giger 1616 verfertigte; originell der mittlere Balken, wo die Hasen sich gegen Läger und Hunde empören, ihre Feinde überwältigen, gebunden wegführen und auf den Hunden mit stolzer Geberde einherreiten gleich Knaben, die zum Erstenmale zu Pferd sitzen. Im selben Rathszimmer mehrere neue sehr hübsch gemalte Scheiben von den Gebr. Helmlé in Freiburg; es sind Wappen verschiedener Stadtrathspräsidenten, die einzelnen Stücke so geschickt zusammengefügt, dass man die verbindenden Bleiaden nur in der Nähe gewahrt. Die Harmonie und das Feuer der Farben, die scharf gezeichneten heraldischen Formen machen den angenehmsten Eindruck. Im Schützenhause zwei Säle mit gemalten Scheiben aus dem 16. und 17. Jahrh. Die Hauptdarstellungen im ersten Saale sind Familienwappen, im zweiten die Wappen von Basel, Bern, Uri, Appenzell, Freiburg, Solothurn, Schaffhausen etc.; die meisten kräftig im Colorit, einige auch in der Zeichnung tüchtig. Bemerkenswerth sind im ersten Saale zwei stattliche Wappenhalter mit Mütze, Federbusch und Panzerhemd; die Farben rein und feurig, zumal Purpur und Gelb; die obern Körpertheile aus wenigen Stücken zusammengesetzt, Gesicht und Brust frei von den störenden

Bleiladern; mit der Jahrzahl 1580. Ferner eine Wappenscheibe von kraftvoller darüber eine hübsche Gastmahlsgruppe von kleinen Figuren, mit drei Farben, Schwarz und Gelb, was sich angenehm macht. Im zweiten Saale hat die linke Seite des zweiten Fensters die Inschrift: „Jakob Murer, der dritte Lohnherr bald Beck, derzeit Lohnherr 1564,“ und zeigt diese beiden als Hauptpersonen bei vielen Werk- und Bauleuten bei Aufführung eines Gebäudes thätig; die Figuren fast alle von richtiger Zeichnung, und sowohl ausser der Steinmetzhütte, Kalk rührt und Steine aufzieht, als in derselben ist viel Handlung und Bewegung schend. Dieses Scheibenbild von angenehmer Wirkung symbolisirt das von Bau- und Lohnamt zu Basel; eigenthümlich ist hier die Anwendung von drei Farben, der bräunlichen und gelben, die aber vielfach abgestuft und verschieden sind. Die Scheibe gleich daneben (1651 gefertigt) stellt die Schlacht von St. Jakob vor; in der Mitte die Birs, die Heere gegeneinander in Schlachtordnung Theil schon kämpfend, links die Kapelle von St. Jakob, im Hintergrund Basel. Die Figuren nicht gross, aber fleissig gemalt. Im dritten Fenster des zweiten Saales das Basler Wappen; das Heraldische wie die Wappenthiere kräftig gehalten; Simson im Kampf mit dem Löwen und Simson zu Gaza das Stadthor wegtragend. Die Miniaturfleiss und richtigem Zeichnungsgefühl ausgeführt. Im vierten Fenster des zweiten Saales eine kleine Darstellung oben, wie Simson die Philister mit dem frischen Eselbacken, den er auf der Strasse fand, erschlug; er haut mit dem (entsetzlich starken) Kinnbacken mörderisch darein. Das Bildchen, wohl vom Meister der zweiten Saal, datirt von 1576. Eine Scheibe vom J. 1565 im letzten Fenster erfreut durch die frische, brillante Färbung und fleissige Ausführung. Im zweiten Saale ein schönes Aquarellgemälde von Hieronymus Hess eingerahmt. Es stellt ein Moment vor, wo Tell den mit durchschossnem Apfel auf ihn zuellenden Knaben umfassen im Begriff ist. Gessler ist ganz Mephisto, ihn sieht wie den Satan ein braver Priester links im Vordergrund; man sieht viele Gruppen lebhaft lebender, in den einen drückt sich der Dank für die bestandene Gefahr, in den andern die faustballende Wuth über Gesslers Abscheulichkeit aus. Arabesken und porstrebende Verschlingungen sind die Einfassungszier des Bildes und umrangen noch drei kleinere Darstellungen: Schwur der Eidgenossen, das Basler-Schützenwappen; alles von sorgfältigster Malerei. Im Gebäude der öffentlichen Bibliothek, zur Mücke genannt, finden wir eine schätzbare Sammlung von Oelbildern, meist Sachen von Hans Holbein dem Jüngern, darunter die Passion (einst Kirchenaltarblatt), welche Sandrart dem Kurfürsten Maximilian von Bayern als so vortrefflich beschrieb, dass dieser im J. 1641 Abgeordnete nach Basel sandte und 20,000 Thaler (nach Andern Salzlieferungen im Betrage von 30,000 Thaler) dafür anbieten liess, aber vergebens. Acht Momente der Passion sind in jedoch in acht Felder abgetheilten Tableau dargestellt; das Ganze ist in der könnlichen Altarform, oben im Halbkreis geschlossen; die Malerei durchwegs nur fleissig, sondern selbst elegant, die Einzelfiguren bis in die geringsten Theile mit Sorgfalt, die Gesichter mit Miniaturfeinheit, aber dennoch kräftig ausgeführt, überall gute Farbenwahl (für Kleidung etc.), weder eintönig noch bunt, und die Wirkung der Bilder durch lebhaft, bisweilen effectreiche Beleuchtung sehr interessant sind ferner „Holbeins Frau und Kinder,“ dann die Holbeinschen des berühmten Basler Druckers Johann Frobenius, des Dr. Bonifacius Amerbach, des Erasmus und des Burgemeisters Meyer von Basel; diese sind halblebensgross und durchaus des grossen Meisters würdig, namentlich das Profil, das mehr durch einen Zauber als durch Menschenhände entstanden scheint und zu Basels unbezahlbarsten Schätzen gehört. Die Sammlung besteht aus einem vortrefflichen Stück von Ambrosius Holbein (Oheim des Hans), die zwei Knaben in architectonisch-arabeskscher Einfassung. Ferner eine heilige Familie von Herri de Bles (Civetta), Miniaturporträts in Oel von Lukas Krauss, Dr. Luther und Katharina von Bora; zwei schätzbare Bilder grau in Grau von Hans Manuel, gen. Deutsch, nämlich eine „Lucretia“ und „David und Bathseba;“ zwei Bilder gleichen Motivs, Frauen in der Fülle ihrer Kraft vom Tode ergriffen, von Baldung-Grün; das herrliche Porträt des Religionsschreibers „David Joris“ aus Flandern, der aus Friesland nach der Schweiz flüchtete, 1544 unter dem Namen Joh. v. Bruck mit seiner Familie in Basel ansiedelte, und nicht von einem Niederländer gemalt; eine italienische Landschaft in grossen Oel von Jakob Miville (geb. zu Basel 1786, gest. 1836), und ein seltenes Oel von Hieronymus Hess: die Schlacht von St. Jakob. Im Korridor der Bibliothek noch eine grosse Zahl meist altdeutscher Oelbilder, auch etliche Frescoköpfe (aus dem alten Todtentanze bei der vormaligen Predigerkirche). Im Bibliothek

sich die enkadrirten Handzeichnungen von Hans Holbein [Sohn], der erste Entwurf zum Gemälde der Familie Th. Morus in London (kecke Federzeichnung), die Skizzen zum Familiengemälde des Burgemeisters Meyer von Basel, h jetzt in der Dresdner Gallerie befindet; eine Scene aus dem Bauernkriege bei Zeglingen im Kanton Basel (kecke Federzeichnung), Studien zu Schafen oder Mäusen (ganz charakteristisch und lebendig), Skizze von den vormaligen [dem Bauern] an der Elsegasse etc. Von Hieronymus Hess sind hier Copien vom Marcus Curius Dentatus, vom Charondas und Zaleucus, nach den eigenen Holbeinschen Fresken auf dem Rathhaus. In den Nebenzimmern ist eine Schrift in 4. von Erasmus (das Lob der Narrheit) höchst interessant durch die Randfederzeichnungen Hans Holbeins des Jüngern; ferner beachtenswerth ein mit dem „Klingenthaler Todtentanz“, nach dem Original gezeichnet und colorirt 1768 von Emanuel Büchel, einem Basler Bäcker,“ wobei auch Copien aller früheren Gemälde des Klosters Klingenthal von dems. Büchel folgen; dann ein Buch mit Büchels „Copien des Holbeinschen Todtentanzes“, in 48 Blättern 1773 gedruckt; die Copie desselben Gegenstands auf einem Blatte von Rudolf Feyerabend, enkadrirt, hat nicht wie die Büchelschen blos antiquarischen, sondern historischen Werth. Feyerabend nahm die Copie kurz vor dem Einreissen der Mauer der St. Leonhardskirche 1806. Sonst bewahrt diese Sammlung mehrere Bände mit „Handzeichnungen von Jan van Eyck, den beiden Holbein, von Manuel Deutsch, Peter A. A.“; auch mehrere Bände und Mappen mit Kupferschriften von Dürer, Antonio etc. Endlich finden sich auf der Bibliothek selbst alte Bilderschriften auf Pergament, darunter ein Octavband, dessen Text aus dem 13. Jahrhundert datirt. Dies ist ein Kalender mit Abschnitten aus den Evangelien; die Darstellung biblisch, mit schönen Arabesken eingefasst; in den Figuren (Johannes, Lukas, Markus etc.) durchschnittlich mehr Bewegung als in den meisten alten Miniaturen, in manchen Köpfen viel Ausdruck, die Malerei durchgehends sehr fleissig. Eine Vulgata, 1423 für Katharina v. Burgund geschrieben und durch diese 1426 dem Kloster im Elsass geschenkt, mit sehr vielen, doch an Güte den vorigen etwas nachstehenden Miniaturen; auch ein Foliant aus Constantinopel, vom 14. oder Anfang des 15. Jahrh., mit Figuren unbeholfenen Styles auf Goldgrund. Ausserdem besitzt die Bibliothek (was alles in nächster Zeit das neue Museum vereinigen wird) eine Münzsammlung, röm. Alterthümer und einen Kasten von Schnitzwerk. In dem neu erbauten Gasthofs „zu den drei Königen“ sieht man eine merkwürdige Reliquie der Renaissancezeit, die Vertäfelung eines Luxuszimmers des Abts von St. Gallen, welche in Wyl gekauft und nun einem (zur sommerlichen Betkapelle für Engländer bestimmten) Salon des Gasthofes angepasst worden ist; Sculpturen und angelegte Arbeit sind in dem kräftigen, aber schon ziemlich unreinen Styl vom Ende des 16. Jahrh. ausgeführt, die Decke reich kassettirt mit metallnen Rosetten; an der kleinen Cartouche liest man die Jahrzahl 1580. — Die Physiognomie des heutigen Basels ist noch ziemlich die alte, wenigstens hat es sich mehr das reichsstädtische Ansehen bewahrt als Zürich; die engen Strassen und zum Theil schwarzen Häuser haben die Gleichen an die vormalige Bauart Nürnbergs und anderer altdeutscher Städte. Ein Kunststolz, wie etwa Augsburg und Nürnberg, war Basel zu keiner Zeit, ob es wohl schätzbare Künstler erzeugt, grosse beherbergt und gepflegt hat. In der ersten Hälfte des 16. Jahrh. den Steinmetzmeister Hans Mentzlin und berief Anfangs desselb. Jahrh. die Augsburger Hans Holbein den Alten seinen Bruder Siegmund; hier erkaufte Holbein d. Jüngere, Hansens Sohn, das Bürger- und Zunftrecht und verheirathete sich, wie Hegner sagt, in „unangenehmster Jugend“, doch verliess er die Stadt schon 1526, um nach England zu gehen, wo er seinen Ruhm begründete und 1554 im 56. Lebensjahre an der Pest in London verstarb. Sein Wirken zu Basel als Malermeister (1519 — 26) war zu kurz, als er eine nachhaltige Kunstschule für Basel begründen konnte. Man nennt Hans v. Zürich und Christoph Amberger v. Nürnberg als seine Lehrlinge, obwohl es nicht erwiesen ist, dass beide in ihren Arbeiten Holbein zum Vorbild nahmen; auch ist nicht erwiesen, dass sie je einmal in Basel gearbeitet. Vielmehr wird die Basler Kunstperiode in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. von der ganzen Künstlerfamilie Holbein bestimmt, wenn der letztere berühmteste Glied auch die bedeutendste Spur hinterlässt. Es zeugt von immenser Arbeitslust des jungen Holbein, dass er trotz dem Aerger sein Weib, den er im Weinglas zu versenken suchte, soviel Herrliches an Zeichnungen und Gemälden in Basel zurücklassen konnte. Sein Gönner und Freund, Peter Ammerbach, besass den beträchtlichsten Theil davon; zum Glück verblieb die Ammerbachsche Sammlung am Orte und es war hohe Zeit, als die Universität Basel im Peter ihres Jubeljahrs 1661 das Ganze um 9000 Reichsthaler erwarb und in

Basel-Aegst.

ek brachte. Sigmund Holbein, der Oheim des grössten Bildnissma- den Altdeutschen, starb 1540 in Basel, testamentlich seinen Neffen in Eng- Universalerben einsetzend. Ambrosius Holbein, erstgeborener Sohn Hans, also älterer Bruder des berühmten H. Holbein, war 1517 in Base- von Bruno, dem jüngsten Sohn, ebenfalls Maler, ist wenig bekannt. Uebri- hten im 16. Jahrh. zu Basel die Glasmaler Urs Graf (sonst als Medailleur- mschneider bekannt), Sixt Ringlin, N. Rippe (1587); die Holzscu- epräsentirten (um 1598) Konrad Geiger und seine Gehülfsen, welche die Kir- ühle im Münster schnitzten. Im 17. Jahrh. hatte Basel die beiden Merian, d- beide ihrer Vaterstadt sich entfremdeten, was der ältere Merian in se- gewissen Ruhm behaupten. Das Verdienstlichste, in welcher die Gla- delmath gethan, ist wohl, dass er den Holbeinschen Todtentanz abzeichnete u- upfer stach. Wurde die Oelmalerei in diesem Jahrh. durch Hans Böckh (au- ndmaler), R. Werenfels und Brandmüller daselbst, als Porträtist in- halten, so stand es besser mit der Kabinetsmalerei daselbst, in welcher die Gla- aler M. S. Vischer (1612), Hs. J. Glaser (1636) und Georg Wannevits (1682) sich hervorthaten. Im Uebergange vom 17. zum 18. Jahrh. steht Rudolf H- auf kam und schnell und glänzend vergänglich malte. Im 18. Jahrh. hatte Bas- mere Künstler machten sich zu Basel in unserm Jahrh. wieder bemerklich: der frucht- bare Landschaftler Miville, die Geschichtsmaler Johannes Senn und Eduard Häuser (letzterer auch Landschaft, jetzt in Rom), der erfinderische Hiero- nymus Hess, der in letzter Zeit mehr das satirische Feld (wir erinnern an seine „Synagoge“ und „Judenpredigt in Rom“) als die Geschichte ausbeutete, und L. Burkhardt, der zur Thiermalerei neigt und in der Darstellung von Jagdhunden des reichen Bahnhofthores der elsässischen Eisenbahn mit der Statue eines sitzenden Kriegers schmückt, und der Architect dieses Thores Melchior Berri. In Letztern (unter der aufgehobenen Hand hindurch nachdenklich gen Frankreich blickenden) ist wieder ein würdiger Baumeister für Basel erstanden; nach seinem Entwurf wurde neues Museum zur Aufbewahrung der hiesigen Kunstsammlungen und des Natur- lienkabinets sowie der öffentlichen Bibliothek an der Stelle des vormaligen August- nerklosters errichtet; das oberste Stock des Hauptgebäudes, das den Gemälden i- stimmt ist und darum Kuppellicht erhalten wird, ist von aussen als Attika mit ei- Reihe grosser Reliefs gedacht. Nach Berri's Plane hat ein Basler Kunstfreund, Rathsherr F. Sarasin, ein Zimmer in zierlichem spätdeutschen Style erb- lassen; dasselbe ist achtseitig und die Decke (scheinbar) niedrig gewölbt; i- Ecken stehen auf Consolen die Statuetten ausgezeichnete Entwürfe geliefert, Kaiser He- schichte Basels Theil haben, gefertigt von Neustück, Oechsle und Kay- Stans; reichgeschmückte Baldachine leiten in die Glasgemälden der Fenster- zenden spätdeutschen Style ausgeführt; zu den Glasgemälden der Fenster- geniale Hieron. Hess vier ausgezeichnete Entwürfe geliefert, Kaiser He- heiligen als Erbauer des Münsters, einen Bischof und einen Burgemeister sowie den Reformator Joh. Oekolampadius darstellend; diese Figuren i- halber Lebensgrösse sind von reichen architectonischen Ornamenten eing- folgen dann symbolische Darstellungen, unten kleinere Compositionen gr- die beiden ersten Entwürfe sind von Helmle zu Freiburg im Breisgau- brannt. Wie das ganze Zimmer den Erinnerungen der städtischen Gesc- gewidmet ist, so hat sich der Eigenthümer möglichst an Künstler der S- — Erwähnung verdient noch das „Denkmal für die bei St. Jakob Gefa- ches die Basler Bürgerschaft 1823 errichtete. Es liegt ausserhalb de- in deutschem Pyramidalstyl ausgeführt; die Verzierung von Laubwer- ten die Wappen jener Kantone, deren Söhne Theil an der Schlacht- Im J. 1814 constituirte sich in Basel eine „Kunstlergesellschaft“, wel- ler unterstützte, sich der öffentlichen Zeichnungsschule annahm und zur Verschönerung der Stadt den Behörden möglichst an Künstler der S- sche Panorama und das Denkmal der Schlacht bei St. Jakob Gefa- geräuschlosen Thätigkeit. Sie löste sich 1840 auf und ward durc- ein ersetzt. — Privatsammlungen finden sich zu Basel beim Ku- Speyr (der viele Antiquitäten und manches altdeutsche Bild besitz- L. A. Burkhardt, Bachofen u. A.

Basel-Aegst, oder Augst, ein Dörfchen nahe bei Bas

ten, von Manutius Plancus gegründeten *Augusta Rauracorum*. Von dieser würdigen, noch zu wenig untersuchten alten Römerstadt zeugen bis heute ererbte Theile des grossen Amphitheaters, der Stadtmauern, des Castells, einer unvollständigen Wasserleitung und eines röm. Tempels von Marmor. Säulen dieses Tempels sind dem Forkard'schen Hause in Basel einverleibt. Im Dorfe selbst ist die Stützensammlung des Hrn. Schmid bemerkenswerth.

Basiliken. — Die Basilika ist ihrem Ursprunge nach eine griechische Bauform; sie kommt von der *Στοὰ βασιλική* an der Agora zu Athen, in welcher „königliche Halle“ der *Ἀρχων βασιλεύς* Gericht hielt. Gleiche Bestimmung hatte die dreigesäulige Stoa am Marktplatze zu Elis, in der sich die Hellenodiken den grössten Theil des Tages aufhielten. Die griechischen Autoren, die von den römischen Basiliken sprechen, nennen dieselben bald *στοαί βασιλικαί*, bald einfach *στοαί*; ebenso könnten häufig erwähnten Stoaen Griechenlands oft als Basiliken verstanden werden; doch ist es nicht möglich, da auf griechischem Boden keine Gebäude der Art erhalten sind, hierüber zu entscheiden, und so bleibt auch ungewiss, ob das, was die Römer *Basilica* nannten, ein getreues Nachbild griechischer Muster gewesen. Die altrömischen Basiliken waren für die gemeinsamen Zwecke des kaufmännischen Verkehrs und der öffentlichen Rechtspflege bestimmt. Sie bestanden demgemäss aus zwei Haupttheilen: aus dem Raume für das Publicum, der eine oblonge Grundfläche hatte und für Handelsgebrauch die eigentliche Börse oder einen Basar vorstellte, und aus dem Tribunal, welches an jenen in Form eines Halbzirkels, die Sitze der Richter umschliessend angelehnt war. Die Ausdehnung, namentlich des oblongen Raums, musste verschieden sein, je nach den besondern Bedürfnissen, auf die verschiedenartigste Weise berechnet. Bei den grössern Basiliken waren Portiken mit Säulen, und Gallerien über dem Tribunal, an den innern Seiten der Umfassungsmauern angeordnet. Als Hauptquelle für die Kenntniss der Einrichtung der alten röm. Basiliken muss uns die leider ganz oberflächliche Darstellung dienen, welche Vitruv im 1. Cap. seines 5. Buchs *de Architectura* giebt. Derselbe sagt: „Die Basiliken auf den öffentlichen Plätzen sollen an den sonnigsten Stellen errichtet werden, damit auch im Winter Handel und Wandel nicht durch die Kälte gehindert werde. Ihre Breite darf nicht weniger als ein Drittheil und nicht mehr als die Hälfte der Länge ausmachen, wenn dies irgend nur die Beschaffenheit der Lage und der örtlichen Verhältnisse erlauben. Ist der Raum länger als nöthig wäre, so mag man an einem Ende Chalcidiken (Vorsäle) hinbauen, wie z. B. an der *Basilica Julia* geschehen ist. Die Säulen der Basiliken müssen, wie mich bedünkt, so hoch sein, als die Portiken breit sind; der Mittelraum muss die dreifache Breite der Portiken haben. Die obern Säulen müssen niedriger sein als die untern. Das Pluteum (Tischwehre) zwischen den obern und untern Säulen scheint um ein Viertel niedriger zu sein, die obern Säulen gemacht werden zu müssen, damit die, welche im zweiten Stock wandeln, von den Kaufleuten unten nicht bemerkt werden können(?). Die Frieze, Frieße und Kranzgesimse sind nach den Verhältnissen der Säulen einzurichten, welche ich im 3. Buch angegeben.“ Nach diesen wenigen und noch dazu so oberflächlichen Zügen hat Andrea Palladio die Restauration einer antiken Basilika versucht, zu einer Zeit, wo die Ausgrabungen höchst spärlich waren und ein objectiver Sinn für die Architectur der Alten noch gar nicht zu finden war. Mit Rücksicht auf Vitruv und der streng nach dessen Wort ausgeführten Probe Palladio's, gegen ihrer Schönheit und Originalität gefiel, hat man sich lange begnügen müssen, so oft auch in den übrigen röm. Autoren von Basiliken die Rede ist, so sieht man doch vergebens nach einer Beschreibung derselben um. Wir wissen aus Plinius (XXVI, 27.), dass es zu Rom im Jahre der Stadt 543 noch keine Basilika gab. Die erste wurde von Portius Cato Censorinus am Forum zur Seite der Curia im J. 568 erbaut und nach ihrem Erbauer *Basilica Portia* genannt. Südlich hinter dem Forum in der achten Region Roms lag die *Basilica Sempronia*, von Tiberius Sempronius erbaut; an der Ostseite des Forum lag die *Basilica Optima*, vom Consul Q. Fabius, dem Gegner der Gracchen, anno Urbis 600 erbaut. Besonders prachtvoll war die *Basilica Aemilia*, welche Aemilius Paullus (Consul a. U. 704) auf der Nordseite des Forum neben den *Stationes Municipiorum* (Gesandtenquartier der Municipien) mit phrygischen Säulen aufführte. Dieser gegenüber stand die *Basilica Julia* an der Südwestecke des Palatin, von Julius Cäsar begonnen, von Augustus vollendet und den Sitzungen des Centumviralgerichts bestimmt. Auf dem esquilinischen Hügel baute August seinen Enkeln Cajus und Lucius zu Ehren die *Basilica Cajus et Lucius*. Mit der zunehmenden Bevölkerung der Stadt und dem steigenden Bedürfniss nach öffentlichen Gebäuden musste die Zahl der Fora vermehrt werden und auf jedem derselben eine Basilika erbaut. Da diese nun gewöhnlich die bedeutendsten Gebäude auf öffentlichen Plätzen waren, so kam es, dass die Basiliken des Cäsar, Augustus,

Nerva, Trajan und Anderer auch Fora genannt wurden. Auch hatte jede der röm. Provinzialstädte auf ihrem Forum eine oder mehrere Basiliken; in Pompeji z. B. stehen auf einer der schmalen Seiten des Forum drei von mässiger Grösse nebeneinander. — In Ansehung ihrer verschiedenen Grösse hatten die Basiliken bald nur ein Schiff, bald drei und fünf Schiffe, nebst den Gallerien über den Seitenschiffen, welche durch zwei übereinander angebrachte Säulenstellungen gebildet wurden; hintern Theile des Gebäudes war die etwas erhöhte halbzirkelförmige Tribune, in der das Gericht gehalten ward, während die geräumigen Schiffe des Vordertheils dem Handelsverkehre blieben. Auf einem Marmorfragment des alten Planes von Rom, welches im capitolinischen Museum aufbewahrt wird, ist die fünfschiffige *Basilica Aemilia* (die auch, freilich höchst mangelhaft, auf den Consularmünzen des Marcus Lepidus abgebildet erscheint) mit der Eigenthümlichkeit verzeichnet, dass drei Säulenreihen unmittelbar vor dem Halbzirkel des Tribunals quer durch das mittelste Schiff hinliefen. Diese Einrichtung mit einer Säulenstellung darüber mag besonders bei den Centumviralgerichten, wo bis 180 Richter das Tribunal einnahmen und gedrängte Zuschauer auf den Gallerien standen, ihren Zweck gehabt haben. (Hirt: Gesch. der Baukunst, Bd. III. S. 180 ff.) Erst in neuerer Zeit haben Ausgrabungen einige weitere Aufklärungen über den antiken Basilikenbau verschafft. Als im J. 1775 in Otricoli (dem alten *Otriculum* an der Sabinergrenze, etwa 10 Stunden von Rom) nach Alterthümern gegraben wurde, fand sich ein kleines Gebäude, das seiner Disposition nach kein Tempel sein konnte, dagegen mehrere Kennzeichen einer Basilika hatte. Man glaubte schon der wahren Normalform einer röm. Basilika auf der Spur zu sein, bis sich bei näherer Untersuchung zeigte, wie schwer, ja unmöglich es sei, in diesem kleinen Bauwerke die Vorschriften Vitruvs nachzuweisen, selbst wenn man sie auf kleine Verhältnisse übertrug. Die Säulen, welche man bei der Entdeckung vorfand, waren von korinthischer Ordnung und bestanden aus Travertin; die im Innern gefundenen Statuen kamen in den Vatican, indess die Ruine selbst von Pflanzen aller Art bis zur Unkenntlichkeit überwuchert wird. Zu Anfange unsers Jahrhunderts machte man eine weit wichtigere Entdeckung; die Basilika am Forum von Pompeji ward aufgedeckt. Hier passten zwar ebenfalls, zumal in Betreff der Verhältnisse, Vitruvs Worte nicht völlig, doch fehlte kein wesentliches Erforderniss einer Basilika; man fand das Tribunal (zwar nicht in der bei den Römern üblichen halbkreisrunden Grundform) und die Gallerien ringsum, und auch die Lage am Forum bestätigte die angenommene Bestimmung. So sehr auch alles ruiniert ist, so wäre doch nach den vorhandenen Bruchstücken, worunter auch Kapitälreihen verschiedener Ordnung, leicht eine ziemlich detaillirte Restauration zu wagen. Nach Beschaffenheit der Reste dieser pompejischen Basilika darf man annehmen, dass ihr mittlerer Raum unbedeckt war und nur die umherlaufenden Gallerien ein Dach hatten. Ueberhaupt ist es sehr wahrscheinlich, dass eine solche Einrichtung in der Regel bei den grösseren Basiliken stattfand, übereinstimmend mit der Freiheit und Offenheit des gesammten Lebensverkehrs im classischen Alterthum. Die Basiliken haben unter solcher Voraussetzung grosse Aehnlichkeit mit den Hypäthraltempeln. Einer der wichtigsten antiken Basilikenreste findet sich in Deutschland vor; wir meinen das zu Trier in den ehemals erzbischöflichen Palast verbaute Römerwerk, das die Sage zu einem Palaste Constantins macht. Die eine kolossale Seitenmauer mit den Doppelreihen ihrer Fenster und die gewaltige Nische des Tribunals, sammt dem mächtigen Schwibbogen, der dasselbe von dem übrigen innern Raume trennte, stehen noch, wie bei keinem andern Baureste der Art, völlig aufrecht. Auch hier war, wie sich mit Bestimmtheit nachweisen lässt, der mittlere Raum unbedeckt. (Vergl. Kugler's Aufsatz: „Der röm. Basilikenbau, näher entwickelt nach den Resten der antiken Basilika von Trier“, in Stuttgarter Kunstblatt 1842, Nr. 84 — 86.) Im J. 1812 wurde zu Rom am Forum Trajans auf Napoleons Befehl nachgegraben und dabei die berühmte *Basilica Ulpia* aufgedeckt. Bis dahin hatte man sie nur aus der Beschreibung des Griechen Pausanias gekannt, der über das Gefäsel von Zedernholz, über die Decke von vergoldetem Erz, über das reichverzierte Dach von demselben Metall erstaunte. So prangte auch noch, als Kaiser Constantius im Jahre 357 das Forum Trajans besuchte, die Nachgrabungen erstreckten sich über die ganze Breite der Basilika, und der Länge nach wenigstens über zehn Intercolumnien. Man fand eine Unzahl von Säulen, meist aus einem Stücke grauen Granits, Reste prachtvollen Mosaiks, Stufen von schönem Marmor, Frieustrümmer, Gebälktheile etc., theils der äussern, theils der innern Bekleidung angehörend. Diese Basilika, eine der grössten und prächtigsten, die es je gab, war den Ausgrabungen zufolge in fünf Schiffe getheilt, deren mittleres das bei weitem breiteste war, und lag quer am Forum von Osten nach Westen; der Haupteingang befand sich an der Südseite, welche, wie es scheint, die Hauptseite war. Da

man, um die nächsten Häuser zu schonen, die Nachgrabungen einstellen musste, so weiss man nicht, an welches der beiden Enden man sich das Tribunal hindenken soll; doch deutet die Senkung des Bodens darauf hin, dass es wahrscheinlich gegen den capitolinischen Hügel lag. (Bunsen nimmt auf beiden Schmalseiten dieser Basilika ein Tribunal an.) Indess hat man wenigstens soweit gegraben, bis man die volle Länge des Hauptschiffes fand; dieselbe beträgt siebzehn Intercolumnien. Der Querschnitt des Gebäudes geht gerade durch die Trajansäule und ist zugleich der des Forum. Die beiden Gebäude an der Hinterseite der *Basilica Ulpia*, zwischen denen sich die Trajansäule erhob, waren, wie Bunsen im 3. Th. der „Beschreibung der Stadt Rom“ wahrscheinlich macht, dem Nerva und dem Vater Trajans geweihte Tempel. — Die bisher beschriebenen Reste beweisen durch ihre bedeutenden Abweichungen von Vitruvs Vorschriften für den Basilikenbau, dass diese letztern rein persönlich und ideell zu verstehen sind; Anlage und Verbindung der Theile sind anders, als er sie haben will. Ja er selbst ist seinem Ideal einer Basilika völlig untreu geworden in der Basilika, welche er in *Fanum Fortunae* (einer festen Stadt Umbriens, jetzt *Fano* an der Strasse von Bologna nach Ancona) erbaute. Obschon von derselben keine Spur mehr übrig, so zeugt doch seine diesmal ziemlich klare Beschreibung (*de Archit.* I. V, c. 1.), dass sie nicht nur von seinen oben angeführten Forderungen, sondern auch von allen noch erhaltenen Ueberresten solcher Gebäude wesentlich abwich. Man gelangte von der Hauptseite her in einen grossen Saal, dessen gewölbte Decke von grossen Säulen getragen wurde. An die Hinterseite dieser Säulen schlossen sich Pilaster in kleinerem Maassstabe an, welche, in der halben Höhe der Säulen, eine ringsumlaufende Gallerie trugen. Dieser Saal war die eigentliche Basilika; aus derselben gelangte man erst durch eine besondere Vorhalle zu einem zweiten, kleineren Saal, dem sogenannten Tempel des August, wo sich das Tribunal befand; hier wurde Gericht gehalten im Namen des Kaisers, dem der Bau geweiht war. Es erhellt also, dass Vitruv, statt das Tribunal in die Basilika zu verlegen, es von derselben völlig getrennt und zu einem besondern Saal gemacht hat, damit das Geräusch der Handelsgeschäfte das Gericht nicht stören möge. — In der Zeit Constantins, wo für die emancipirte christliche Religion Tempel nöthig wurden, wusste man, in Ermangelung eigener Erfindungskraft, keine passendere Musterform zu finden als die der Basiliken. Daher wurden die ältesten christlichen Kirchen zu Rom nach demselben Plane gebaut, z. B. *S. Giovanni in Laterano*, die 1823 abgebrannte Kirche *S. Paolo fuori le mura*, die *Santa Maria Maggiore*, *San Clemente*, *San Pietro in Vincoli*, *Santa Sabina* auf dem Aventin, *Sa. Maria* und *San Crisogono* jenseits der Tiber. Ausserdem mochte der Name Basilika (d. h. Königshaus, wofür bei röm. Dichtern auch die entsprechende Benennung „*Regia*“ vorkommt) sehr passend erscheinen für ein Haus Gottes, des Königs der Könige, und so kam es, dass diese ursprünglich fremdartige Bezeichnung und Bauanlage auf die christlichen Kirchen überging. Leo Battista Alberti nahm an, dass die altchristliche Basilika ganz und gar ein Nachbild der antiken, somit auch das ihr eigenthümliche Querschiff schon in dieser enthalten sein müsse; indess ist man jetzt ausser Zweifel darüber, dass die altchristliche Basilika manche Neuerung eingeführt hat, und so dürfte es auch beim Querschiff der Fall sein. Allerdings waren die frühesten nach dem antiken Basilikenmuster erbauten Kirchen in nichts Wesentlichem von diesen verschieden; auch deuten darauf die nähern Angaben hin, die wir über einige noch von Constantin erbaute christliche Basiliken besitzen. In der antiken Basilika aber hatte sich eine Architectur des Innern, als solche, noch nicht entfaltet; ihre Formen waren die des Aeussern, auf innere Verhältnisse angewandt, und nur eine Nische des Tribunals mit ihrem halben Kuppelgewölbe bildete einen wirklichen, künstlerisch vollendeten Abschluss des Innern. Schon gegen Ende des 4. Jahrh. bemerken wir an den christlichen Basiliken eine eigenthümliche und bedeutsame Umwandlung der ursprünglichen Anlage, die sich nun als ein Product der christlichen Kunstbestrebungen betrachten lässt, da sie den Elementen der antiken Basilika, so weit wir diese kennen, jedenfalls widerspricht. Zwar bleibt der Grundplan, wie es scheint, zunächst derselbe: ein oblonger Raum, der Länge nach durch zwei Säulenthallen in drei Schiffe getheilt, wovon das mittlere, das Hauptschiff, die grössere halbe hat und durch die Nische des Altars (jetzt Tribune, Apsis oder Apside genannt) abgeschlossen wird. Aber das Mittelschiff ist zugleich nicht blos breiter, sondern noch zu bedeutender Höhe über die Seitenschiffe emporgeführt. Eine so beträchtliche Erhöhung des Mittelschiffs erscheint eben nicht antik; der Druck seiner Seitenwände auf das über die Säulenreihen hinlaufende Gebälk musste die Bedeutung des letztern in technischen und noch weit mehr im ästhetischen Sinne aufheben. Wohl findet man bei einigen christlichen Basiliken ein solches Gebälk über den Säulen, doch lässt sich dieses wohl nur als eine Uebergangsstufe zu dem folgenden betrachten. In der

Regel werden nun die Säulen durch Halbkreisbogen verbunden, welche der Last der von ihnen getragenen Wand lebendig entgegenstreben und im Gegensatze zur Starrheit des antiken Architravs in lebendiger Bewegung das Auge von der einen Säule zu andern hinüberleiten. Damit harmonirt die Anlage der Fenster, welche, den Zwischenräumen zwischen den Säulen entsprechend und im Halbkreisbogen überwölbt, die Wände der Seitenschiffe durchbrechen und ebenso oberhalb an den Mittelschiffwänden angeordnet sind. Die Bedeckung der Räume besteht dabei, wie früher, aus flachen Tafelwerk. Der Hauptraum steigt frei und bedeutungsvoll empor, durch die Altarnische von ähnlicher Erhebung geschlossen; die angewandten Bogenlinien, nach demselben Gesetz gebildet wie die grandiose Schlussform der Altarnische, geben das Gefühl der Verbindung und Gegenseitigkeit, überall den Ausdruck des Lebens, das von der isolirten, lebendig gegliederten Säule sich losreissend, auch die Masse zu begeistern beginnt. Bedeutsamer gestaltet sich noch die Anlage der christlichen Basilika, wenn man, wie man dies wenigstens bei den wichtigsten Bauten findet, vor der Altartribüne, in der Breite des Gebäudes, oder über dessen Seitenwände hinausreichend, ein Querschiff von der Höhe und Breite des mittleren Langschiffes angeordnet ist. Dadurch erscheint der Raum des Gebäudes, bevor er in der Altarnische sich abschliesst, noch einmal in grossartiger Ausbreitung und hebt somit die erhabene Bedeutung des Sanctuarium entschieden hervor. Auch wird diese eigenthümliche Bedeutung um so bestimmter und wirkungsreicher zugleich dadurch bezeichnet, dass, wo das mittlere Langschiff in das Querschiff mündet, eine grosse Bogenwölbung von der einen Wand zur andern geschlagen ist, welche auf vortretenden kolossalen Säulen ruht und an den Pfeilern, womit die Säulenreihen der Schiffe hier abschliessen, sowie an den Seitenwänden des Querschiffes ihr Widerlager findet. Dieser Bogen heisst der Triumphbogen, welcher aus dem Heidnischen entlehnten Benennung man den Begriff vom Siege Christi über den Tod, den das Mahl des Altars feiert, unterschob. Mehrfach haben die grossen Basiliken, die ein Querschiff aufweisen, statt jener drei Langschiffe deren fünf, so dass sich dem höheren Mittelschiff auf jeder Seite zwei niedrigere Seitenschiffe anreihen. — Die alte Einrichtung einer Basilika ist jetzt am sichersten an S. Clemente in Rom zu ersehen, da diese Kirche den altrömischen Profanbasiliken fast in allen Theilen entspricht. Eine der reinsten Basiliken war auch die nun abgebrannte St. Paulskirche ausserhalb Rom. Bei einer vollständigen Basilika tritt man durch eine kleine offene Thürhalle [Antiportikus] mit zwei Säulen (wie noch heute bei S. Clemente, Sta. Prassede, S. Cosimato in Rom) in den Vorhof [Atrium, Paradisus], welcher mit Hallen umgeben ist und in dessen Mitte ein Brunnen [Cantinarus] den Gläubigen Wasser zum Reinigen darbot, bevor sie die Kirche betraten. Hier mussten sich die Büssenden aufhalten, auch diente der Hof zum Beerdigen. Vor der Kirche selbst befindet sich die Vorhalle [Portikus], unter deren Schutz sich die Bettler versammelten; solche Hallen sieht man noch in ihrem alten Zustande bei S. Lorenzo fuori le mura und S. Giorgio in Velabro zu Rom. Der Schluss des Kirchengebäudes, die halbkreisförmige Tribune, ist seit den frühesten Zeiten gen Osten gerichtet. Das Querschiff gehört späterer Zeit an, und es scheint, dass dasselbe angewandt wurde, um dem heiligen Altarraume (dem Sanctuarium) eine grössere Erhabenheit, Ausdehnung und Sonderung von den Räumen des Volks zu geben; weniger wohl, um die Haupttheile der Kirche dadurch im Grundrisse in der Gestalt eines lateinischen Kreuzes zu zeichnen, denn wirklich ausgebildet erscheint diese Gestalt erst in späterer Folgezeit, als man das Langschiff noch jenseit des Querschiffes setzte und dann erst demselben die Altarnische anfügte. Die innere Bedeckung der altchristlichen Basiliken bestand, wie schon bemerkt, aus nach antiker Weise ausgebildeter Tafelung, denn das offene Sparrwerk, in welches man gegenwärtig so oft bei italienischen Basiliken hineinsieht, gehört überall einem Bau oder einer Restauration aus den Zeiten des spätern Mittelalters an; man benutzte nämlich das dem Blick von unten freigelassene Balken- und Sparrwerk zur Ausbildung eigenthümlicher Decorationen. Die Vertheilung des innern Kirchenraums enthielt die innere Vorhalle (Narthex, Pronaos) für die Katechumenen und Büssenden, doch fiel dieser Platz nach dem Aufhören der öffentlichen Kirchenbusse weg und gehörte sodann zu der Aula (Naos, Templum), dem Raum für die gläubigen Laien. Hier befand sich auch vor dem Altare ein mit Marmorplatten umschränkter und etwas erhöhter Platz für die Sänger (welcher jetzt nur noch in S. Clemente sichtbar ist, da diese Einrichtung seit Mitte des 15. Jahrh. aufhörte) und die Ambonen oder Kanzeln, eine für das Evangelium, die andere für die Episteln, nebst der kleinen Säule für die Leuchterkerze, aus Marmor mit Sculptur- und Mosaikschmuck gearbeitet, wie man sie noch in S. Clemente, Sta. Maria in Cosmedin und S. Lorenzo bei Rom sieht. Vor dem Schiff getrennt, mit einer Halbkuppel bedeckten Tribune [Sanctuarium, Presby-

rium, Apsis] steht der Hauptaltar mit einem Tabernakel oder Ciborium (Baldachin auf Säulen), worunter sich nicht selten unterirdische Kapellen [Confessiones] befinden, welche die Gräber von Märtyrern umschliessen und häufig, weil aus älterer Zeit stammend, zur Erbauung der darüber stehenden Kirche Anlass gegeben haben. In der Rückwand der Tribune stand der marmorne Bischofsstuhl und ringsum die Sitze für die Presbyter. — Die Giebelseite der Kirche ist über dem Portikus meistens mit Fenstern versehen und mit Mosaikbildern geschmückt, doch zieht sich die reichere Verzierung hauptsächlich in das Innere der Kirche, wo man Fussboden aus antiken Steinen, Marmorbekleidungen und Mosaikgemälde auf Goldgrund, vor Allem in der Tribune, sieht. Nur die letztere ist gewölbt; die Schiffe zeigen meist den vom spätern Mittelalter herrührenden „offnen Dachstuhl“, wie noch jetzt in Sta. Saba, Sta. Sabina, San Giorgio in Velabro, S. Nereo ed Achilleo in Rom; in S. Miniato a Montefiore in Florenz und im Dom zu Messina ist an den Dachstühlen auch die reiche Bemalung erhalten. Die Fenster der Basiliken sind gewölbt, in den frühern Zeiten noch ziemlich gross, gegen das 8. Jahrh. aber sehr klein. An die Basiliken schliessen sich die Sacristeien, Bibliotheken, Triklinien zur Aufnahme der Fremden und die Taufhäuser (Baptisterien), welche häufig abgesondert stehen und fast durchgehends eine runde oder doch achteckige Anlage aufweisen. — Zu weiterer Belehrung empfiehlt sich das Werk: „Die Basiliken des christlichen Roms, aufgenommen von den Architekten J. G. Gutesohn und J. M. Knapp, nach der Zeitfolge geordnet und erklärt, und in ihrem Zusammenhang mit Idee und Geschichte der Kirchenbaukunst dargestellt von Christian Karl Josias Bunsen.“ (50 Kupfertaf. in Fol., Text in 4.) Durch den Bunsenschen Text hat das Werk eine unmittelbare Beziehung auf praktische Fragen der Zeit erhalten, da in demselben die Feststellung von Grundsätzen für die Anwendung der Basiliken und der aus ihnen entstandenen Formen für den protestantischen Kirchenbau versucht ist.

Basilisk, ein Fabelthier, das aus dem Ei, welches ein dreissigjähriger Hahn legte und eine Kröte auf dem Wasser ausbrütete, entstehen sollte. Dies märchenhafte Geheuer wuchs zu furchtbarer Grösse, hatte einen Hahnenkörper, Schnabel und Krallen aus blankem Erz, und einen langen Schweif, der wie drei Schlangen gestaltet und dreifach gespitzt erschien. Der blosser Anblick dieses Thiers ward tödtlich, und der Blick des Basilisken machte diesen selbst unverwundbar; nur durch Vorhalten eines Spiegel besiegte man ihn, denn hier über sein Ebenbild erschreckend musste er sitzen.

Basilius, der Heilige, wird als Bischof vor einem Feuer vorgestellt. Ein Knecht des Königs, der sich um irdischen Genusses willen dem Teufel verschrieben, bekehrte sich und bat den Heiligen um Rettung. Basilius zwang den Satan zur Rückgabe der Verschreibung und verbrannte diese sofort im Feuer. — Der Kopf dieses Heil. findet sich auf einer zwelfarbigen Camee, einem Werke im modernen griechischen Styl, das aus dem 16. Jahrh. stammt und in die Sammlung des Abbate Lelli kam.

Basilius II., byzantinischer Kaiser, ist in einem Miniaturgemälde vorgestellt, welches einem Psalterion des 10. Jahrh. angehört. Es zeigt die Figur des Kaisers zu Pferd, wie er, umgeben von mehreren knieenden Figuren, die himmlische Segnung und die irdischen Huldigungen empfängt. Die griechische Inschrift zu seiner Seite lautet: *Βασίλειος ἐν Χριστῷ πιστός, βασιλεὺς Ῥωμαίων ὁ νέος*. (Vergl. Agincourt, Mal. Taf. 47, Nr. 4 und 5.)

Basilius Martyr erhält eine Löwin zum Attribut, weil er unter Kaiser Julianus durch eine solche zerrissen ward.

Basist; s. Base.

Basquillon nennt man eine besondere Vorrichtung zum Verschluss der Fensterthüre. Sie ersetzen die sogenannten Vorreiber und bestehen aus einer Stange, die mit einem Flügel mit Gewinden befestigt ist und beim Herumdrehen mittels Haken abgehoben greift, die sich am Fensterfutter befinden. Solcher Verschluss ist dauerhafter als der durch Vorreiber, da letztere durch den Gebrauch leicht schlotterig werden. Auch sichert die Basquillenstange, bei angemessener Stärke, den Fensterthür mehr gegen das Werfen, als selbst in hinreichender Anzahl angebrachte Vorreiber es thun.

Basrelief; s. Relief.

Bassae, bei Phigalia in Arkadien, weist noch in dem Tempel des Apollo Epikourios, der sich in bedeutenden Resten theilweis gut erhalten hat, ein schönes und mächtiges Denkmal hellenischer Architectur auf. Dieser Tempel, von Iktinos um 470 v. Chr. erbaut, ist ein dorischer Peripteros Hypäthros von 6 zu 15 Säulen, 47 Fuss hoch. Die Säulenhöhe ist $\approx 5\frac{2}{3}$ Durchmesser, die Zwischenweite $\approx 1\frac{2}{3}$ Durchmesser, die Gebälkhöhe \approx etwas über $1\frac{1}{4}$ Durchm. Die Formen des Peristyls sind

denen des Zeustempels zu Olympia (der durch Libon erbaut und um 435 vollendet ward) verwandt; auffallend ist die der ionischen Architectur entsprechende weiche Bildung der Sima, als Karnies und mit sculptirtem Blattwerk versehen. Die Einrichtung des Hypäthron ist sehr eigenthümlich; stark vorspringende Wandpfeiler sind nach vorn als ionische Halbsäulen gestaltet, ein gemeinschaftliches Gebälk tragend; die ionischen Formen aber erscheinen sehr frei behandelt, die Kapitäle mehr ornamental als architectonisch, die Basen mehr als Fussgesimse der Pfeiler, doch sehr weich gebildet. Eine freistehende Säule im Grunde des Hypäthron, vor welcher einst das Apollobild stand, hat korinthisches Kapitäl. Die merkwürdigen Reliefs des Frieses über dieser ionischen Architectur sind ziemlich gut erhalten. Die von den attischen Bauten abweichenden Detailformen dieses Tempels scheinen darauf hinzudeuten, dass, obgleich Iktinos den Bau leitete, die Werkmeister in der Ausführung des Einzelnen doch nicht ängstlich gebunden waren. Die Friese über den Pfeilersäulen des Hypäthron, auf der einen Seite Kämpfe zwischen Kentauren und Lapithen, auf der andern Kämpfe zwischen Hellenen und Amazonen vorstellend, sind nach London in das Britische Museum gewandert. Ausgezeichnet durch die grösste Mannigfaltigkeit der Situationen, durch die höchste Kühnheit und Lebendigkeit, durch die gelstreichste Charakteristik, zählen sie zu den merkwürdigsten Bildwerken des gesammten Alterthums. Dabei haben sie manches eigenthümlich Hastige und Scharfe, zuweilen selbst manches Gewaltsame in den Bewegungen der Körper und demzufolge im Styl der Gewandung. Die Verhältnisse der Figuren sind etwas kurz. Einzelne Motive der Composition deuten auf unmittelbaren attischen Einfluss, indem sich in ihnen einzelne Scenen von den Sculpturen des sogenannten Theseustempels und des Heiligthums der Nike Apteros, wenn auch mehr oder minder frei, wiederholen. Doch kann jener Einfluss, ebenso wie es an der vom Athener Iktinos entworfenen oder geleiteten Architectur ersichtlich wird, nur auf das Allgemeine der Composition, nicht auf die besondere Ausführung eingewirkt haben. — Die Beschreibung des Tempels, wie er einst war, ist uns im 8. Buche des Pausanias aufbehalten. Das meiste Verdienst um Erforschung der phigalischen Tempelreste hat der Baron O. M. von Stackelberg, in dessen Werke: „Der Apollotempel zu Bassae“ die Ruinen auf Taf. 1 — 5 wiedergegeben sind. Vergl. auch Combe: *Brit. M. IV. pl. 25 — 28*; Donaldson: *Antiq. of Athens, Supplem. p. 1. pl. 1 — 10*; G. M. Wagner's *Bassirilievi della Grecia* etc.

Bassan vecchio; s. Jacopo da Ponte.

Bassano, Künstlerfamilie, s. unter *da Ponte*.

Bassano, gutgebaute Stadt und Districtshauptort im lombardisch-venetianischen Königreiche, mit 12,000 Bew., liegt an der Brenta und besitzt viele Kirchen und Häuser, die mit Gemälden von Jacopo da Ponte (detto Bassano) und dessen Söhnen geschmückt sind. Die Brücke über die Brenta ward von Palladio erbaut, von Ferracina restaurirt und nach der französischen Zerstörung 1809 im Auftrage der österr. Regierung von Casarotti wiederhergestellt. Bassano, die Stadt der Strohütte, ist die Vaterstadt des Tyrannen Ezzelin, der Malerfamilie da Ponte und des Stechers Volpato.

Bassaros, häufiger Beiname des Bacchus, nach dem langen (Bassara genannten) Gewande, das der Gott und die Bacchanten trugen und das seinen Namen von den Füchsen hatte, da es die Stelle der früher getragenen Fuchsfelle vertrat.

Bassen, J. B. van, ein Niederländer, blühte als Architecturmaler in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrh. In seinen Stücken ist Optik und Linearperspective genau beobachtet und die Behandlung der Beleuchtung zeugt von grösster Kunst. Seine meisten Sachen sind in England, wo man ihn länger beschäftigte; aber auch in Deutschland ist Bassen nicht so selten, als Dr. Nagler glaubt. Das Berliner Museum besitzt zwei Nummern; die eine, mit Staffage von Frans Franck, zeigt das Innere einer grossen Kirche in spätem italienischen Geschmack, worin eine Prozession gehalten wird, an deren Spitze unter einem Baldachin der Priester mit der Monstranz eintritt; an einem Seitenaltar, rechts, wird Messe gelesen, an einem andern, links, das Abendmahl ausgetheilt. (Bezeichnet: *J. B. van Bassen 1624* und *F. Franck* *gravit.* Auf Holz 1 F. 8 3/4 Z. hoch, 2 F. 6 1/2 Z. breit.) Die andere Nr. zeigt einen mit Bildern und Sculpturen reichgeschmückten Saal, wo sich eine kleine Gesellschaft befindet, davon ein Paar ein Menuett tanzt und ein anderes am Esstisch sitzt. (Auf Holz 11 Z. hoch, 1 F. 4 Z. breit.)

Basseport, Madelaine, geb. 1700, übte mit bedeutendem Erfolg die Malerei und Stechkunst und ward nach Claude Aubriet's Tode zur Zeichnerin der Blumen und Pflanzen des botanischen Gartens zu Paris ernannt, wo sie noch 1788 lebte. Sie malte naturhistorische Gegenstände in Deckfarben mit grosser Wahrheit; auch ein Porträt.

ilder kennt man von ihr, z. B. das Mädchen mit dem Kaninchen, das Bause
en hat. Blumen, in 3 Heften, stach J. J. Avril nach ihr. Von ihren eignen
führen wir an: „*St. Fidel de Sigmaringa, Missionaire Capucin martyrisé
es Grisons l'an 1622, P. P. A. Robert (de Sery) inv. et pinx. 1730, gravé par
ike Madelaine Basseporte, à Paris chez l'Auteur à l'Hotel Saubise*“ (ein Blatt
Z. 8 L. Höhe und 10 Z. 8 L. Breite); ferner „*Diana und Endymion*“, nach
r in grünlichem Clairobscur ausgeführt.

Bassus, Junius, war ein vornehmer Römer von der Familie *Anicia*, der in der
Hälfte des 4. Jahrh. nach Chr. lebte und zum Christenthume bekehrt ward.
b zur Zeit des Papstes Liberius, unter den Consuln Eusebius und Hypatius.
arkophag, eins der merkwürdigsten Ueberbleibsel ältester christlicher Kunst,
in den Katakomben des Vatican aufgefunden und wird in den Grotten unter der
irche aufbewahrt. Derselbe hat $11\frac{1}{4}$ Palmen Länge, 6 P. Breite und $5\frac{1}{2}$ P. Höhe.
ennt genau die Jahrzahl 359 als Datum dieses Denkmals. Seine Vorderseite ist
reliefs geschmückt, darstellend Adam und Eva, den Einzug in Jerusalem,
in der Löwengrube, das Opfer des Abraham und andre Momente des alten und
Testaments. Die Inschrift, in einer einzigen Linie befindlich, lautet: *IVN.
S V. C. QVI VIXIT ANNIS XLII. MEN. II. IN. IPSA. PRAEFECTVRA.
NEOFITUS. IIT. AD. DEUM. VIII. KAL. SEPT. EVSEBIO ET YPATIO*

Auf der linken Seite des Sarkophags sieht man zwei Reliefs, welche den
r und Winter (charakterisirt durch die in diesen Jahrzeiten üblichen Arbeiten)
en; früher sah man sechs Kinder an der Stelle der fünf, die man jetzt sieht,
nen Grund darin hat, dass dies Denkmal gegenwärtig eines Theils in die Mauer
gt ist. Die rechte Seite führt in ihren zwei Reliefs den Frühling und Herbst
(Bottari: *Roma sotterranea*.) Auch von einem andern Angehörigen der Fa-
nicia hat sich der Sarkophag erhalten; der des 395 gestorbenen Probus, ge-
in der kleinen Kirche oder dem Mausoleum, welches von seiner Gemahlin
hinter der Altarnische der alten Basilika von St. Peter errichtet wurde. Nach-
ser Sarkophag zum Taufstein in der Kapelle des heil. Thomas in dieser Basilika
hatte, wurde er in die erste Kapelle zur Linken vom Eintritt gebracht, nach-
ch der Kapelle *della madre di pieta* zur Rechten, wo er sich noch befindet.
änge beträgt $10\frac{1}{2}$ Palmen, bei einer Breite von $3\frac{3}{4}$ und einer Höhe von 9 Pal-
auf der Vorderseite dieser Urne sind zwei Apostelfiguren ausgehauen, und in
eckigen Feldern, welche die Bögen des Sarkophags scheiden, sieht man
(Vergl. Bottari: *Roma sott. tom. I. pag. 55.*) War damals in der röm. Kunst
as Vermögen verschwunden, eine Gestalt sich wirklich in Verhältniss und Be-
zu denken, wie die Reliefs am Bogen des Constantin zeigen, so erhob sich
ukene Kraft nur im Dienste des Christenthums etwas, wie man an der Statue
en Hirten und an jenen Graburnen im Vatican, namentlich am Sarkophage des
wahrnimmt.

Bastard, Graf August de, gest. zu Paris 1844, hat sich als Herausgeber der
*ures et Ornaments des Manuscrits classés dans l'ordre chronologique pour
l'histoire des arts du dessin depuis le IV^e siècle de l'ère chrétienne jusqu'
du XVI^e,* ein bedeutendes Verdienst um eine wichtige Partie der mittel-
hen Kunstgeschichte erworben. Dieses der Miniaturmalerei des Mittelalters
ete Werk besteht aus einer wissenschaftlich angeordneten und mit Kritik aus-
ten Reihe von bildlichen Darstellungen, welche die Kunstwerke verschiedner
und Zeiten gedachter Epoche getreu vergegenwärtigen. Nicht nur sind die
en Darstellungen überall den wichtigsten Denkmälern entnommen; nicht nur
sich an ihnen bestimmt das Allgemeine des historischen Entwicklungsganges
ch die feinsten volksthümlichen Unterschiede treten in ihnen, der gewählten
ng gemäss, dem Auge des Beschauers entgegen, und grade diesen Punkt mit
Schärfe und Bestimmtheit verfolgt und klar gemacht zu haben, ist eins der
heisten und eigensten Verdienste des Herausgebers. Wir sehen in diesen
wie in einem Spiegel die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der ver-
en Völker, welche die neuere Geschichte Europa's gegründet haben; die
wie sie die Erscheinungen des Lebens aufgefasst und sich zu eigen gemacht
die besondre Richtung ihres Gefühles und ihrer Gedanken, tritt uns hier
und körperlich entgegen. Neben dem bedeutsamen Verharren der byzantini-
unstan entschieden antiker Darstellungsweise (vornehmlich bis zum 13. Jahrh.),
sich die Eigenthümlichkeiten der angelsächsischen, der französischen, der
en, der italienischen Kunst u. s. w. aufs Entschiedenste bemerklich. Graf
hat sich rein auf das Feld der Handschriftbilder beschränkt, und dieses Feld
die frühern Zeiten des Mittelalters bedeutend wichtiger als das der Tafel- und

Wandgemälde; denn nicht nur sind die Darstellungen, die sich auf Pergament finden, ungleich mannichfaltiger; nicht nur sind ihrer, wenn auch an vielen Orten zerstreut, ungleich mehr erhalten; auch an sich sind die bildlichen Darstellungen der Manuscripte durchweg, bis auf die seltensten Ausnahmen, reiner und unverfälscht und ohne diejenigen spätern Ausbesserungen, die den ursprünglichen Charakter bei jenen grössern Werken nur zu häufig verändert haben, auf uns gekommen. Auch ist das verschiedene Alter der Miniaturen und das Lokal, zu dem sie gehören, theils durch die in ihnen häufig vorhandenen geschichtlichen Umstände, theils durch mannigfache Nebenumstände mehr oder minder genau bestimmbar, so dass dies bei den grössern Werken der Malerei in der Regel seine besondere Wichtigkeit hat. Graf B. hat das reiche Material, das sich ihm zunächst in Frankreich selbst darbot, mit umfassender Auswahl benutzt; nicht blos die reiche Pariser Bibliothek, sondern auch die Bibliotheken der Provinzen, in denen zum Theil die seltensten und kaum weiter gekannten Schätze vorhanden sind, machte er eine Reise durch Deutschland und Russland, um die Ausbeute auf noch ausgedehnterem Felde zu betreiben. So brachte er Alles zusammen, um ein grosses Geschichtsbild der künstlerischen Entwicklung des Mittelalters, der ganzen Typik desselben in allen andern culturlichen (sittlichen, politischen, religiösen) Beziehungen dienen konnte. Gewährt sein Werk den Eindruck einer Bildergallerie, die mit strengster wissenschaftlicher Kritik angeordnet ist und in der sich keine Lücke findet, so fehlt auch der tüchtige Cicerone nicht, indem sich Graf B. mit namhaften Gelehrten zu einem „erläuternden Text“ verband, um ein umfassendes Compendium der Kunstalterthümer des Mittelalters zu geben. Was aber dem Bastard'schen Unternehmen den ausserordentlichen Vorsprung vor der Art verleiht, welche solche Bildwerke uns vorzuführen suchten, ist der Umstand, dass erst die von Bastard angewandten Mittel geeignet sind, die jedesmalige Besonderheit und Eigenthümlichkeit, die scheinbar kleinen und doch oft so wichtigen Unterschiede in der Färbung, Modellirung und Linienführung in den Originalen wiederzugeben, die Nachbildungen als wirkliche Facsimile's erscheinen. Die Blätter sind lithographirt; wo in den Originalen eine Federzeichnung zu Grunde liegt, die Lithographie aus ähnlich scharfen Strichen, sonst sind es zumeist nur schwach angedeutete Umrisse, ähnlich einer Bleistiftzeichnung. Darüber nun ist mit der Hand die Malerei ausgeführt, welche durchaus, sowohl der Farbenwahl als der gesamten Behandlung nach, in den verschiedenen Arten der Vergoldung und in den sonstigen Schmucke, die Eigenthümlichkeit der Originale wiederholt. Man hat die genauesten Facsimile's erhalten, die den vollkommensten Eindruck der Originale zu bewahren, und die alten Meister, welche die letztern fertigten, scheinen in ihrer neuen lebendig zu sein. Es mussten die Künstler zur Anfertigung solcher Kopien ganz eigne Weise herangebildet werden, und welche Sorgfalt bei der Herstellung jedes einzelnen Blattes, bei der Behandlung der so häufig wechselnden und kostbaren Materialien nöthig war, ergiebt sich aus der Beschauung dieser Copien von selbst. Graf Bastard konnte ein solches Werk nur durch die Gründung eines ganz eigenthümlichen Instituts möglich machen. Bei solcher Anlage muss der Preis des Werks über alle hergebrachten Verhältnisse hinausgehen, so dass nur reiche Privatpersonen und reich dotirte öffentliche Institute dasselbe erwerben konnten. Die französische Regierung wies zur Förderung des Werks eine entsprechende Summe an. Bis 1841 waren 11 Lieferungen erschienen; wieviel noch bis 1844, nach dem Grafen Tod eintrat, herausgekommen sind, ist uns unbekannt. (S. den Franz Kugler's im Kunstblatt 1841, Nr. 20).

Bataillenmalerei; s. Schlachtenmalerei.

Batalha, ein 12 Meilen von Lissabon gelegenes Dorf, in der Provinz Estremadura ist berühmt durch das Dominikanerkloster *Santa Maria da Vittoria*, welches Juan I. von Portugal zum Andenken des Siegs über König Juan I. von Kastilien Albarote, am 14. Aug. 1385, stiftete. Dasselbe wurde von dem Irländer Richard Erbert erbaut (vergl. S.-Luiz: *Mem. histor. sobre as obras do real monasterio de Santa Maria da Vitt.*, Lissabon 1827) und gehört zu den prachtvollsten Gebäuden Europa's ganz im sogen. gothischen Style, und in der Kirche des Klosters tritt uns die vollständigste und regelmässigste Ausbildung des germanischen Bausystems, die man auf der gesamten pyrenäischen Halbinsel finden kann, entgegen. Hier entwickelt sich das Innere, den besten deutsch-gothischen Bauten wenigstens nahestehend, ein zügelnd reines System, und auch das Aeussere ist, obgleich entschieden nach dem südlichen Gesetz der Horizontallinie, durchaus klar und harmonisch gebildet, anders als die auch an spanischen Kirchen vorkommende Einrichtung, dass die Dächer völlig flach geführt sind und somit die Giebel fehlen, dass aber statt der

System der von den Streben des Seitenschiffes gegen das Mittelschiff hinübergeschlagenen Strebebögen als ein wesentliches Element in die Formen der Façade eintritt, erscheint hier in angemessenster Ausbildung. Nur in Einzelheiten machen sich willkürlichere Motive bemerklich, die auf einen gewissen arabischen Einfluss zu deuten scheinen. Das Mausoleum des Königs Juan I., ein besondrer Bau zur Seite der Kirche, ist ziemlich in denselben Formen ausgeführt. Hingegen zeigt das unvollendete Mausoleum des Königs Emanuel aus dem Beginne des 16. Jahrh., welches sich als ein mächtiges Oktogon hinter dem Chor der Kirche erhebt, eine fantastische Verbindung entartet germanischer und arabischer Formen, zugleich aber, bei der Schwere der Massen, mancherlei eigenthümlich zierliches Detail. — Plan und Aufriss der Kirche von Batalha findet man in John Murphy's „Grundsätzen und Regeln der gothischen Bauart“, wovon J. D. W. E. Engelhard eine deutsche Ausgabe zu Darmstadt herausgab.

Bath, am schiffbaren Avon, in Sommersetshire, eine der schönsten und reizendsten gelegenen Städte Südenglands. Der heissen Quelle wegen wurde Bath schon von den Römern zum Badort gemacht, und von den prachtvollen Badehäusern, die zu den frühesten in Britannien von ihnen errichteten öffentlichen Gebäuden zählten, finden sich noch heut Ueberreste in Menge vor; auch sieht man sorgfältig erhaltene Säulenbruchstücke eines prachtvollen Minerventempels, dessen ehemalige Grundfläche jetzt zu einem grossen, 85 Fuss langen und 46 Fuss breiten Pumpzimmer dient. Die Römer nannten Bath *Aquae salis*, auch *Fontes calidi*, die Britannier *Caer Badun*, die Sachsen *Hat Bathun* und *Accamannum* oder die Stadt der Kranken. Bath blieb durch alle Zeiten als Bad berühmt; neue Versammlungssäle für die Badgäste wurden 1750 erbaut und 1771 mit einem ausgezeichnet schönen Tanzsaale, 106 Fuss lang, 42 Fuss breit und ebenso hoch, sowie mit einem 70 Fuss hohen und einem dritten achtseitigen, 48 Fuss im Durchmesser haltenden Saale vermehrt. Die Häuser der Stadt sind durchgängig von schönem, in der Nähe gebrochnem weissen Marmor erbaut. Die Kathedrale, wegen ihrer breiten Verhältnisse und weiten Fenster die *Lanterne* von England genannt, wurde 1495 im Bad begonnen und stellt sich als eins der herrlichsten Werke Old-Englands im reinen germanischen Styl heraus. Sie entwickelt einen glänzenden Reichthum an Sculpturen und Ornamenten. Unter den übrigen öffentlichen Gebäuden zeichnen sich aus das Rathhaus, die Markthalle, das Krankenhaus, zwei prachtvolle Reilbahnen, die 1805 eröffnete geräumige Schauspielhaus (Englands erstes Provinzialtheater) und unter den öffentlichen Plätzen der Königinplatz, der Cirkus, der Halbmond und Paradeplatz. Die Beckford'sche Gemäldesammlung zu Bath enthält manches ausgezeichnete Stück; wir nennen nur: Raffaels heilige Katharina von Alexandria, welche in vorwiegend florentinischer Auffassungsweise erscheint; nach Raffael ein schönes kleines Bild mit der Anbetung der Weisen; von Fra Filippo Lippi die herrliche Anbetung der drei Könige mit vielen kleinen Figuren; von Garofalo eine heilige Familie von Gottvater und vielen Engeln umgeben; eine Anbetung aus der Schule der Eyk's; schöne Werke des Meisters von Lübeck, des Ruysdael und Jan van Steen, von Mazzolino, Lorrain und Verelst; ausser den Bildern auch einige kunstvolle Gefässe.

Bathyklos, einer der ältesten Bildhauer, von denen die Geschichte spricht, war aus Magnesia am Mäander, kam mit einer Anzahl seiner Landsleute in den Peloponnes und arbeitete zu Amykläe den Thron des amykläischen Apollo. Thiersch nimmt an, dass er den Thron aus der Beute des zweiten messenischen Kriegs verfertigt habe. Es war ein weitschichtiges Werk mit vielen Reliefbildern, und mit freien Figuren, die den Thron stützten. Inmitten des Throns war ein altes riesiges Standbild des Gottes von Erz aufgestellt, von fast säulenartigem Ansehen. Vergl. Pausanias III, 18, 9.

Bathyllus, Liebling des Anakreon, dessen Lieder den schönen Knaben verherrlichten. Auf der Insel Samos ward diesem, wo er geboren war, eine Statue errichtet. Er selbst zeigte das Grübchen im Kinn, das Varro einen Eindruck von Cupido's Fingerring nennt und welches auch bei der berühmten Venus in der florentiner Gallerie zu sehen kommt.

Bathyllus und Pylades. — Bathyllus, aus Alexandrien gebürtig, ein Freigeist und Günstling des Maecenas in Rom, war der Erfinder einer eignen Art pantomimischer Vorstellungen und wurde durch seine ausserordentlichen Leistungen auf dem Theater ein Liebling der Römer. Einen Kunstrivalen fand er an dem Cilicier Pylades, der darum fast stets mit Bathyllus zusammen genannt wird. Während Pylades vor im Gebiete des Tragischen und Pathetischen glänzte, excellirte Bathyllus im Komischen, und zwar vorzüglich in der Vorstellung des Zarten, Weichen und Schmeichlichen, daher man ihn *Mollis Bathyllus* hiess. Bathyllus Darstellung der von dem geliebten Leda war ein Meisterstück seiner bezaubernden Kunst, bei welcher

Bato — Battoni.

nnen von namenlose Entzücken hingerissen wurden. Ihm stand bei stellungen gewöhnlich der Princeps der Flötner zu Diensten, der eben- beliebt, aber sehr aufgeblasen war. Als dieser einst ein Bein gebrochen, man ihn schmerzlich; bei seinem ersten Wiedererscheinen traf es sich dass dem Kaiser zugerufen wurde: „*Laetare incolumis Roma salvo Prin-* hervorrief. Was den Pylades betrifft, der nicht mit den gleichnamigen spä- antonimen unter Pertinax und den folgenden Kaisern zu verwechseln ist, so selbst Augustus den „rasenden Hercules“ wiederholen musste. Im römischen saale des Kaisers den „Bathyll- und Pyladespartei“ gebildet. — *tout comme* e Graburne und eine ihn vorstellende Statue mit Inschrift. (*Fiocoroni de lar-* en. p. 8; Grysar im Rhein. Museum II, 1, S. 77.)

Bato, der Fichte r. Die Villa Doria-Pamfil, vor dem Thore S. Pancrazio z om, besitzt die Begräbnissäule, welche den Gladiator Bato, den der Kaiser Cara- calla prächtig beerdigen liess, in lebensgrosser Relieffigur aufweist, die zuerst von Fabretti (*Synt. de col. Traj. c. 8. p. 258.*) publicirt ward. Dieses hier schlecht ge- zeichnete und noch schlechter in Holz geschnittne Kunstwerk liess Winckelmann Kupfer stechen und dabei das, was auf dem Marmor am Kopfe fehlt, nach den Sp- ren ergänzen. (Winckelmann's Denkmale, Nr. 199.) Die Figur dieses Gladiators um die Brust mit einer Kette (*torques*), einer gewöhnlichen Belohnung, womit diese Art Leute zu ehren pflegte, umgeben. Uebrigens hat er nur eine einzige Schiene am linken Bein, und es besteht dieselbe aus einer metallenen Platte, die hinten mit Erde verschlungen und dann als Heros verehrt ward. In Deiphi stand seine Bildsäule; auch war er auf der Lade des Kypselos abgebildet. (Pausanias X, 10, 2; V, 17, 3.)

Baton; s. Battoni.

Batrachus und **Sauras** waren Bildhauer und Architecten aus Lakonien, die zu Pompejus Zeit in Rom die Tempel des Jupiter und der Juno, welche später von den Hallen der Octavia umschlossen wurden, erbauten. Plinius sagt, sie seien so reich- gewesen, dass sie die Tempel auf eigene Kosten herstellen; als ihnen aber der Wunsch, in einer Inschrift ihre Namen darauf setzen zu dürfen, abgeschlagen worden, hätten sie die Embleme ihrer Namen, Frosch und Eidechse, an den Windungender Säulen an- gebracht. Au den Convoluten einer ionischen Säule in der Basilika San Lorenzo fuori le mura fand Winckelmann diese beiden Thierchen abgebildet; da nun die Arbeit dieses Kapitäls äusserst schön ist und überhaupt die Säulen an den altchristlichen Basiliken in seinen „Epochen der bild. Kunst“ S. 301 mit Recht gegen Winckelmann und F annimmt) die Herkunft dieser Säule von jenen Göttertempeln kaum sich bezwe- lassen, selbst wenn auch einst die wie Monogramme erscheinenden Thierzeichen die Sage von also genannten Künstlern hervorgerufen haben könnten.

Battaglio, delle, Beiname von M. A. Cerquozzi und Francesco M. Jenen nannte man Michelangelo delle Battaglie, diesen il Brescianino delle Ba- **Battom** (oder Battum), Gerhard van, gest. um 1690, lebte zu Amsterd errang als Landschaftler einen bedeutenden Namen. Man hat perspektivis- sichten, gebirgige Landstriche, die mit Hirten, Reisenden und Räubern sta- sowie Winterstücke von ihm. Sein Zeit- und Stadtgenosse war Snellinks; scheidet sich von diesem durch keckere und breitere Malart, zugleich trocknern und kältern Ton. Höher als seine Gemälde werden indess s- nungen geschätzt, die meist mit Deckfarben meisterhaft behandelt sind.

Batton, ein von Plinius genannter Bildgiesser, schuf Athleten, Bew- und Opfernde. Zwei seiner Gusswerke, ein Apoll und eine Juno, stand Concordientempel.

Battoni (oder Batoni), Pompeo Girolamo, geb. zu Lucca 1708 Jugend nach Rom und studirte den Raffael. Er hatte verschiedenes Porträtmalerei, leistete aber auch im historischen Fache Vorzüglich- Rom 1787. Das Berliner Museum hat von ihm den „Gott Hymen, vermählend“; rechts sieht man Venus, welche, auf ihrem mit Tr- Himmelswagen thronend, ihren Beifall zu erkennen gibt; links der

entschwebende Zephyr; Hintergrund Architectur und ein Vorhang. Auf Leinw. 2 F. 8¼ Z. hoch, 3 F. 9¾ Z. breit. Ein andres Bild, dessen jetziger Besitzer uns unbekannt ist, stellt die Heiligung des Märtyrers Laurentius dar. Dieser kniet in festlich-kirchlicher Kleidung auf dem Roste, auf dem er verbrannt wurde, und blickt, die Hand betheuernd aufs Herz gelegt, sich gern opfernd, in den offenen Himmel, in welchem ihn die engelumgebne Dreifaltigkeit erwartet; ein Engel schwebt vor ihm und reicht ihm die Siegespalme; unten sieht man etliche Kriegsknechte. Dies treffliche Bild, in welchem viel Zartheit der Empfindung und malerische Bewegung herrscht, misst 2 Fuss Höhe und in der Breite 1 Fuss 6 Z. — Ein Gemälde Battoni's findet sich in einem Briefe Winckelmann's an Muzel-Stosch nach London (datirt: Rom 3. Jan. 1761) interessant beurtheilt; dasselbe — so lautet die Briefstelle — „stellt den Hektor vor, wie er zum Letztenmal aus Troja geht, von Andromache Abschied nehmend, die ihn zurückhalten will und ihn bei ihrer ehelichen Liebe und bei der Liebe ihres einzigen Sohnes, welchen die Amme hält, bittet, sein Leben nicht zu wagen; das Kind, erschreckt über den Federbusch auf seinem Helme, wirft sich in die Arme der Amme zurück. Das Gute dieses Gemäldes besteht allein im Kolorit, welches das Fröhliche, das Scheinende der Schule von Rubens hat; aber es hat nicht den männlichen Ton des Raffael, des Titian und ihrer Schule; aber es wird alle Unwissenden einnehmen. Die Zeichnung ist nicht fehlerhaft, aber es fehlt den Figuren der homerische Geist, und es scheint, der Maler habe sich den Vorwurf seines Bildes von einem jungen Franzosen der Akademie aus dem Gröbsten sagen lassen, und sich mit solchen Begriffen an seine Staffelei gesetzt. Die Handlung der Figuren ist übertrieben: Andromache ist ausgelassen wie eine Furie; Hektor macht einen Pas wie ein Schüler von Marcel, dem Lehrer der Modegrazie zu Paris, und die Ideen der Köpfe sind unedel. Andromache ist hundert gemeinen Gesichtern, nicht in Rom und Florenz, sondern jenseit der Alpen, ähnlich. Hektor, der ein junger Prinz war, ist als ein Soldat aus dem 30jährigen Kriege bager und abgefallen vorgestellt. Die Architectur im Grunde ist in Absicht der Zeit ganz und gar nicht verstanden. Wollen Sie mit dieser Kritik hervorrücken, so verschweigen Sie meinen Namen, denn Battoni will mein Freund sein, und er ist ein ehrlicher Mann.“ — Nach Battoni hat Bause 1780 eine Magdalena gestochen, die sich in der Dresdner Gallerie findet. Das Gemälde, auf Leinw. 6 F. 7 Z. breit, 4 F. 3 Z. hoch, stellt die Büsserin in einer Felsenhöhle liegend und lebensgross vor; sie liest in einem grossen Buche, ihre Hände sind gefaltet, ihr langes Haar wallt über die entblösste Brust herab, und ein blaues Gewand deckt den übrigen Theil ihres Leibes. Lithographirt ist dies Bild im 17. Heft des Hanfstängelschen Werks: „Die vorz. Gem. der k. Gall. in Dresden.“

Battum, s. Battem.

Battus (klass. Myth.), hiess jener alte Hirt, der die Rosse des Neleus hütend es zufällig bemerkte, wie Merkur die dem Delischen Apoll gestohlenen Rinder von dannen trieb. Merkur versicherte sich der Verschwiegenheit des greisen Hirten, indem er ihm eine Kuh schenkte; der Hirt aber gelobte, auf ein Schieferfelsstück zeigend: „eher werde dieses den Raub ansagen, als seine Zunge es thäte.“ Doch traute der Gott der Diebe dem nicht, sondern kehrte bald in andrer Gestalt zurück, und frug den Hirten, ob er hier auf dem Abweg habe Rinder vorbeitreiben sehen? Zugleich versprach der fremdgestaltete Gott nicht nur eine Kuh, sondern noch einen Stier dazu, wenn Battus ihm nichts verhehle. Durch das Versprechen verlockt deutet jetzt Battus zum Berg hin und spricht: dort hinter der Ecke werden sie sein! Da nimmt Merkur seine frühere Stimme an und sagt hohnlachend zu ihm: Treuloser, also mich verräthst du mir selbst? Und sofort verwandelt ihn der Gott in den schwarzen Proibierstein, aus welchem der Fels bestand, bei dem der falsche Hirt seinen Eid geschworen.

Battus, Gründer des alten Kyrene, der berühmten griech. Kolonie in Lybien. Er regierte dort 40 Jahre, bis 599 vor Chr., als ein frommer und milder Herrscher. Nach seinem Tode erwiesen ihm die Cyrenalker göttliche Verehrung und setzten sein Bild auf die Münzen der Stadt. Der Kopf auf diesen Münzen kündigt einen vollkommenen Heroen an; durch einen einzigen Blick zärtlicher Lust könnte er einen Bachus, und durch einen Zug von göttlicher Grossheit einen Apollo vorstellen.

Bätzen. Diese Münzstücke, von Silber und von der Grösse eines sächs. alten Groschen, kamen zu Ende des 15. Jahrh. in Bern auf und erhielten das Wappen des Cantons mit dem Bären oder Bätzen, wonach sie benannt wurden.

Bauaacoord; s. unter Bauanschlag.

Bauakademie; s. Bauschule.

Bauanschlag nennt man die vorherige Kostenbestimmung eines Baues gemeinen. Es gehört dazu die genaue Angabe der Anzahl, Form und Mass der Baumaterialien, bei Metallen auch der Gewichte, die jeder beim Baue beschaffte Handwerker zu seiner Arbeit bedarf, ebenso die Angabe der Preise und des Arbeitslohnes der Materialien. Der Arbeitslohn ist von den Materialien getrennt in folgender Ordnung anzugeben: Erdarbeit nach Kubikmaas; Mauerarbeit nach Kubik- und Quadratmaas; ebenso die Steinmetzarbeit; Zimmerarbeit nach laufendem Fuss für das Bauholz, nach Quadratmaas für Bretarbeit; Dachdeckerarbeit nach Quadratmaas, ebenso Lehmarbeit, auch die Tischlerarbeit; Schlosser- und Schmiedarbeit nach Stück und Gewicht, Klempner- und Kupferschmiedsarbeit nach laufendem Fuss und Quadratmaas; Glaser- und Oefnerarbeit nach Stück; Gypser- und Stuccatarbeit nach Quadratmaas und laufendem Fuss; Hausmalerarbeit nach Quadratmaas, Steinsetzerarbeit. Die Preisbestimmung der Materialien, des Arbeitslohnes etc. nennt man *Bautaxe*. Unter der Rubrik *unvoraussichtlicher Kosten* fällt alles was im Vorigen nicht mitbegriffen ist; so die Anfertigung der Haupt- und Detailzeichnungen, die nöthigen Hebemaschinen, Wegschaffung des Abraums, Transportgelder, besondere Tagelöhne, Wächter- und Aufseherlohn u. s. w. Beim Hausbau rechnet man dafür 5 Procent, beim Strassen-, Brücken- und Wasserbau 5—10 Procent. Zuletzt fertigt man eine Wiederholung der Kosten der Materialien, des Fuhr- und Arbeitslohnes sowie der unvoraussichtlichen Ausgaben worauf man nun aus der Summe den Gesamtkostenbetrag des ganzen Baues ermittelt. Dem Bauanschlage ist eine ausführliche Baubeschreibung hinzuzufügen, in der die im Baurisse angegebenen Holz-, Stein- und Eisenconstructionsarten erläutert und diese selbst erklärt, mit Angabe der Gründe, warum die Constructionsarten gerade und nicht anders gemacht werden, und mit Berechnung der letztern nach ihrer Festigkeit. Ein solcher Bauanschlag dient dann zur Grundlage für einen *accord* (Baucontract) über das Ganze, oder für die Arbeiten und Materialien einzelnen Bauhandwerkers insbesondere, indem in einem Bauaccorde dieselben die ihrer Anzahl, Grösse und Form, wie sie im Bauanschlage angegeben sind, und die erforderlichen gegenseitigen Verpflichtungen der Accordirenden (hinsichtlich der Termine der Fertigung, der Preise der Materialien und Arbeitslöhne, der Arbeitsweise und des Arbeiterverhaltens, der Solidität der Arbeit, der Zahlungstermine u. s. w.) aufgesetzt werden. Der Baumeister hat bei Ausfertigung des Kostenanschlages zu bedenken, dass sein angegebener Kostenbetrag auf voller Wahrscheinlichkeit beruhen muss und nie ein zu niedriger sein darf.

Bauch. Im Bauwesen nennt man so den hervortretenden Theil einer Mauer oder eines Baues, welcher entsteht, wenn dieselbe vor Alter oder in Folge fehlerhafter Construction an einer Stelle *ausbaucht*. Ebenso benennt man damit die absichtlich in Bauwerken gefertigten, also mit krummer Linie hervortretenden Bauthelle, daher auch ein Bauelement, welches nach solcher Linie ist, *bauchig* heisst.

Bauchung bei Säulen, gleichbedeutend mit Schwellung (Entasis).

Baucis, hiess jene phrygische Frau, in deren Hütte Jupiter und Mercur aufgenommen und bewirthet wurden, daher sie und ihr Mann *Philemon* von den Göttern bei einer die ganze Umgegend vernichtenden Wasserflut gerettet, und die Priester eines Tempels bestellt, auch ihr Wunsch, gemeinschaftlich zu sterben, durch gleichzeitige Verwandlung in Bäume gewährt wurde. Vergl. Ovid's *Metamorphosen* B. VIII, V. 620 ff. In angenehmen Reimen ist die Mythe von *Philemon und Baucis* durch Friedrich v. Hagedorn behandelt worden.

Baucorporationen des Mittelalters; s. Bauhütten.

Bauer, Ferdinand, der grösste Kolorist und Stecher im Pflanzenfacien, welcher die neuere Zeit aufweist, stand 1795 im Dienste der Königin von England und wurde mit der Aufgabe betraut, die seltenen Gewächse im Garten zu Kew. Das betreffende Werk führt den Titel *W. T. Altons delineations of exotic plants cultivated at Kew, drawn by F. Bauer*. 1806 stach er die Zeichnungen zur griech. Flora von Sowerby. Sein Hauptwerk bleibt aber der artistische Theil der *Description of the genus Pinus* by L. C. Richard (London 1803), wo er die verschiedenen Fichtenarten und die mannigfachen Veränderungen ihrer Aeste, Zweige, Knospen, Blüten und Früchte in bezaubernden Zeichnungen dargestellt hat. Bauer starb um 1819.

Bauer, Hans, gebürtig von Ochsenfurt, erbaute mit Konrad Heinzel von Ulm 1459—1477 das Chor der Lorenzkirche zu Nürnberg, nach dem Plane des Meisters Konrad Roritzer von Ulm.

Bauern-Breughel; s. Pieter Brueghel.

Bauern, heilige. Als Bauer wird der heil. Albertus von Oegna bei Bergamo genannt, welcher einen Stein mit der Sense durchmählte. Im Bauernkleide er

Guido von Anderlecht, sowie der heil. Isidor, welchem Engel das Feld ihm mit weissen Stieren bearbeiteten. Als Bauernknabe ist der heilige er vorzustellen; derselbe ward von den Juden in Oberwesel zu Tode gemarbraut er, da seine Leiche Wunderzeichen gegeben haben sollte, unter die versetzt ward.

g, eine kleine Stadt in Ostindien, in deren Nähe sich eine Gruppe von Grotten befindet. Es sind vier Felsentempel mit mehreren Seitengemächern; sie gehen dem buddhistischen Cultus an, wenigstens zeigen die Bildwerke keine Spuren humanischen Mythe, keine ihrer vielgliedrigen Idole. Architectonisch auf sind hier die runden Stämme, die starken Rundsäulen, welche die Hauptaufweist und die sonst nirgends in der indischen Felsenarchitectur vorkommen. Cap. Dangerfield's Beschreibung in den *Transactions of the lit. society of*, Vol. II. S. 199.

gniet, C., ein belgischer Zeichner und Lithograph, publicirte neuerdings zu das Werk: *Les artistes contemporains. Portraits lithographiés d'après par C. B.* Unter diesen Künstlerbildnissen finden sich z. B. die Porträts von laroche, Louis Gallait und Hippolyte Sebron; Kniestücke mit passenden Umgen, begleitet von Notizen über das Leben und die Werke der Künstler.

grund, der genug Festigkeit besitzende Boden, auf welchem ein Bauwerk bar ist.

hof, ein Platz, wo man die Materialien zu Bauten vorbereitet und vorhält.

holz nennt man die Hölzer, die zu Bauten benutzt werden, wozu nur die n und dabei gesundesten Waldhölzer verwendbar sind. Man theilt das Bauholz 1) in starkes B., welches 40—48 Fuss lang, am Zopfe 10—12 Zoll stark, meisten ausgewachsen ist. Man thut sehr wohl, auch Hölzer von geringern onen aus „starkem Bauholz“ zu schneiden, wobei man jedoch die Dispositionen muss, dass aus einer Stärke zwei, vier oder mehrere nutzbare Bauhölzer en werden. 2) Das Mittelbauholz, welches 36—40 Fuss lang, und am —8 Zoll stark ist. Gesunde Kienbäume erhalten diese Dimension gewöhnlich hzig Jahren. Bei nicht sehr bedeutend tiefen Gebäuden kann das Mittelbau- i Balken verwendet werden, mehr aber findet es Anwendung zu Stielen, i, Schwellen u. s. w. 3) Das kleine Bauholz, welches 30 — 36 Fuss lang und fe 5—6 Zoll stark ist. Es wird nur in Ermangelung des starken Bauholzes ver- , da die genannten Dimensionen den im besten Wachsthum stehenden jungen eigen sind. 4) Bohlstämmen. 5) Lattstämmen. 6) Schwamm- oder rindschälige — Das „starke Bauholz“ theilt man wieder ein: in Ganzholz, Halbholz und olz; das „Mittelbauholz“ in Ganz- und Halbholz, während das „kleine Bau- nur als Ganzholz Benutzung findet.

hütten hliessen im Mittelalter die anfangs klösterlichen und ganz geistlichen ter tragenden, später (als der Steinbau mit Werkstücken aufkam) aus dem ande gebildeten, aber nach Art religiöser Verbrüderungen organisirten Kör- sten deutscher Baukünstler und Bauhandwerker (nach mittelalterlichem gebrauch Steinmetzen und Maurer), die sich zur Ausführung bedeutender - und Klosterbauten verbanden und auch nach Vollendung solcher Bauten und Stelle in abgeschlossen zunftmässiger Form und Bruderschafts-Ordnung, privilegien geschützt und mit dem wichtigen Vorrecht selbstelgner Gerichts- , bestehen blieben, Jahrhunderte lang fortwirkend und im ausschliesslichen er Wissenschaft und Praxis des deutschen Kirchenbausystems theils an der ung der durch Zeitumstände oft unterbrochnen Riesenbauten arbeitend, theils ichtung neuer kirchlicher Bauwerke deutschen Styles am Ort der Hütte oder ussendung ihres Personals (der freien Steinmetzen und freien Maurer) ander- brdernd.

umt man die Bauhütte überhaupt nur im Sinne von Baucorporation, so ist sie des Institut, dass es vielleicht lange vor unserer Zeitrechnung blühte. Wer cht der ungeheuren Bauten der Pharaonen bedenkt, welche Hilfsmittel der ik, der Mathematik und anderer Hilfswissenschaften dabei angewandt wer- ssen, welche technischen Vorthelle hierzu nöthig waren, welche kluge Ver- ; so ungeheurer physischer Kräfte dies alles voraussetzt, dem wird die Ueber- g sich aufdringen, dass alles dies unter Leitung begabter Köpfe, eminenter geschah, dass die ersten Arbeiter in einem Institut, ähnlich unseren Bau- für ihre Kunst herangebildet wurden, dass die Priester, wie bei uns, die n und belehrenden Köpfe waren und ihr Wissen Anderen mittheilten, die

sich wieder in untergeordneten Arbeitern die Tüchtigsten wählten, bis end der letzten Stufe der gewöhnliche Handlanger stand. Auch die Griechen Blüthenzeit ihrer Kunst erkannten die Wirksamkeit solcher Baukorporationen ihren Einfluss auf die Kunst, ebenso die Römer, deren *collegium fabrorum* (Gesellschaft der Bauleute) unter einem Bauverständigen (dem Aedil) stand. Von 3 Constantin dem Grossen bis 407 unter Honorius, des Theodosius Sohn, war die liche Blüthenzeit der *collegia fabrorum*; unter den folgenden Regierungen die vielen verheerenden Kriege höchst nachtheilig auf eine Kunst, welche v anderen Schutz, ungestörte Ruhe und friedlichen Boden verlangt. Der Gei Architektur floh vor dem Waffengeräusch und erst unter Karl dem Grosse man seinen Flügelschlag wieder, als Klöster und Stifter entstanden und dort scheuchte Kunst Schutz, Ausbildung und reiche Beschäftigung fand. Das C thum fand an den rohen, aber kräftigeren Gemüthern der Deutschen einen e lichen Stoff, der unter kunstgerechter Behandlung bald Form und Farbe a die alten deutschen Bauhütten bildeten sich, und vornehmlich waren es die B tinerklöster, deren Aebte in der Regel selbst Baukünstler waren und ihr Tal Brüdern, ihren Untergebenen, mitzutheilen wussten; die reichen Stiftung Einkünfte dieses Ordens begünstigten die grossartigsten Unternehmungen, bildeten sich wahre Kunstvereine heran, wie wir solche nur dem Namen nach weisen haben; bedeutende Meister der Kunst liessen sich in diese klösterlich vereine aufnehmen, wo ihnen Kunst und Wissenschaft ihre reichsten Schätze und wo sie unter den Mönchen nicht selten schon vollendete Künstler an Eginhard, Karls des Grossen Liebling, Alkuin, Paulus Diaconus, nus und Andere waren damals die ersten Koryphäen der Kunst und wur allen deutschen Bauhütten (zu Osnabrück, Fulda, Paderborn u. s. w auch von den Bauhütten Frankreichs (zu Metz, Lyon, Tours, Orleans u. s. w als Meister anerkannt. Alle vom 6ten bis 9ten Jahrh. errichteten Bauhütt doch wurden von denen des 9ten bis 11ten Jahrh. in den Benediktinerklös St. Gallen, Hirschau, Hersfeld, Corvey, Fontany, Laon, Fleury, Rheims, Weissenburg, Prüm, Mainz, Strassburg chenau, Trier, Köln, Lüttich, Utrecht, Hildesheim, Bremen überstrahlt, denn ein eigner Geist des Wissens wohnte den Benediktinern j bei, und wie ihre Klöster wahre Akademien waren, so waren diese Ordensverv auch die Stifter der ersten deutschen Hochschulen und vieler anderen Bildt stalten. Die Gebildeten aller Stände, die ihre Talente aller Art gehörig au wollten, wendeten sich an ein Benediktinerkloster; hier fanden sie nicht alle möglichen Unterricht, sondern auch jene Ruhe und ungestörte Sicherheit, Kunst und Wissenschaften immer verlangen und die kraft der Karolingischen gebung den Klöstern verbürgt war. Auch viele Ausländer huldigten deutsche und deutschem Wissen; so lebte Iso, der gelehrteste Engländer des 9ten Ja derts, im Kloster St. Gallen und war ein Schüler des berühmten Abts Sal der den Grundsatz aufstellte: „Wahre Cultur kann nur durch geweckten Ku erreicht werden; nur dadurch kann die schwerfällige Volksmasse veredelt, lligion zugeführt und in eine wahre Lebensthätigkeit versetzt werden.“ Solc sprüche wirkten gewaltig auf die Menge, und der Erfolg zeigte sich in der reicheren Ausschmückung der Kirchen; dabei gingen gerade aus St. Gallen d gezeichneten Baukünstler, Bildhauer, Maler und Goldschmiede hervor, d der berühmte Gerung, von dem noch ein interessanter Bauriss vorhanden i er auf eine fast 4 Fuss lange und 3 Fuss breite Pergamenttafel gezeichnet l wovon eine treue, nur um ein Drittel kleinere, auf Stein gezeichnete Copie Ferdinand Keller in dem 1844 bei Fr. Schulthess in Zürich erschienenen chen: „Bauriss des Klosters St. Gallen“ mitgetheilt worden ist. Der eige Glücksstern ging über den Bauhütten um Mitte des 10ten Jahrh. auf, nachd der Grosse im Jahr 955 die Ungarn auf dem Lechfelde so total geschlagen, d das Wiederkommen für immer vergessen. Im 10ten und 11ten Jahrh. wur meisten Kirchen und Klöster gebaut und die Frömmigkeit sorgte für die reichs stattung derselben. Eines der ersten Klöster war die weitberühmte Abtei Hir in einem der lieblichsten Thäler des Schwarzwaldes, zwischen Calw und dem den Bade Dornach gelegen. Noch blickt die alte Pracht und Grösse aus seinen l Auf der höchsten Spitze seiner Berühmtheit stand Hirschau unter Abt Wi dem Heiligen, einem Pfalzgrafen von Scheuern; derselbe ward aus Regensb Kloster St. Emmeran zu dieser Würde berufen. Er war ein vorzüglicher Z und Architekt, wie er denn schon Meister der Bauhütte zu St. Emmeran g Er begründete nun eine Hirschauer Bauhütte und suchte das beschauliche l

leben in ein thätiges, nützliches Wirken umzuschaffen, wozu ihm der Ausbau und die Erweiterung des Klosters die beste Gelegenheit bot, indem die Mönche unter seiner Leitung und Anweisung den Bau aufführen mussten. Er war zugleich der Erste, der die Laienbrüder in seiner Bauhütte bildete und dieser Anstalt Gesetze gab, die von vielen deutschen Bauhütten als musterhaft adoptirt wurden. Brüderliche Eintracht war eine Hauptregel in seinen Gesetzen, weil in der Ausführung eines Baues die einträchtige Zusammenwirkung aller Kräfte und sorgfältige Ausführung des Aufgegebenen allein das Gelingen des Ganzen bedingen. Durch seine vorzüglichen Eigenschaften als Priester, Künstler und Mensch in der ganzen Christenheit bekannt, empfing er aus allen Ländern Aufträge, Klöster zu bauen, was ihn auch zwang, eine grosse Anzahl Laienbrüder aufzunehmen, die er selbst unterrichtete, und wenn sie ihre Schule durchgemacht hatten, aussandte, um unter Leitung seiner vorzüglichsten Schüler die übertragenen Bauten auszuführen. Den Laienbrüderschaften, die er überhaupt in Deutschland einführte und mit deren Hülfe er so viele Klöster erbaute, gab er eigne Statuten und einen Magister (Meister), dem alle streng gehorchen und *in verba magistri* zu gehen geloben mussten. Abt Wilhelm hatte auch eine grosse Anzahl sogen. Oblaten (nämlich Handlanger), die ihre weltliche Kleidung tragen durften und Holz, Steine, Wasser und Sand herbeiführen, Kalk anmachen und überhaupt alle Leistungen unserer heutigen Handlanger verrichten mussten. Der im Jahr 1082 begonnene Bau des Klosters Hirschau konnte erst 1091 vollendet werden, eben weil Wilhelms meiste und beste Arbeiter auswärts in Beschäftigung standen, denn da die Bauleute von Kloster Hirschau aus guter Schule waren, so fand zwischen diesem und mehreren Klöstern eine Art Verbrüderung statt, z. B. mit den Gotteshäusern zu Canterbury, Clugny, Dijon, Tours, Corvey, Kremsmünster, mit den Brüdern von Citenbach, den regulären Brüdern zu Marpach und Frankenthal, dem Kloster zu Castell im Eichstädter Sprengel, den Klöstern St. Maximus und St. Eucharius bei Trier, St. Pantaleon zu Köln, ferner mit Marienzell, Bögenak, Neuenmünster, Kladerub in Böhmen, Kodewie, Marseille, St. Leonhardt, St. Anno zu Sieberg, St. Ottilia zu Homburg, St. Emmeran in Regensburg, St. Ulrich bei Constanx, zum heil. Kreuz in Donauwörth und zu Lambach; auch mit Schaffhausen, Reichenau, Einsiedeln, Rheinau, Zwiefallen, St. Georgen, Isny, Ochsenhausen, St. Blasius, Wieblingen, Reinhardtsbrunn, Wesselbrunn, Neresheim, Elchingen, Dekingen, Petershausen, St. Ulrich in Augsburg und Comburg bei Schwäbisch-Hall, Ottenbeuern und Lorsch, dann mit vielen Prioraten, worunter auch Mönchroden bei Coburg war. An den meisten dieser Stifter und Klöster wurden Bauhütten angelegt, die lange segensreich blühten; auch führte der auf Wilhelm folgende Abt Gebhard, Graf von Urach, und nach diesem der heil. Bruno, ein Graf von Württemberg, das Bauwesen von Hirschau aus eifrig fort, trotz dem Kirchen-Schisma und den Kreuzzügen, die in die Periode dieser Aebte fielen. Deutsche Meister zogen gen Süden, französische nach Norden; eine Kunstreligion, ein Kunstglaube gab jedem gleiche Rechte; eine Fahne war es, der Alle folgten. So ging auch der Mönch Wilhelm von St. Egidien zu Nürnberg (von den Italiern *Guilielmo Tedesco* oder *G. da Norimberga* genannt) im Jahr 1155 nach Italien, wo er sich besonders lange in Pisa aufhielt, und unter Abt Marquard von Hirschau, einem Grafen von Sonnenberg, besuchte der Klosterbruder Jakob von Stein ebenfalls die Hauptstädte Italiens, wo er *Jacopo Lapo* oder *Jac. de lapide* genannt ward. Viele herrliche Dome Italiens und Spaniens wurden von den deutschen Meistern gebaut, von Karl dem Grossen an bis zu den Hohenstaufen, und dann wieder von Karl IV. an bis auf Friedrich III. und dessen Sohn Maximilian I., rühmliche Leistungen deutscher Bauhütten, aus welchen jene Meister hervorgegangen. Ebenso wurden deutsche Baukorporationen nach Preussen und Polen berufen. Die Baubrüderschaften reisten frei von Lande zu Lande, durch mehrere päpstliche Bullen mit Privilegien und Freiheiten versehen, daher wahrscheinlich die Benennung „freie Maurer, Freimaurer“ entstanden ist, denn allerdings hatten jene alten Baubrüderschaften ihre gewissen Erkennungszeichen und ihre Chiffren, um die Profanirung ihrer Wissenschaft zu verhüten; natürlich hat die heutige nichtbauende sogen. Freimaurei (*Maçonnerie*) nichts als die Ceremonien-Abzeichen von den freien Maurern entlehnt. Jene Körperschaften hatten eine fast militärische Disciplin, und wo sie sich wegen eines Baues niederliessen, schlugen sie in dessen Nähe, wo möglich, auf einem Hügel ihr Lager auf. Die Bauleitung führte allemal der Bischof, Abt oder Probst, bei dessen Behindertsein aber ein Domherr, Canonicus eines Stifts oder einer Collegialkirche, der „Gottesjunker“ genannt. Nach Verhältniss der Stärke der Brüderschaft hatten 10—12 Brüder einen Parlier (Werkmeister), welcher Mönch war,

den Bau inspicierte und die Controle führen musste; die Arbeiter waren Laien. Nicht bloß die Päpste, auch die Kaiser und andere Fürsten beschenkten sie mit Vorrechten und Freiheiten, worunter die wichtigste die war, dass sie sich nach eigenen Gesetzen regieren durften. Wie streng und geheimnißvoll das Zusammenwirken einer mönchischen Baubrüderschaft war, beweist das Gebot des Schweigens in den Werkstätten und der Gebrauch einer Zeichensprache, die allunnützes Sprechen abschneiden und rein zur Verständigung bei der Arbeit dienen sollte. Diese Zeichensprache geschah mit Winken und Augen, vorzüglich aber mit den Fingern. Z. B. einen Maurermeister im Kloster, der in den Schriften *magister caementariorum* heisst, bezeichnete man durch zwei Signa (Zeichen), erstens durch dasjenige, was einen lebenden Klosterbruder bedeutete, zweitens indem man beide Fäuste, wie beim Steinaufsetzen, übereinander bewegte. Ein Gebäude bezeichnete man durch die hohle Hand mit dachförmig aneinander gelegten Fingerspitzen, eine Kirche durch das allgemeine Gebäudezeichen mit dem Zusatz, dass man ein Kreuz schlug. Das Laienzeichen machte die rechte Hand am Kinn, wegen des Bartes, den früher die Laienwelt trug. Die Hände sägeförmig übereinander bewegen, bedeutete Schnelligkeit, die Hand vom Nabel langsam aufwärts ziehen, Langsamkeit. Faust auf Faust geschlagen, bezeichnete Metall. Zeige- und Mittelfinger durch die linke Hand ziehen, bedeutete: theilen, Ausstrecken und Bewegen der Hand gegen einen Andern: fragen. Hatte die nach den mönchischen Baufraternitäten entstandene Steinmetzenbrüderschaft ihre Geheimnisse, die sich auf die Kunst bezogen, durfte nach der Strassburger Urkunde Keinem, der nicht des Handwerks war, etwas gelehrt noch mitgetheilt werden, durfte das Hüttenbuch weder abgeschrieben noch verliehen, Gruss und Handschenk nicht einmal aufgeschrieben werden, ja war der waschhafte Geselle ehrlos, so finden sich dieselben Einrichtungen schon in den Klöstern und es ist bekannt, wie geheim z. B. die Mönche zu Clugny ihre Arbeiten hielten, wie ungern sie ihr Wissen unter das Volk kommen liessen, denn das Bauen gehörte bei den Benediktinern mit zu den Ordenssachen, und diese geheim zu halten war Mönchsschwur und altes Klostergesetz. In den Steinmetzenverbindungen, die sich aus dem Laienstand rekrutirten, weist Alles auf den mönchischen Ursprung zurück, so namentlich auch das bei ihnen anfangs noch gebräuchliche Lateinsprechen, das aber unter den Hohenstaufen aus den deutschen Bauhütten verbannt ward, seit welcher Zeit man auch keinen Nichtdeutschen mehr in dieselbe aufnahm. Die erste rein deutsche Bauhütte war die noch mönchische Brüderschaft von der Abtei St. Aurelius zu Hirschau, die jener Abt Wilhelm stiftete; das Zusammenleben der Baugesellschaft war während des Baues in solid aufgeschlagenen Hütten, wo der Baumeister wie ein Commandant in seiner Festung herrschte; wer nicht Baimitglied war, konnte ohne das Passwort die Hütte nicht betreten. Die Bauhütten befanden sich, als sie noch von den Klöstern abhängig waren, in dem Kloster selbst und machten einen Theil desselben aus; hier waren die Wohnungen und andern Lokalitäten der Bau-Corporation; sie waren stabil; in den oft weitläufigen Klosteräumen war das Lokal für ihre Zusammenkünfte, die Vorrathskammer, die Registratur, ein Magazin für's Handwerkszeug und die Arbeitsschoppen, oder Hütten waren daneben angebaut und auf jede Jahreszeit eingerichtet. Ueberall, wo neue Collegial- oder Stiftskirchen, Münster, Dome etc. gebaut wurden, waren diese Bauhütten neben der Baustelle angebracht, wie z. B. die Haupthütte in Wien bei St. Stephan, die zu Strassburg am Münster (im sogenannten Maurerhofe auf einer Seite des Thurns), ebenso in Zürich, Köln, Nürnberg etc. Die Strassburger Hütte hatte den ersten Rang unter den vier Haupthütten im heil. römisch. Reich; ihr Gebiet war laut der Urkunde: „das Land obwendig der Mosel und Frankenland bis zum Thüringer Wald und Babenberg bis an das Bisthum gen Eichstädten, von Eichstädten bis gen Ulm, von Ulm bis gen Augsburg, von Augsburg bis an den Adelberg, und nutz an weisem Land, Meissnerland u. Thüringen u. Sachsenland, Frankfurt u. Hessen u. auch Schwabenland,“ das sollte gehorsam sein und den 10. Pf. geben. Die Kölner Hütte herrschte bis ins Niederland, wo sie ebenfalls ihren Zehnten forderte. Die Züricher Haupthütte herrschte über die Berner, Basler, Luzerner, Schaffhausener und St. Galler Hütten, sowie über die der übrigen Eidgenossenschaft, erhob den zehnten Pfennig und gab auch die Steuer an. Ein Hauptsymbol der deutschen Bauhütte war das sogen. Achtort, welches ein Benediktinermönch zu Strassburg erfand, der *Albertus Argentinus* in den Steinmetzenbüchlein genannt wird, und aus dessen Schule im J. 1270 der berühmte Erwin und andere bedeutsame Künstler hervorgingen. Dieser *Albertus* (der sehr wahrscheinlich mit *Albertus Magnus* eine Person ist) fasste das System des Pythagoras aufs Grossartigste auf und beurkundete die Aechtheit seiner Erfindung des Achtorts in der Anlage des Strassburger Münsterbaues.

unter Papst Leo IX. (einem gebornen Elsasser) leitete. Albertus System des **Achtorts** wurde fortan von allen Bauhütten angenommen. Der berühmte, hier auf die Baukunst angewandte, Lehrsatz des Pythagoras, gründete sich auf die **Einzelheit**, welche Albertus in das Achtort als den Mysterienschlüssel seiner neuerfundenen Kunst legte; es ist dies aber das Eine, das unerforschliche Etwas, das alle Zahlen liest und doch selbst keine Zahl ist; es ist weder gerade noch ungerade, und doch beides aus, entspringt aus keiner Zahl und lässt sich durch keine arithmetische Formel herstellen; es ist das göttliche Eins ohne Anfang und Ende, was zu Zeiten durch den Zirkel oder den gerechten Kreis symbolisch ausgedrückt. Im Zirkel ist die Kraft, die Festigkeit, das beharrliche Streben, stets wieder zum ersten Ausgangspunkt zu gelangen, ausgedrückt; er ist das wirksamste Werkzeug der praktischen Baukunst. Daher ward nun das Achtort, in welches Albertus den Zirkel stellte, als Grundprincip und System des Stils und der Konstruktion festgesetzt. Die Zahlen des Achtorts sind 1, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 12, die alle im Achtort liegen und deren Wurzel Eins ist. Aus Eins entspringt die Drei, aus dieser die Vier, die Zahl der Evangelisten und die Buchstabenanzahl im Namen Gott. Das rechtwinklige Dreieck ward als die Hälfte des Quadrats genommen, wo die Hypotenuse die Durchschnittslinie machte, ebenso wie der halbe Kreis des Zirkels für den ganzen genommen wurde, denn das gleichseitige Dreieck stand für sich allein. Das Dreieck doppelte sich zum Sechseck, und mit dem Punkt in der Mitte enthält es die heilige Zahl Sieben. Albertus rief die so lange schlummernde symbolische Kunst der Alten wieder in's Leben, und passte sie den Formen der kabbalistischen, magischen und geometrischen Baukunst an, wo sie zugleich in angenommenen Zeichen und Zahlen als Abkürzung weitläufiger Anordnungen im Baugeschäfte sehr nützlich leistete, um so mehr, als es den Bauvereinen nicht gestattet war, die Grundsätze der Albertinischen Baukunst schriftlich abzufassen, denn sie musste, um geheim zu bleiben, stets das strengste Geheimniss bleiben; dafür dienten die Zeichen, die als Norm und Richtschnur bei Ausübung der Kunst galten und dem, der sie verstand, die Arbeit erleichterten, über deren Zweck und Führung er dadurch auf dem kürzesten Wege verständigt wurde; das vollkommene Verstehen dieser symbolischen Kunstsprache, wonach die Konstruktionen gebildet wurden, galt als das Wichtigste, und es konnte der Geist dieser Geheimlehre hier in der Bauhütte nur wirksam wirken, da kein Lehrling aufgenommen ward, der unfähig war, sie zu verstehen. Die Meister erster Grade machten die Projekte, Aufrisse und Grundrisse nach dem Grundsatz des Acht- und Sechsortes, um das richtige Maass der Konstruktionen, den Chorschluss der Kirche nach den verschiedenen Velecken und die entsprechenden Verhältnisse für Längen, Breiten, Höhe des Hauptschiffs, der Pfeiler, Pfeiler mit ihren Abtheilungen, Wendungen, die Konstruktion der Gewölbe, den wichtigsten Theil der deutschen Baukunst, ihre herrlichen Profilirungen, das Ornament etc. zu finden. Das Acht- und Sechsort gab die Gesetze und Verhältnisse, nach denen die Gesellen die Profile auf dem winkelrecht behauenen Steine ausarbeiten konnten; das mechanische Hilfsmittel hierzu nannte man „**Stretter**“, sie waren das, was man jetzt Schablonen nennt; sich genau an das Brett halten, rein und scharf ausarbeiten, dies wurde, wie heute noch, vom Arbeiter gefordert. Jeder Geselle hatte sein bestimmt angenommenes Zeichen (Gramm); doch findet man die Steinmetz-Zeichen nur da, wo Bauhütten gewesen von Klöstern vorkommen, und zwar seit der Zeit des Aufblühens der Städte Ludwig dem Bayern, wo die Bauhütten zum Theil in die Städte verlegt und die ersten Laien zu Bürgern aufgenommen wurden, womit man in Strassburg mit dem von Steinbach den Anfang machte. Den Todesstoss erhielten die Bauhütten durch die Reformation, wie Karl Heideloff in seiner Schrift: „Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland“ (Nürnberg 1844, bei Joh. Adam Stein) annimmt, sondern sie fielen, weil statt des frühern schaffenden Geistes zuletzt nur das nachahmende Handwerk herrschte, weil der Spiritus verfliegen und das Pflöge geblieben war; sie fielen, weil die deutsche Baukunst ihren Geist aushauchen sah, als ihr Vaterland, das Deutsche, dahinstarb. Man werfe nur einen Blick auf das leidende 15. Jahrh. zurück, auf die Wehmutter der neuen Zeit, die mit dem 16. Jahrh. und mit dem Tode Kaiser Maxens völlig eingeleitet ist, und man wird sich nicht wundern müssen, dass nicht die Reformation, sondern das Andersgeworden der Welt und ihrer Richtungen überhaupt die vaterländische Architektur und Bauhütten, eingehen machte. Die Reformation war nur ein Bild, nie der Architektur feindlich; ja in dem protestantischen Strassburg erhielt sich die Haupthütte bis Ende vorigen Jahrhunderts, freilich nur als Abbild ihrer einstigen Grösse. Deutschlands politische Uneinigkeit, zu der

land) hier mehr, dort minder vermischte. Ausser der schon genannten Heidel Schrift ist es das siebente Sendschreiben an Zwirner in den „Kölner Dom von Joh. Peter Kreuser“, wo uns das Bild der altdutschen Bauhütte oder metzenhütte sehr anschaulich vorgeführt wird. Namentlich gewährt benannte der das Heideloffsche Werkchen in dessen mangelhaften Partien gründlich e tiefe Blicke in das Ordnungswesen und das mühselich strenge Leben der Bau schaften. Was an Heideloffs Werkchen besonders wichtig ist, das sind die theilten 13 Urkunden, darunter die wichtigste die „Ordnung der Steinmetz Strassburg vom J. 1459“ ist; abgedruckt ist auch die schon von Karl Ludwig litz bekannt gemachte Steinmetzenordnung vom J. 1486, die in der Steinmetz Rochlitz in Sachsen aufbewahrt wird, und „Der Steinmetzen Bruderschaft Ord und Articul, erneuert auff dem Tag zur Strassburg auff der Haupthütten auff M Anno 1563.“ Unterzeichnet ist letztere Ordnung von Hans Thomas Ulberger, meister zu Strassburg, und von 72 Meistern und 30 Gesellen, welche diese Strassburg und zu Basel verfasst haben. Heideloff theilt auch die schönen der Trachten der Laienbrüder (eines Meisters und eines Gesellen), das grosse strass Hüttenwappen und verschiedene Steinmetz - Zeichen und Monogramme in gest Abbildung mit. Ueber die Zeichensprache der bauenden Mönche ist das Vollstä in den bei Herrgott (*Vet. disc. Monast. p. 386 ff.*) abgedruckten Constitution beil. Wilhelm Hirsauer zu finden.

Baukunst, wofür wir auch die klassischen Ausdrücke Architektur und Ar tonik gebrauchen, ist die Darstellung des Schönen in der unorganischen „Nach ihrer Naturseite (so lautet die kunstphilosophische Ansicht des geist Karl Schnaase) bleibt die Architektur auf die unorganische Natur beschränkt in dieser hat sie dann das Schöne, einen Organismus, darzustellen, doch im (eben weil es das Schöne ist) völlig harmonisch mit diesem ihren Natureleme muss darum auch die Gesetze der unorganischen Natur, die der Schwere, Col der äusserlichen Zweckmässigkeit anerkennen, aber sie adelt sie, indem sie ben mit dem Geiste der Schönheit durchdringt und verbindet. Hierdurch wir ihr Werk ein organisches, dessen Theile in einem innern, lebendigen Zusa hange stehn und allerdings nicht ohne Zerstörung des Ganzen verändert un genommen werden können. Allein dieser organische Zusammenhang geht u der Schönheit, nicht auch aus dem Naturelement, aus dem Gegenstande, l er ist hier ein einfacher, indess er in der Skulptur ein zweifacher ist. Man d her sagen, dass, während in der Skulptur der Gegenstand in sich völlig einig Glied vom Ganzen untrennbar und durch ein Naturgesetz damit verbunden der Architektur (wie in der Malerei) die Theile mehr gesondert erscheinen t einzelne Säule nicht so nothwendig an ihrer Stelle sei, wie Arm und Fuss, w auch praktisch nicht zu bezweifeln ist. Wir loben es nicht, wenn die Säule sondertes Monument hingestellt wird, aber es ist noch möglich, während eine Behandlung der Körpertheile in der Skulptur undenkbar ist, nur das Haupt i *instar omnium*, als Abbreviatur des Ganzen darstellen lässt. Das Naturelem welchem die Baukunst wurzelt, ist ein niedrigeres, der Organismus ihrer Aus

keit die wohlthuende Vorstellung der Ruhe, Festigkeit und Sicherheit. Alle Wölbung deutet jederzeit auch leicht auf geistige Erhebung. Der Rundbogen ist hier die erhabenste Ruhe, das vollkommenste Genügen; die Form des ewig in gleicher Schöne prangenden Himmelsgewölbes ist gefunden. Ein unter dem Halbkreis geschwungener Spitzbogen bezeichnet kräftiges Aufstreben zur Höhe; der die gefundene Kreislinie übersteigende Spitzbogen aber zeigt schöne Gemüthsbewegung, Sehnsucht nach oben. Die architektonischen Linien wirken jedoch nicht allein nur für sich, sondern in der mannichfaltigsten Zusammensetzung nach Ordnung und Symmetrie, welche die Baukunst von dem höchsten Naturschönen, dem menschlichen Körper entlehnt hat; nach Eumetrie und Rhythmus, der hier in gemessener Wiederkehr des Gleichartigen zum sichtbaren Ausdruck gelangt; es entsteht also ein zusammenstimmendes, wahrhaft harmonisches Linienspiel, eine Musik des Raumes. Das reinste und schönste Verhältniss tritt überall hervor, welches nur um so ansprechender wird, je leichter man darin erkennt, wie ein Theil eines Gebäudes das Maas zu allem Uebrigen des Ganzen gegeben habe. Diesem entsprechend werden auch alle Verzierungen sogar noch behandelt. Zu der ächten Schönheit eines Bauwerks stimmen indess viele und bedeutungslose, oder zu sehr gehäufte Zierrathen niemals; dieselbe verlangt vielmehr stets eine edle Simplizität, welche jedoch schwerer zu erreichen ist, als die Darstellung einer überladnen Pracht. Deren erster Anblick ist zwar allerdings von einer gewissen Wirkung, sobald wir aber den ersten Schlag empfangen haben, bleiben wir kalt, und dies muss uns allemal begegnen, wenn der Baumeister blos für das Auge arbeitet und es in sinnreiche Kleinigkeiten verwickelt. Nach solchen Grundsätzen etwa wird hier das Anmuthige und Schöne, wie das Grosse und Erhabene sich gestalten, welches keineswegs, wie Einige irrig meinen, in der Architektur einzig nur durch gigantische Massen hervorgebracht wird. Jenes Verhältniss erstreckt sich aber über das in sich abgeschlossene Ganze des Gebäudes selbst noch hinaus, und zwar zunächst auf Ort und Umgebung. Der Baumeister muss nicht blos wissen, in welchem Umfange ein auf dem Papiere schön in das Auge fallender Plan sich bei der Ausführung überhaupt am Besten mache; er soll auch zugleich die schicklichste Grösse in Beziehung zur umgebenden Aeusserlichkeit erwählen. Hier nun kommen mancherlei rein malerische Rücksichten in die Baukunst, wie z. B. gegenseitige Harmonie der Massen und Formen, Verhältnisse der Farbe, des Schattens und des Lichtes; ein auf einem freien Platze emporstrebendes Gebäude steht, in Bezug auf seine zurücktretende Umschliessung, gleichsam im hellsten Lichte des Bildes. Wie jedoch die vollendete Gestaltung des Sinnlichen, ohne Ausdruck eines Geistigen, niemals ein wahrhaft ästhetisches Kunstwerk hervorbringt, so machen alle die bisher berührten, immer noch rein formellen Bestimmungen indessen allein für sich die Schönheit eines Gebäudes nicht; dasselbe muss dazu nothwendig Charakter haben, und diesen wird es erhalten, so wie es, in der hier vorausgesetzten Zusammenstimmung des Aeussern und Innern, seinen Zweck, dem es in allen Theilen gemäss ist, auch ohne Weiteres deutlich ausspricht. Die Kunst besteht also hier von Seiten des ächt Schönen vornehmlich darin, einem jeden Bauwerke den ihm zukommenden Ausdruck zu geben, und hieran erkennt man sofort den wahren Meister. Dieser denkt sich allezeit den Geist des Gebäudes zuerst, und lässt ihn aus dem Körper desselben athmen, fest überzeugt, dass er ihm weder durch Embleme noch durch Inschriften eingehaucht werden könne. In solcher Weise wird auch der Baukünstler ein Dichter: sein Landhaus erscheint sodann als ein Idyll; seine Gruft wird zur Nanie; sein Triumphbogen, seine Ehrenpforte ist eine Ode, ein Dithyrambus; sein Herrscherpalast ein Epos; sein Tempel eine Hymne, ein Psalm. — Die Baukunst aber wird in ihrem Streben zum Höchsten; weit mehr als alle übrigen Künste, durch reine Aeusserlichkeiten beschränkt. Die Gestaltung des Schönen ist hier wesentlich abhängig vom Klima, von der verschiedenen Sitte und Denkweise der Völker, von dem herrschenden Bildungsgrade, von widerwärtigen oder günstigen Zeitumständen, überhaupt also von den grössern oder geringern Geldmitteln, vom gegebenen Raume, bisweilen auch wohl von der kurz zugemessenen Zeit, vom Stoff oder Material, von dem Geschmack und der oft wunderbaren Laune des Bauherrn, und endlich zuletzt erst von dem eigentlichen Genie des Baukünstlers, der bei seinen Kunstschöpfungen siegreich ankämpfen soll gegen alle diese so verschiedenartige Beschränkung.

Man unterscheidet in der Kunst aufstrebende Epochen und Perioden des Verfalls, ferner organische und unorganische Epochen. Die Entwicklung keiner Kunst, am wenigsten der Architektur, ist das Werk eines Einzelnen; sie beruht auf der Tradition, auf der zusammenhängenden Reihe eingreifender Bestrebungen, und die Einheit dieser letztern ist wieder bedingt von dem Gleichbleiben der Verhältnisse,

sowohl des Bedürfnisses als der Mittel. In dieser Reihenfolge der Künstler zeigt sich entweder ein Auf- oder ein Absteigen, in ihrer Kunst ein Wachsthum oder ein Abnehmen, entweder eine Fortbildung oder eine Auflösung. Allein für Fortschritt und Verfall gibt es in allen Künsten nicht eine so einfache Scala und eine so leichte Beurtheilung; der Kulminationspunkt ist nicht so ausschliesslich und unzweifelhaft an einer Stelle zu fixiren, sondern nach einander kulminiren in einer und derselben Kunst verschiedene Eigenschaften und Vorzüge, und während auf der einen Seite sich ein Weichen bemerklich wird, ist auf der andern noch ein Fortschritt. Hierauf beruht einerseits die Lebendigkeit der Kunst, andererseits die Ausbreitung aller wahren Blütheperioden. Je nachdem nun der Fortschritt und Rückschritt Wesentliches oder Unwesentliches betrifft, je nachdem das Neue, das auftritt, noch die Einheit des Ganzen fördert oder schon davon entfernt, darnach misst sich eben die Wasserscheide der Kunst ab. Dies ist natürlicher Verlauf; ganz anders, wo auf einmal von aussenher störende Elemente eintreten, welche die ruhige Gestaltung unterbrechen und in Verwirrung bringen, so dass erst durch eine Art von Gährungsprocess sich neue Einheiten und Charaktere bilden. Der Fall solcher Störung tritt für die Architektur besonders da ein, wo sich die allgemeinsten Bedingungen und Bedürfnisse des Lebens ändern, wo sich ein Umschwung in der Weltansicht bemerkbar macht, und wo die Kunst sich zugleich auch auf ein ganz anderes Material angewiesen sieht. Es muss viel darauf ankommen, ob man für den Süden oder den Norden baut. Wenn man den Holzbau verlässt und den Steinbau anfängt, wenn man statt der Marmorquadern plötzlich auf Backsteine beschränkt ist, endlich, wenn man nicht mehr für griechische Götter, sondern für den christlichen Gott die Tempel einrichtet, so macht alles dies eine durchgreifende Aenderung. Aber der Mensch, Traditionen zu folgen gewohnt, hat dennoch in solchen Fällen weder die Energie noch die Zeit, noch auch die Ueberlegung, um für die neuen Bedingungen etwas ganz Neues zu erfinden und es stufenweis auszubilden, sondern er nimmt das Alte mit hinüber und sucht, mit mehr oder minder Sinn und Glück, anzupassen und auszugleichen. Je grösser die Zahl und je stärker die Differenz der mit einander streitenden Elemente, je schwächer ferner die productive Kraft einer Zeit ist, um dieselben unter sich zu versöhnen, um so mehr wird in der Architektur der Charakter des Unorganischen hervortreten. — Wie glücklich selbst eine widerstrebende Bedingung durch die Kraft des künstlerischen Geistes überwunden werden könne, zeigt sich sogleich in der griechischen Architektur. Der griechische Steinbau wurzelt in der frühern Holzconstruction, allein die Uebertragung ist mit so viel Sinn geschehn, dass man allerdings jenen Ausgangspunkt vergessen kann, und dass darum an Einheit nichts verloren geht. Als die Römer an die Stelle der Marmorquadern den Backstein setzten, liessen sie sich nicht die Zeit, von Grund aus eine neue Architektur herauszubilden, die etwa der griechischen hätte gegenübertreten können; oder vielmehr, als die Römer mit griechischer Architektur bekannt wurden, da hatten sie nicht die Entsagung, dieselbe ganz von sich fern zu halten und ungestört in der fernern Ausbildung der ihrigen fortzufahren, sondern sie nahmen Säule, Gebälk und alles Andre fertig auf, und versuchten es mit dem Mauerstein und dem gewölbten Bogen zu verbinden. Da die Säule diesen zu tragen meist nicht ausreicht, so hörte sie auf, wesentlicher Architekturtheil zu sein, und behielt nur noch die Rolle des Ornaments. Dies musste eine Rückwirkung auf alles Detail haben. Je mehr man ferner ins Grosse baute, um so mehr ward die Feinheit der Glieder vernachlässigt; man wirkte mit Massen, und was hier der grössere Sinn unentwickelt liess, fiel bei den ohnehin heterogenen Elementen viel weniger ins Auge; Pracht und Reichthum des Ornaments überwog den Geschmack, die zarte geistige Einheit. Eine solche Architektur bringt es im günstigsten Fall nie zum Imposanten; bei näherem Eingehen und im Vergleich mit dem Griechischen muss sie aber in allem Einzelnen als eine Vergröberung erscheinen. In vielen Fällen ist sie völlig barock und fast alle Kennzeichen der entsprechenden spätern Kunstperiode des 17. u. 18. Jahrh. begegnen uns schon hier. — Wenn die keimende Welt des Christenthums in seinem einfachen Urcharakter sich durch solche materielle Pracht spätrömischer Architekturformen nicht angesprochen fühlen konnte, so suchte sie vielmehr die Säulentrümmer derselben in den einfachsten Constructionen zu vereinigen. Aber ehe hier eine Ausgleichung und künstlerische Durchdringung nach den neuen Bedürfnissen und Anschauungen zu Stande kommen konnte, treten neue Elemente der Architektur ins Spiel und wirken in dem dunkeln Gestaltungskampf mit. Fast ebenso unerforscht als das Auftreten des Reimes in der Poesie des Mittelalters ist das Erscheinen des Spitzbogens in seiner Architektur, und ebenso wie dort wirken vielleicht auch hier occidentalsche und orientalsche Einflüsse zusammen. — Den Arabern wie allen Muhamedanern war durch ein Religionsgesetz die lebendige

Schönheit versagt, so dass ihnen nichts als die geometrische Form und die Farbe verblieb, mit welchen Elementen sie freilich in ihrer Weise Bewundernswürdiges leisteten, Merkwürdig ist, dass schon die Römer eine Neigung hatten, die lebendige Form der Griechen auf mathematische Linien, namentlich alle freien Kurven der Profile auf Kreisstücke zurückzuführen, wie Vitruv dies lehrt und ihre Monumente es zeigen. Um so leichter konnte in dem dunkeln Schoosse des Mittelalters auf dieser Seite eine Vereinigung des Römischen und Orientalischen erfolgen. Etwas der Art finden wir in der sogen. gothischen Baukunst wieder, welche durch die bunte, eigenthümliche Kombination von Kreisschlägen und in dem Bestreben, alles ins Ornament aufzulösen, uns zugleich nach Rom und nach Granada's Alhambra weist, während die aufstrebende Form mit dem spitzen Dach und der von dieser Höhendimension bedingte gebrochne Spitzbogen mehr dem Norden angehört. Gewiss ist, dass dieser denkwürdige Baustyl im Nordwesten Europa's entstand; er geht nach Deutschland, selbst nach Italien hinüber, und streitet hier lange Zeit mit byzantinischen und römischen Formen. In Deutschland geht das romanische Rundbogensystem, eben als es die letzten Staffeln seiner Ausbildung erreichen will, in wunderbar rascher Wendung völlig in ihm auf, die Gothik wird ausschliesslicher Styl der hochstrebenden romantischen Zeit, und unter dem jugendmuthigsten frischgeistigsten und selbstbewusstesten Volke, wie es damals die Deutschen unter den Nationen Europa's waren, glänzt dieses Bausystem alsbald in seinen ausgebildeten schönsten Werken. Nur jenseit der Alpen bleibt es vereinzelt, weil es dort unverstanden bleibt; doch treibt es jenseit der Pyrenäen noch herrliche Blüten. — In Italien trat vor Ablauf des Mittelalters das antike Architekturelement (das hier schon wegen der klimatischen Verhältnisse und bei den durch die zahlreichen Reste der klassischen Vorzeit immerfort geweckten Erinnerungen nie ganz verdrängt werden konnte) noch einmal entschieden hervor. Obschon nur mit dem Erbtheil römischer Ueberlieferung schaltend, aber genährt von dem Geist edler Simplizität, welche das Christenthum einschliesst, brachten hier grosse Architekten Werke hervor, die wenigstens in ihrer Totalität und dem innern Sinn nach den Vergleich mit griechischen nicht ganz zu scheuen haben. Aber die Weltherrschaft der Kurie trieb bald wieder zu jener Pracht und Messenwirkung hin, wie sie die Römer geliebt hatten, ja noch weit darüber hinaus. Französischer Prunksinn hielt sich an solche Muster, ohne eben so viel Kunst zu besitzen. Von Versailles trug die Mode diesen barocken Styl despotischer Willkür auch nach Deutschland, das seit den Tagen, wo das Band des Vaterlands gelockert worden und der politische Gemeingeist verloren gegangen, ohnmächtig jeder Stylmode der Fremden verfiel. — Die Abstreifung des barocken Plunders in der neuern Architektur geschah erst, nachdem in den letzten Decennien des 18. Jahrh. die Engländer Stuart und Revett die Baualterthümer des attischen Bodens, und darunter viele aus der Zeit des Perikles, zum Erstenmal in wissenschaftlich gediegener Weise publicirt und so zu gründlicher Anschauung gebracht hatten. Jetzt erst konnte griechische Originalität und Feinheit, im Gegensatz zur spätern Verflachung und Vergröberung bei den Römern, völlig erkannt werden; aber noch fehlte es an Geistern, die einen ausgebildeten Kunstsinn gehabt hätten. Vitruv, dieser heillose Dictator der Architekten, beherrschte noch länger die Schulen, wie er denn auch jetzt noch nicht ganz auf seine wahre Geltung zurückgedrängt ist; und gebaut wurde, wenn auch nicht nach Vitruv, so doch nach einer sehr allgemeinen und unbestimmten Tradition von griechischer Architektur. Karl Friedrich Schinkel ist es, der, wo nicht zuerst, so doch hauptsächlich mit der grössten Energie und mit dem besten Erfolg die von Stuart publicirten Schätze aufzufassen, innerlich zu verarbeiten und anzuwenden bestrebt war, und er that dies in einem Geist, welcher dem der beiden deutschen Kunstschulen in Rom, die durch Carstens und Overbeck repräsentirt sind, vollkommen und innerlich verwandt ist. Sowie diese Maler sich theils mehr dem Antiken, theils dem Christlichen zuwandten, ohne dass darum eine Trennung unter ihnen gewesen wäre, und wie es vielmehr eigenthümlich und wesentlich ist, dass man unter einem höhern Gesichtspunkt der Kunst eine Vereinigung der altheidnischen und mittelalterlich-christlichen Kunst gefunden hatte, so fällt auch für Schinkel (dessen Eigenthümlichkeit eben von seiner persönlichen Berührung mit jenen deutschen, in den letzten Decennien des vorigen und den ersten des jetzigen Jahrh. zu Rom entwickelten Schulen datirt) dieser Gegensatz weg. Weil er vor allen Dingen das einfach Schöne und Organische suchte, ward er zunächst zu den Werken hellenischer Architektur hingezogen, in welcher er zugleich die zarteste Blüte und reifste Ausbildung erkannte. Dies aber machte Schinkel nicht blind gegen die Vorzüge andrer Style, nur dass seine Schätzung letzterer sich darnach abmass, in welchem Grade sie in irgend einer Eigenschaft mit der Antike sich messen können. Der altitalienische

Styl empfahl sich ihm durch seine Simplizität und anspruchslose Schönheit, den edeln Verhältnissen der Massen; der gothische durch die Consequenz und die prägnante Anschaulichkeit seiner kühnen Konstruktion. Einem Styl aber römischen, sowie jeden spätern aus der missverstandnen und vergrößerten hergeleiteten, erklärte er seine ganze Feindschaft, und diese Entscheidung ist es, die dem praktischen Streben Schinkels die hohe ästhetische Weihe verleiht. Wohl blieb ihm zeitlebens die Vorliebe für das gradlinige System; indem er seinen Aufgaben Mittel und Zweck genau erwog, glaubte er in der Bogenform ein Element gefunden zu haben, um in vielen Fällen am sichersten und leichtesten Ziele zu kommen. Bei ihm, als einem schöpferischen Künstler, der die verschiedenen Baustyle mit Freiheit zu gebrauchen und innerhalb ihrer Grenzen mit Leichtigkeit zu bewegen wusste, war von conventioneller Nachahmung keine Rede. In Bogenkonstruktion baute, trägt stets das Gepräge einer originellen Erfindung, einer freischaffenden Fantasie, einer wissenschaftlichen und materiellen Herrschaft und Durchdringung seiner Aufgabe. Er offenbarte darin die Mannichfaltigkeit; doch er, der feinsinnige Verehrer der Griechen, konnte griechischem Geiste wiedergebären. Mit dem Ernst, der Würde des römischen Baustyls wusste er Klarheit und Bestimmtheit, eine geschmackvolle malerische Terzierung in Anlage und Form zu vereinigen, und wie den Spitzbogen, so brachte auch den Rundbogen in solche Verbindung mit ruhigen edlen Linien, dass mehrere heterogene Elemente zum vollendetsten, einheitlichsten Ganzen verschmolzen. Indem aber die Mannichfaltigkeit und der Reichthum seiner Fantasie ihn stets die konsequent-genetische Verfolgung des einen wie des andern Bogensystems freien geistigen Schaffens hinaus drängte, war er eben darum nicht im Stande, der Schule eine den beiden nationalen Systemen (dem deutschromanischen und mitteldeutschen Bausystem) entsprechende bestimmte Kunstrichtung zu geben. Kann nicht leugnen, dass Schinkel im Norden und dann Leo v. Klenze im Süden Deutschlands als geniale und glückliche Reproduzenten der Antike genug Prachtbauten schufen, um die bei uns geweckte Vorliebe für griech. Bauweise dauernd zu fesseln; aber eben so gewiss ist, dass die Gesamtrichtung unserer Nationalarchitektur entgegengegearbeitet hat. Das Hauptverdienst Schinkel's wie Klenze's ist indes nicht darin zu suchen, dass sie würdige und eigenthümliche Muster von griechischen Geistes aufgestellt haben (der Berliner Meister besonders im Museum, in der Bauakademie und im neuen Schauspielhause, der Münchener namentlich in der Walhalla und Glyptothek), sondern vielmehr darin, dass sie der hellenischen Architektur verwirklichten Bauprinzipie „zweckmässiger und klarer Charakteristik“ auch bei uns wieder Eingang und Geltung verschafft haben. Sie haben sich aber trotzdem die frühere Vorliebe für den griech. Baustyl durchaus nicht abgewöhnt, indem die Theilnahme des Volkes allgemeiner den Bauweisen sich wandte, die mit der mittelalterlichen Entwicklung des germanisch-christlichen Baustyls Hand in Hand gegangen waren, so hängt dies offenbar mit dem tiefen Verwachen unsers volksthümlichen Selbstbewusstseins zusammen, das durch fremde Einflüsse fast Jahrhunderte lang verhindert war, sich in seiner ursprünglichen Bedeutung und Kraft geltend zu machen. Wir fühlen immer deutlicher jene gradlinigen Formen nicht so wie die andern für unsre Verhältnisse, Bedürfnisse, Sitten und Sinnesweise passen wollen; sie geben unserm Gemüthe, unserer Seele keine solche Befriedigung, die wir mit Recht immermehr auch für die vaterländische Architektur beanspruchen.

Hatten schon Goethe, Georg Forster (dessen Schilderung des Kölner Domes seinen „Ansichten auf einer Reise am Niederrhein“ anregend auf Sulpiz Boissier wirkte), dann Tieck, die Schlegels und der ganze Anhang der romantischen Schule auf die Begeisterung des Volks für die Herrlichkeit der vaterländischen Baukunst gewirkt, so wurde diese Begeisterung noch einmal mächtig durch die Freiheitskriege angeregt; damals entwarf Schinkel das gusseiserne Siegesdenkmal auf dem Kreuzberge bei Berlin und einen grossartigen Dom im vereinfachten deutschen Style, der aber nicht zur Ausführung gedieh, und um dieselbe Zeit begann ein wissenschaftliches Schriftenthum über vaterländisches Bauwesen, das der romanischen als der reindeutschen Periode aufzublühen, welches, fast ganz von artistischen Blättern unterstützt, die herrlichsten Früchte getragen hat und fort und fort tragen muss. Die neuere Pflege des deutschen Styls knüpft sich vorzugsweis an die Namen Schinkel, Dominik Quaglio, Ohlmüller, Ottmer, Heilmann, Zwirner, Persius und Metzger, denen wir noch Dübner als Baumeister des Schlosses Landsberg bei Meiningen und den jungen Prager Architekten Hausknecht, I. Schindler, der Kirche zu Turnau in Böhmen, beizählen dürfen. Schinkel erbaute die Wer-

Kirche in diesem Styl, den er freilich sehr vereinfachte (vernüchterte), und entwarf darin auch die Gertrudenkirche für Berlin. „Sein Streben (nach Schinkels eignen Worten) ging dahin, alles ihm überflüssig Scheinende aus diesem Styl zu vermeiden: erstens das Verzieren der Massen mit den in vielfältig verkleinertem Verhältniss angebrachten Nachbildungen der Hauptformen, wodurch das Zusammen- und Ueber-einanderstellen der thurmartigen Baldachine und vieler Scheinverdachungen in spitziger Giebelform entstand; ferner das Verzieren der Theile mit zu vielem und maniertem Laubwerk, welches alle Umrisse kraus macht und unendliche Wiederholungen herbeiführt; dann das Leistenwerk und die aus Zirkelstücken konstruirten vielfältigen Verschlingungen, die als Fenstersprosswerk wohl Anwendung finden, aber als Verzierung auf den Mauerflächen im Uebermaas und ohne Beziehung angebracht, eine oft zu leere und doch mit übermässigem Aufwand erkaufte Ausschmückung werden; ferner übermässig hohen Verhältnisse, welche, besonders im Innern, das Gemüth in einen beklommenen Zustand versetzen, sowie die hohen Dachungen der Gebäude, welche schwer und lastend wirken, und da ihre grossen Flächen architektonischer Mannichfaltigkeit entbehren, als eine unbehilfliche, zum Uebrigen nicht gehörige Anordnung die architektonischen Verhältnisse der Gebäude häufig verderben.“ Diesen strengen Ansichten gemäss hat Sch. denn auch seine Pläne zur Gertrudenkirche, wie zur Werderschen Kirche entworfen; sie erscheinen ohne Bezeichnung und zeigen einfach edle, ohne Unterbrechung fortgeführte Linien, die dem Ansehen ein ungemein anmuthiges und heitres Ansehn geben. Nicht minder charakteristisch und geschmackvoll ist die Anwendung, die Schinkel vom deutschen Styl in die Profanarchitektur gemacht hat, namentlich in dem für den Grafen Czialsinski erbauten Schlosse Kurnik im Grossherzogthum Posen, in welchem der Ernst eines Vertheidigung und Abwehr bestimmten Gebäudes mit der Heiterkeit, Anmuth und Zierlichkeit eines Lusthauses zur vollendetsten Harmonie verschmolzen erscheint. In Schinkels Entwurf erbaute Persius das Schloss auf dem Babertsberge bei Potsdam im englisch gothischen Style; es hat nicht nur äusserlich seine malerische Wirkung, sondern spricht auch den Styl durch die zierlichste und anmuthigste Einrichtung im Innern aus. Ferner ist die kleine Prinzenburg daselbst das liebliche Miniaturbild einer englisch gothischen Ritterburg. — Ohlmüller erbaute in mitteldeutschen Theilen die herrliche Kirche der Münchner Vorstadt Au und entwarf in demselben Style die höchst bewundernswerthen, aber seiner Grossartigkeit wegen, welche die Theil eines Königs erschöpft hätte, nicht zur Ausführung gekommenen Plan zu einer römischen Ruhmeshalle, auch leitete er nach Dominik Quaglio die Herstellung der St. Schwangau. Seine Aukirche behauptet unter den neuern Ausführungen gotthier Kirchen den ersten Platz, sowohl hinsichtlich der Grösse als der Schönheit in Consequenz der Vollendung, die sich auf alle Theile, bis zu dem beweglichen Schmuck- und Nebenwerk der Fenster, der Altäre und Kanzel herab, gleichmässig erstreckt. Hierbei ist der Einfluss bemerkenswerth, den dies Bauwerk auf Richtung in der kleinern Monumentalarchitektur in München geübt hat; so sieht man seitdem an dem dortigen Friedhof eine Menge Denkmäler altdeutschen Styls, die von der Vorliebe des Volks für seinen vaterländischen Styl das entschiedenste Zeugniß geben. In München ist es in München nur Prof. Eduard Metzger, welcher dem mit Unrecht so lange verlassenen deutschen Baustyl fernerer Eingang zu verschaffen strebt. Metzger, ein genialer Kopf und äusserst geschmackvoller Zeichner, der mit wissenschaftlichem Geiste Griechenlands und Italiens Bauwerke an Ort und Stelle studirte, und durch verschiedene Aufgaben, die der Kronprinz Max ihm stellte, auf ein gründlicheres und organisches Studium der Gothik geleitet; er erkannte in ihr ein Element, das in sich die Fähigkeit trage, unsern modernen Baubedürfnissen vollständig zu genügen, andererseits aber auch alle Bedingungen zu einer einfach schönen, nach griechischem Kunstprincip durchzuführenden Behandlung in sich enthalte. Seine Entwürfe zu Kirchen, Palästen, Kapellen, Lehranstalten, Wohnhäusern, Grabdenkmälern etc. geben lebendiges Zeugniß von seiner reichen, kühnen, aber durch ein ernstes gediegenes Schönheitsgefühl gezügelten Fantasie. Das Haus des Generalmajors Heideck zu München ist Metzgers erstes Werk der Art und ein anschaulicher Beweis, wie anmuthig und heiter gothische Gebäude sein können, und wie eine glückliche Verbindung der Elemente dieses Baustyls mit den Erfordernissen unsers Häuserbaues und unsers Klima's durch Vereinfachung nicht allein möglich, sondern von höchstem Vorthell ist. Auch Friedrich von Gärtner hat sich zur Gothik begeben, nämlich im kronprinzlichen Palais (Wittelsbacher Palast) zu München, was bei der Ausführung freilich nicht rein deutsch, sondern im englisch-gothischen Paalststyl erscheint. — Ernst Zwirner, aus Schinkels Schule, dem die Ausführung des ehrwürdigsten Unternehmens unsrer Zeit, der Ausbau des Kölner Doms, über-

tragen ward, erbaute die Kirche auf dem Apollinarisberge bei Remagen am Rheine im zierlichsten altdeutschen Style, wo er, um den Fresken im Innern Raum zu verschaffen, statt hoher spitzbogiger Fenster feingegliederte Radfenster (Rosen) anbrachte; die Thürme mit ihren scharfen Profilirungen entsprechen herrlich dem Typus der Thürmchen am Chore des Kölner Doms. — Carl Heideloff in Nürnberg, der die Jakobskirche daselbst 1824 — 25 erneuerte, führte ausser mehreren Kapellen auch die Kirche zu Schönaich in Württemberg und die zu Sonneberg in Thüringen im altdeutschen Styl aus und hat übrigens durch sein artistisches Werk: „Die Ornamentik des Mittelalters“ die köstlichsten Beiträge zur Kenntniss der altvaterländischen Kunstformen geliefert. — Der Braunschweiger Theodor Ottmer erbaute nach englisch-gothischem System mehrere Jagdschlösser, die schöne Villa Richmond des Herzogs von Braunschweig, und selbst ein Theater (im Schlosse zu Wolfenbüttel). Diese Anwendung der Gothik durch Ottmer auf so verschiedene Arten weltlicher Gebäude ist ein bedeutender Fortschritt in der Benutzung des Spitzbogens für unsre Zeit, und es bleibt der Schlendrian unsrer Architekten zu beklagen, die lieber Immerfort aus Antike, Renaissance und Roccoco abschreiben und so aus allem uns Fremdem Gebäude zusammenbrauen, die unserm Volksgefühl ewig fremd und widerlich bleiben, statt dass sie die in unsrer altheimathlichen Baukunst liegenden und in gleicher Mannichfaltigkeit kaum von einer andern Bauart dargebotenen heitern und malerischen Motive für unsre Wohngebäude und Landhäuser auszubeuten suchten. — Georg Moller, der sich sonst bei aller Anerkennung des Kunstwerthes der Gothik die Ansicht gebildet, dass sie nicht zur allgemeinen Wiedereinführung geeignet sei, spricht sich entschieden dahin aus, dass ihre Construktionsart, die irriger Weise zugleich mit der goth. Baukunst selbst verlassen worden sei, in technischer Hinsicht die grösste Achtung und allgemeinste Einführung verdiene. Die ausserordentliche Leichtigkeit und Festigkeit der gothischen Gebäude beruht nach Moller auf einem sehr einfachen Principe, welches er das Netz- oder Knotensystem nennt und dessen Annahme sowohl in der Civilbaukunst als in der Brücken- und Schiffsbaukunst die grössten Vortheile gewähren würde. (Dieses Princip ist auch schon mit glücklichem Erfolg an der Kuppel der kath. Kirche und am Dache der neuen Kanzlei zu Darmstadt, an der eisernen Kuppel des Doms und am Dache des Theaters zu Mainz, wie an mehreren Brücken und Thürmen angewandt worden.) Aeusserst bedeutsam für die Fortübung des deutschthümlichen Stils ist die Wiederherstellung und Vollendung älterer Bauwerke, die zu den herrlichsten mittelalterlichen Denkmalen dieses Systems gehören. In diesen für unsre Zeit, und unser rege gewordenes Nationalgefühl so bezeichnenden Restaurationsarbeiten ist die eigentliche Schule für unsre Architekten, Steinmetzen, Maurer und übrigen Bauhandwerker zu suchen, die sich mit deutscher Gothik näher vertraut machen wollen.

Eine andre ehrenwerthe und zahlreiche Reihe von Architekten hat sich dem Rundbogen zugewandt, nämlich dem vorgothischen, romanischen Bausystem. Als Bauelement schien ihnen weder die horizontale Lagerung der griechischen Architektur noch der hochstrebende Bogen der Gothik für alle Bedürfnisse, Oertlichkeiten und Baustoffe in demselben Grade geeignet wie der Rundbogen, der sich den verschiedensten Räumlichkeiten und Massbestimmungen mit Leichtigkeit anbequemt. Man erkannte die einfache ruhigklare Schönheit der reinen Antike an, ohne sich zu verhehlen, dass die griechische Baukunst nur eben auf dem alten griech. Boden und unter den alten griech. Verhältnissen ihre wahre Bedeutung hatte, während sie unter unsern von jenen diametral verschiednen Verhältnissen nicht nur immerhin fremd bleiben, sondern auch nüchtern und ungenügend erscheinen muss. Da bot sich der Rundbogen als Vermittler, weil man das in ihm fand, was man in der eigentlichen römischen Baukunst vermisste, nämlich die reinere Entwicklungsform und Fortsetzung der Antike. Dem romanischen Rundbogen ist nur Ernst, Gediegenheit, ja Schwerfälligkeit und Düsternheit eigen; er entzieht sich aber darum dem feineren Ornament, dem Zierlichen und Anmuthigen nicht. Freilich lässt er immer etwas vom ursprünglichen Ernst seiner melancholischen Grundfärbung selbst durch die heiterste Umhüllung des Schmuckwerks hindurchschimmern. Auf entsprechende Stimmungen und Zustände wird diese Erscheinung anziehend wirken, doch thut sich darin eine gewisse Beschränktheit seines Charakters kund, die nur selten eine reine Empfindung aufkommen lässt. Allerdings ist der Rundbogen zu malerischer Gruppirung befähigt, und bedenkt man die Stufe der Vollendung, die er in Bauten des 14. Jahrhunderts in Toskana, der Lombardei und Venedig, noch früher aber in deutschen Bauwerken erstiegen hat, dann wird klar, dass er selbst der überraschendsten Pracht, der gediegensten und edelsten Anordnung, und wie dem zierlichsten, so auch dem reichsten und mannichfaltigsten Schmuckwerk zugänglich sei. Auch scheint dies der

verschiedensten Anwendungen und Stimmungen fähige Elemente für kirchliche wie für weltliche Zwecke der verschiedensten Art und Bestimmung gleich geeignet zu sein. So oft es indess auf kirchliche Gebäude angewandt worden, so wenig ist es doch grade hier zu seiner vollen Entwicklung gelangt, denn hier hat es immer jenen Ernst, der Kirchenarchitektur zwar im Allgemeinen zusagenden, doch aber oft schwerfälligen düstern und trocknen Charakter mehr als wünschenswerth beibehalten, ohne dadurch im Einzelnen immer vor willkürlich und unzweckmässiger Anwendung des Ornaments verwahrt zu bleiben. In der Profanarchitektur dagegen hat der Rundbogenstyl im Einzelnen eine entschiedener hervortretende Durchbildung erfahren, doch nicht ohne Vermischung mit verschiedenartigen antik-griechischen Bestandtheilen, welche die selbstständige und reine Entwicklung des ursprünglichen Elements nicht zur Vollendung gedeihen liessen. Viel kann zur Vermeidung des Eintrübnigen und Nüchternen, was dem Rundbogenstyl von Natur eigen, geschehn, nicht blos Seitens der Wahl und Benutzung des Ornaments an Fenstern, Portalen, Gesimsen und Kapitälern, sondern mehr noch und Wesentlicheres durch die architektonische Anlage und Vertheilung der Räumlichkeiten, sowie durch das gegenseitige Verhältniss und die Gestaltung der rundbogigen Formen selber. Hierin, wie in andern Bezügen, entwickelt der Rundbogen neue und bedeutende Vorzüge, zumal in seiner Anwendung auf den Kirchenbau. Er gestattet der Plastik wie der Malerei, und zwar der Tafelmalerei in gleichem Grade wie dem Fresko, den freiesten Zutritt, ohne sich selbst der Glasmalerei zu verschliessen, sofern sich diese begnügt, schlichter und anspruchsloser aufzutreten. In allen diesen Hinsichten empfiehlt er sich sehr wohl den monumentalen Richtungen und Strebungen heutiger Kunst. Der Rundbogenstyl hat derzeit seine Hauptrepräsentanten in Heinrich Hübsch zu Karlsruhe, Friedrich v. Gärtner zu München und Ernst v. Lassaulx zu Koblenz. H. Hübsch, obwohl durch Studien vielseitig gebildet, als von Natur mit scharfem philosophischen Verstande und mit praktischem Blick ausgerüstet, regte vorzüglich die Wiederaufnahme des vaterländischen Rundbogensystems an, dessen weitere Entwicklung einst durch den ihn verdrängenden Spitzbogenstyl unterbrochen worden war und dessen schönste Monumente am Rhein, in Franken, Thüringen und Sachsen vorhanden sind. In seiner 1828 zu Karlsruhe erschienenen Schrift: „In welchem Style sollen wir bauen?“ hat er seine Grundsätze darüber entwickelt, die dann in seinen „Bauwerken“ (Karlsruhe 1838) die wesentliche Bestätigung erhielten. Sein Streben geht auf Ausbildung eines von conventioneller Nachahmung freien und dem Zeitbedürfniss entsprechenden Rundbogenstyles, zu dem ihm in seiner Praxis die alten rheinischen Muster natürlich nur als Wegweiser, als frei zu behandelnde Vorbilder dienten. Das wichtigste Bauwerk von Hübsch ist die Kirche zu Bulach bei Karlsruhe; ferner sind von ihm das neue Akademiegebäude und die polytechnische Schule zu Karlsruhe, das Waisenhaus zu Frankfurt am Main, die evangelischen Kirchen zu Barmen bei Oberfeld, Zaisenhausen zwischen Karlsruhe und Heilbronn, Epfenbach unweit Heidelberg, Bauschlott unweit Pforzheim, und die katholischen Kirchen zu Dürrheim bei Donaueschingen und zu Stahringen am Bodensee. Auf Veranlassung des Bischofs arbeitete er den Plan zu einer Kathedrale von Rottenburg aus. Sein neuestes Werk ist die neue Trinkhalle zu Baden-Baden. Nächst H. Hübsch ist als geistvoller Förderer des Rundbogensystems der Bauinspector von Lassaulx zu Koblenz rühmlichst hervorzuheben. Seine Bauwerke bezeugen stets die Originalität ihres Erzeugers; als sein Hauptwerk nennt man die Kirche zu Vallendar unter Ehrenbreitstein, die aus den J. 1837—41 datirt, mit Ausnahme des vom frühern Gebäude stehen gebliebenen unästhetischen Thurms. Die Kirchen von Lassaulx beruhen allerdings in den Hauptformen auf dem romanischen System, doch ist ihnen ein gemeinsamer Charakterzug eigen: das Streben nach Verbindung der beiden in der Architektur herrschenden Richtungen, des Ausbreitens in der Horizontale und des Aufstrebens in der Vertikale. Eben darin und wohl auch in den Gewölbekonstruktionen unterscheidet sich sein Styl von dem des Karlsruher Hübsch. In der Regel nimmt Lassaulx ein ziemlich flaches Dach mit dem Giebelwinkel 110°, führt aber den Thurm in einer schmalen feinen Spitze möglichst hoch hinauf. Mit flach oder halbkreisrund geschlossener Thür, nach herkömmlichen ältern Verhältnissen, verbindet er sehr überhöhte Rundbogenfenster von $4\frac{1}{2}$ Durchmesser, ohne die bekannte Zuthat von Säulen oder Halbsäulen etc. Starke Profilirungen vermeidet er, im Detail herrscht grösste Zierlichkeit, Geschmack und feine Ausführung. Eine besondere Eigenthümlichkeit bilden bei ihm die Treppen, für die er die mannichfaltigsten Formen und Zusammensetzungen gefunden. Seine Thürme liegen ganz im Charakter vieler rheinischen Kirchen, und nur ihre Dachform will nicht ansprechen. Gleich H. Hübsch und Fr. v. Gärtner wendet Lassaulx auch farbige Verzierungen an den Gebäuden an, natürlich

in sehr berechnetem Maasse und alles Bunte vermeidend. In Betracht der von ihm publicirten Entwürfe unter dem Titel „Bauzeichnungen von Kirchen“ erklärt ein kompetenter Richter, dass sich darin eine sichere und bewusste Sinnesrichtung ausspreche, durch welche allein die Architektur dieser Zeit zu eigenthümlicher selbstständiger Gestaltung gelangen kann. Nur in der Kirche zu Treis an der Mosel ist Lassaulx von seinem System darin abgewichen, dass er dort Thüre und Fenster in Spitzbogen bildete; im Uebrigen, wie in der Construction des Daches und Thurmes, gleicht dann die Kirche wieder seinen andern Kirchenbauten, so dass sie nicht als eine streng altdeutsch gebildete erscheint. — Von Friedrich von Gärtner's Thätigkeit in derselben Richtung zeugen tüchtige Bauten wie die Befreiungshalle bei Kehlheim, das Bibliothekgebäude und namentlich die Ludwigskirche zu München, welche letztere ein glänzendes Beispiel von dem eigenthümlichen Styl, der zwar auf dem Mustergiltigen des romanischen fusst, aber den letztern in freier Ausbildung um wahrhafter Veredlung darstellt. Das Rundbogenprincip hat auch Volt in mehr denn zwanzig Kirchen in der Gegend von Speier bethätigt. Ferner brachte der Architect Rosengarten in Kassel auch beim Bau der dasigen Synagoge aus konstruktiven, ästhetischen und liturgischen Gründen den Rundbogen in Anwendung und gab dabei die Baumaterialie auch hinsichtlich seiner natürlichen Färbung sein Recht, indem alle Mauern aus gelblich-weissem Bruchstein, alle Gesimse sowie Fenster- und Thüreinfassungen von geschliffnem röthlichen Quaderstein, die Verstärkungspfeiler der Risalite aber in abwechselnden Lagen von rothem und graugelblichem Quaderstein ausführte. In diesem Bau offenbart sich, sowohl was die Wahl des architektonischen Elements, als was dessen constructive Durchführung anlangt, die genaueste Verwandtschaft mit dem von Hübsch veredelten Systeme. In Zittau wandte der Architect August Schramm den Rundbogeustyl sehr glücklich auf den neuen Rathhausbau an. In Berlin wie anderwärts wird der Rundbogen zwar geschmackvoll benutzt, aber immer noch meist nach Schinkelscher Weise in Verbindung mit antiken Formen und Linien, daher Gebäude wie die neue Thierarzenelschule von Hesse, wo der Rundbogenstyl des Aeussern auch im Innern entsprechend durchgeführt ist (nur dass auch hier das Hauptgebäude mit griechischem Giebel abschliesst), noch immer zu den seltnern Erscheinungen zählen. In sehr geschmackvoller und gediegener Anwendung und zugleich in Vermischung mit spitzbogigen Formen aus der Uebergangsperiode erscheint der Rundbogen auch an dem neuen, einen Complex bildenden Bibliotheks-, Gymnasial- und Schulgebäude in Hamburg, das durch den Stadtbaumeister C. Wimmer als Architekten und Hrn. Forsmann als Condukteur durchgängig massiv von Ziegelmauerwerk, zum Theil mit Hilfe eines dauerhaften sogenannten römischen Cements in den J. 1837—39 aufgeführt ward. Endlich nennen wir noch als sehr einsichtige Pfleger dieses Styls den Baumeister der Münchner Bonifaciuskirche, Ziebland, und den Architect Gutensohn, der ein schönes romanisches Kirchengebäude für Marienbad in Böhmen entwarf.

Baum (Attribut). Derselbe ist ein Zeichen für folgende Heilige: St. Afra von Augsburg (die an einen Baum gebunden und mit diesem verbrannt ward); St. Gerlach (der als Eremit in einem hohlen Baum domicillirte); St. Bavo (der dasselbe Logis wählte); St. Zuirardus (der in einem hohlen, mit Stacheln bekleideten B. sass); St. Eutropius (mit grünendem B. neben sich, weil der Pfahl, woran er gebunden ward, Blätter trieb); St. Pantaleon (den man an einen Oelbaum band, der alsbald voller Früchte stand); St. Edmund (an einen B. gebunden, wonach die Dänen den tödtenden Pfeil schossen); St. Sebastian (der am Baum oder Pfahl mit vielen Pfeilen durchbohrt ward); St. Januarius (am B. angebunden und von wilden Thieren umgeben); St. Donatus (hinter ihm der Baum, in den ein Blitz schlug); St. Theodula (mit den Füßen an einen Cypressenbaum angenagelt); die heil. Zoë (mit den Haaren an einem B. aufgehangen); St. Christoph (mit grossem B. in der Hand, weil sein Stecken ergrünte und in die Erde gesteckt zum B. erwuchs); St. Corona (zwischen zwei Bäumen zerissen) etc. Vergl. noch die Artikel: Feigenbaum, Palme.

Baumann, Julius, Schüler des Prof. Kolbe zu Berlin, zählt zu den fruchtbarsten Malern der jungen deutschen Schule. Sein vielseitiges Talent neigt sich vorzugsweise zum Genre. Man kennt von ihm: eine Heuernte; ruhende Schnitterin; Mädchen mit Waschen beschäftigt; Mädchen am Brunnen; die eingeschlafne Spinnerin; einen Slowaken; einen Seesturm; eine Albaneserin und tanzende Italiener; letztere wurden 1844 im Museum des Kunsthändlers Karsch zu Breslau bemerkenswerth gefunden.

Baumaterialien sind 1) Steine, worunter man natürliche und fabricirte unterscheidet. Jene (wie der Bruch-, Feld-, Kalk- und Sandstein) müssen sich geregelte Formen geben lassen, bevor sie verwendbar sind; die andern, als Erzeugnisse von

Menschenhand, entstehen gleich in bestimmten baupasslichen Formen, werden an der Luft getrocknet und im Ofen gebrannt, und heissen ungebrannt „Lehm- und Luftsteine,“ gebrannt aber „Ziegelsteine.“ 2) Holz, von Eichen, Lerchen, Kiefern, Tannen, Fichten (Föhren), Buchen, Erlen (Elsen) etc. 3) Verbindungsmaterialien, wie Kalk, Gyps, Thon, Lehm, Sand, Kilt; ferner Nägel, Anker, Klammern, Dübel, Draht, Rohr etc. 4) Metalle, als Kupfer, Zinn, Zink, Messing, Eisen, Blei etc. 5) Farben, Glas etc. Betrachten wir die Baumaterialien vom archäologischen Standpunkte, und zwar zunächst im geschichtlichen Hinblick auf unsre altvaterländische Kunst, so finden wir, dass die meisten der ältesten deutschen Kirchenbauten (vom 8. u. 9. Jahrh.) aus Holz bestanden. Der Steinbau begann wohl im 10. Jahrh., aber noch zu Anf. des 11. Jahrh. galt in manchen Gegenden ein steinerner Thurm für eine Seltenheit. Man wählte zum Bau diejenige Steinart, welche unter den obwaltenden Lokalverhältnissen als die zweckmässigste erschien oder am leichtesten zu beschaffen war, daher sich auch selten aus der zu einer Kirche verwendeten Steinart ein Schluss auf die Entstehungszeit des Baues machen lässt. Natürlich ist das Material nicht ganz ohne Einfluss auf Form, Struktur und Ausschmückung der Gebäude geblieben; dies wird namentlich bei Vergleichung der Ziegelbauten mit den Bruchsteinbauten unsrer Alten ersichtlich. In der Südhälfte von Deutschland, etwa bis zur Elbe gerechnet, sind die Kirchenbauten meist aus Bruchsteinen verschiedener Art ausgeführt, z. B. am Rhein: aus Basalt, Trachit (aus den Steinbrüchen vom Drachenfels beim Kölner Dombau verwendet), Sandstein, Tuff, Granit und Kalksinter (letzterer zu Säulen u. dgl.), in Schwaben aus Sandstein, Kalkstein, zuweilen aus Backsteinen (wie man beim Ulmer Dom findet), in Tyrol und Oesterreich zuweilen aus Marmor. In Sachsen kommen die Kirchenbauten aus Sandstein (wie beim Merseburger und Magdeburger Dom), Kalkstein (Dom zu Naumburg), Porphyry, Eisenstein etc. vor. In den Rheinlanden findet man in den ältesten Bruchsteingebäuden zuweilen einzelne Schichten von Ziegeln verwendet, was an die römische Technik erinnert, wie beim westlichen Vorbau der Pantaleonskirche zu Köln, an den ältesten Theilen des Doms zu Trier und des Bonner Münsters. In der Nordhälfte Deutschlands ist das Material der Ziegel in frühester Zeit neben dem behauenen Granit (Feldstein) herrschend, wird dann aber ausschliesslich vorherrschend, nur dass man zu den Grundmauern der Ziegelbauten fortwährend noch den Granit, freilich meist nicht als Haustein, sondern roh in Anwendung behielt. Die architektonischen Details und Ornamente sind bei den Ziegelbauten oft aus Kalkstein oder Sandstein gefertigt. — Gussmauerwerk (bei Vitruv „Emplekton“ genannt) findet man im ganzen Mittelalter, wie schon bei den Griechen und Römern, häufig; die beiden Aussenflächen wurden aus Stein schichtweise aufgemauert, der innere hohle Raum ward mit kleinen Steinen und vielem Mörtel ohne regelmässige Schichtung ausgefüllt. — Es ist bekannte Geschichte, dass der alte Mörtel häufig die Probe grösster Festigkeit die Jahrhunderte hindurch bestanden hat. Als Resultat einer in der Altmark vorgenommenen chemischen Analyse des harten mittelalterlichen Mörtels ergab sich: 70 Theile reiner grober Quarzsand, 25 Theile Kalk und 5 Theile Gyps, welche Mischung aber unmittelbar nach dem Löschen des Kalks geschehen ist. Zuweilen löschte man den Kalk mit Wein (der Sage nach auch mit Buttermilch) ab, indem man wahrscheinlich glaubte, den Mörtel dadurch haltbarer zu machen. Die ältern Gebäude zeigen gewöhnlich schmale, neuere breite Mörtelfugen. Beiläufig sei erwähnt, dass bei der zu Ende des 10. Jahrh. erneuerten Kuppel der Sophienkirche zu Konstantinopel der Mörtel mit Gyps, zerstoßenen Muscheln und Ulmenrinde vermischt, mit einem Gerstenabsud aus grossen Kesseln angerührt und lauwarm verwendet ward; zum äussern Bewurf wurde Kalk mit Oel gemischt. — Wie der mittelalterlichen Technik hinsichtlich der Mörtelbereitung der Preis verbleibt, so auch in Hinsicht des Formens und Brennens der Ziegelsteine, die man im 13. Jahrh. in der bedeutenden Grösse von mehreren Fuss zu verfertigen und sehr glatt und fest zu brennen verstand. Noch sieht man solche z. B. am Portal der Klosterkirche zu Berlin, gemalte auf dem Metzgerthurme zu Ulm, auf dem Münsterdach zu Basel etc. Historisch sei hier weiter erwähnt, dass man beim Kuppelbau der Sophienkirche, der in die erste Hälfte des 6. Jahrh. fällt, gebrannte Steine aus einer weissen Erde (Infusorienerde) verwandte, welche mindestens fünfmal leichter als die gewöhnlichen Mauersteine waren und auf dem Wasser schwammen. Dass sich diese Steine, verbunden durch den obgedachten Mörtel, bewährt hatten, geht aus dem Umstand hervor, dass man sie bei der Erneuerung jener Kuppel im 10. Jahrh. wieder anwandte.

Baumburg, bei Trossberg an der Alz in Baiern, zeigt noch einen alten Klosterbau.

Bäumchen (Attribut) hält in der Hand der Franziskaner *Salvator ab Horta*.

der sich den Heiligenschein durch sein Spazieren auf glühenden Kohlen verdiente. Ein trocknes Bäumchen oder Ast in der Hand führt St. Achatius.

Bäume (in der Malerei). Ist die Landschaft die Lyrik der Malerei genannt worden, so können die Bäume die poetischen Ausrufungszeichen der Landschaft heissen. Für den Maler gilt Folgendes. Der Baum sei charakteristisch und wahr, sowohl im Stamm als in den Blättern und Zweigen, so dass man durchaus erkennt, zu welcher Hölzerart er gehört. Die Partien der Zweige, die je nach der Art des Baumes verschiedenartig, bald unter dem, bald jenem Winkel, aus dem Stamme hervorgehen, müssen sich gruppenartig absetzen und den Baum runden. Daher ist es wichtig, bei Vertheilung der Lichter sparsam zu sein, um den Totaleindruck des Abrundens nicht zu stören. Ein nach der rechten Seite gebogener Baum trägt, wenn seine Biegung nicht von Luftbewegung herrührt, die grösste Last der Belaubung auf der linken Seite, und umgekehrt; ein gerade aufgewachsener wird seine Zweige stets zu einem gewissen Gleichgewicht vertheilt haben. Die Bäume unter sich müssen, gleich den Figuren in historischen Gruppen, gut gestellt werden, so dass, bei Mannichfaltigkeit, eine Art von Zusammenhang nicht fehlt, was durch die verschiedenartige Bildung und Färbung sehr begünstigt wird. In den Vorgründen sind groteske, alte, halb entlaubte, bemooste Bäume von guter Wirkung. Das Wüste, Geknickte, von der Vergänglichkeit Ergriffene fordert jedoch ein beharrlicheres Studium als die frische, gesunde Naturform selbst, wenn es wahr und ansprechend auftreten soll. Ist das Tableau von einiger Grösse, so lässt sich im Vorgrunde die Blätterform, der botanische Charakter mancher Stauden und Gräser wiedergeben, was aber stets mit der Bodenart, dem Wuchs der Bäume etc., überhaupt mit dem Grade der vegetabilischen Kraft, die sich in der Umgebung zeigt, übereinstimmen muss. Dürre, magere Bäume und Ueppigkeit des Pflanzen- und Graswuchses widersprechen sich. Für Mittelgründe eignen sich schöne, gesunde Baumarten mit entschiedenem Charakter in Kronenform und Stamm, eine Mischung von solchen mit massiger Belaubung und welchen von leichtem, spielendem Bau. Hintergründen können nur massige, nicht spielende Baumformen in breiter Behandlung zugetheilt werden. Des Baumes allgemeiner Charakter ist Freiheit. Diese zeigt sich in der Leichtigkeit und Lockerheit, und das Lockere beruht wieder auf der vermehrten Menge der Zwischenräume, auf dem Durchblicken von Lufttönen, auf dem Spiel der Zweige und Blätter gegen den Himmel. Bäume und Baumgruppen verschiedner Gründe stelle man nicht senkrecht übereinander und lasse sie nicht in gleicher Höhe der Gipfel abschneiden; eine Regel, wie sie auch von Felsen und Höhen der Vor- und Mittelgründe gilt. Die eigenthümliche Nuancirung der verschiedenen Baumarten unter sich und im Verhältniss zu den Jahreszeiten muss aufs Fleissigste bei der Meisterin Natur studirt werden. In „bewegter“ Landschaft nehmen grade die Bäume den hauptsächlichsten Antheil an der Bewegung, welche sich bei ihnen in den nach einerlei Richtung gedrückten Formen der Zweige, der Stämme, vorzüglich auch in der veränderten Farbe des Laubes ausspricht, wie denn z. B. Weiden nach der Seite des Windes ein fast weissliches Grün erhalten, welche Farbenveränderung auch mehre Pflanzen des Vordergrundes theilen.

Baumkantig (Bauk.) heisst ein solches hölzernes Verbaustück, welches hinsichtlich des Baumes, aus dem man es herstellte, nach zu grossen Dimensionen behauen oder geschnitten wurde, so dass sich an den Seiten noch Stellen vorfinden, an welchen die Peripherie des Baumes, oft sogar die Borke (Rinde) sichtbar blieb. Baumkantige Stücke dürfen eigentlich bei keinem Bau zur Verwendung kommen, weil solche am ehesten verderben. Erlauben indess Umstände einzelne Verbandstücke der Art, so bleibt zu bestimmen, wie gross die Baumkante sein darf. Daher sagt man in den mit dem Bauholzlieferer abgeschlossnen Verträgen, dass die zu beschaffenden Hölzer 1 oder $\frac{1}{2}$ Zoll Baumkante haben dürfen, dass aber Hölzer von bedeutenderer Baumkante keine Annahme finden.

Baumzweig (Attr.) hält in der Hand die heil. Bibiana, desgl. St. Achatius, der jedoch einen dürren führt.

Baunach, ein Markt am Einfluss der Baunach und Lauter in den Main, mit einer steinernen Brücke über die Lauter, hat in der Nähe die Elendenkapelle, wo sich ein immer wasservolles Erdloch befindet, an welchem die hieher Wallfahrenden ihre Waschung verrichten. Auf der Bergkette, wo die Kapelle liegt, stand auch die Burg der Edlen Zollner von Brand.

Bauordnung, gleichbedeutend mit Bauart und Baustyl. Man begreift aber auch unter „Bauordnung“ die gesetzlichen Verordnungen (Baupolizeigesetze), welche in einem Staate oder in einer einzelnen Stadt für das bauende Publikum bestehen und

nach denen dasselbe sowohl bei Fertigung der Entwürfe als bei der Ausführung sich zu richten hat. In manchen Gegenden gelten noch Bauordnungen aus der dicksten Zopfzeit, die durch fehlerhafte Fassung so viele Zweifel für die Anwendung ergeben, namentlich wo es die baulichen Rechtsverhältnisse der Nachbarn gilt, dass man mit Recht hier und dort von einer entsetzlichen Rechtsunsicherheit in diesem Betracht spricht. Baurechtliche Bestimmungen, die Gesetzeskraft haben sollen, sollten lediglich von vielerfahrenen Baumeistern entworfen und durch die Gesetzgebung des Staats nur in die legale Form (aber klaren, prägnanten Ausdruckes) gebracht werden.

Bäurisches Werk (Bauk.). Bei Quader- oder Werkstückmauern von sogen. reiner Arbeit, welche den Verband der einzelnen Steine ohne Verblendung in sorgfältiger Bearbeitung und Zusammenfügung zeigen, erhalten die Wandflächen die zweckmässigste Auszeichnung durch Darlegung eines regelmässig eingetheilten Fugenschnitts, der die einzelnen Steine des Mauerwerks von einander scheidet. Sind hierbei die Fugen bedeutend vertieft, die Steine hervorgehoben, so entsteht das sogen. bäurische oder Quaderwerk — Rustik, Bossage —, welches Stärke und Festigkeit ausdrückt und sich daher für Gebäude von ernstem Charakter, überhaupt aber nur für Aussen- und Hauptmauern oder Unterbaue eignet, wogegen Füll- oder innere Wände höchstens eine leicht eingeschnittene Fugeneintheilung erhalten. Die Rustik kam bei den Griechen nur bei Unterbauten oder Befestigungswerken vor, da sie — wie es auch zur Zeit des Spitzbogenstyles geschah — wohl constructiv bauten, aber die Konstruktion nicht so zur Schau legten, als es die Römer thaten, welche durch die gewaltigen Massen ihrer Theater, Amphitheater, Triumphbogen, Castelle etc. dazu getrieben wurden. Nach der Wiederaufnahme des antiken Styls fand auch das Quaderwerk eine häufige, mitunter übertriebene Anwendung.

Bauschlott, ein Ort unweit Pforzheim, mit einer evangelischen Kirche, die als Bauwerk im veredelten Rundbogenstyl von Heinrich Hübsch bemerkenswerth ist.

Bauschulo, oder Bauakademie, eine Lehranstalt zur theoretischen und praktischen Ausbildung von Baukünstlern. Der praktische Unterricht betrifft besonders das geometrische und freie Zeichnen von Holz-, Stein- und Eisenkonstruktionen und ganzen Bauplänen, das Modelliren derselben in Gyps, Holz, Metall, und das Feldmessen. Der theoretische Unterricht umfasst alle mathematischen Wissenschaften, die Statik, Hydraulik und Mechanik, die Physik, Chemie und Mineralogie. Dann begreift der Unterricht auch die theoretische und praktische Anwendung dieser Wissenschaften auf städtische und ländliche Baukunst, auf den Wasser-, Brücken-, Strassen-, Maschinen-, Schiffs- und Festungsbau. Die bekanntesten Bauakademien befinden sich zu München (unter Friedr. v. Gärtner), Berlin, Dresden (unter Prof. Semper), Wien; ähnliche Anstalten sind die „polytechnischen Schulen“ zu Karlsruhe, Nürnberg, Paris etc. Als Vorbereitungsanstalten zu den Bauakademien können die Bauhandwerksschulen (Baugewerksschulen) angesehen werden, wo die Bauhandwerker in ihrem Berufe zu Meistern ausgebildet werden. In vielen deutschen Städten hat man dergleichen auch unter dem Namen „Bauzeichenschulen.“ Eine der vorzüglichsten und frequentirtesten Baugewerksschulen ist die zu München, die unter dem k. Baurath Dr. Gustav Vorherr steht.

Bause, Joh. Friedrich, geb. 1738 zu Halle, gest. zu Weimar 1814, zählt zu den vorzüglichsten deutschen Stechern. Eine Reise nach Augsburg (1759) und vornehmlich das Studium nach Blättern berühmter Stecher, namentlich Wille's, gab seinem Geschmack die bessere Richtung und seinem Stichel mehr Festigkeit, der alles Metallartige vermied und sich mehr durch malerischen Reiz auszeichnete. Von 1787 bis kurz vor seinem Tode arbeitete er in Leipzig, wo er bis 1808, in welchem Jahre Georg Wille starb, stets eine Correspondenz mit diesem unterhielt. Hauptsächlich ist Bause als Porträtstecher nach Gemälden A. Graff's bekannt. Mit ungemeiner Treue ging er in den Geist der Originale ein, und man findet die Freiheit und Sicherheit des Malers ebenso wahr in den gestochenen Bildnissen; vortrefflich sind die Fleischpartien behandelt, jeder Stoff ist in seinem bestimmten Charakter ausgedrückt. Daneben lieferte Bause auch Versuche in Aquarell, in Schwarzkunst und Zeichnungsmanier, sowie im Punctiren. Wie äusserst gewandt er auch die Nadel führte, beweist sein vortrefflich radirtes, mit dem Grabstichel beendetes Blatt der drei nebeneinander stehenden Apostel nach Caravaggio. Zu seinen besten Blättern gehören ferner: Rosette, nach Netscher; die fleissige Hausfrau, nach Gerh. Dow; Artemisia, nach Guido; Magdalena, nach Battoni; der Perser, nach Mieris; Venus und Amor, nach Cignani; das Mädchen mit dem Kaninchen, in Schwarzkunst nach

Magdalena Basseport; zwei alte Köpfe, nach Rembrandt geätzt; zwei dergl. nach Dietrich; die wandernden Musikanten nach dems.; das Porträt Michel Ehrlich's, Schwarzkunst nach B. Denner; die Bildnisse Lessings, Mendelssohns, Weisse's, Hagdorns, Gessners, Rabeners, Platners, Reinhold Forsters, Friedrichs des Grossen nach Graff; Gellert und Thümmel, nach Oeser; Albrecht v. Haller, nach Freudenberger; Leibnitz, nach Scheltz; Winckelmann, nach Maron; J. G. Wille, nach Halm; Friedrich II., nach Wille; Wieland nach May etc. Das letzte Blatt, das Baux arbeitete, stellt Christi Erklärung des vornehmsten Gebots nach da Vinci dar. Seine Tochter, Juliane Wilhelmine B., die den Banquier Löhr in Leipzig lehrte, ätzte eine Folge von 8 Landschaften nach Bach, Both, Kobell etc. Die schön ausgeführten Blätter erschienen 1791.

Baux, B. Raymond de, Schlachten- und Genremaler zu Berlin. Man kennt von ihm z. B. „Kosacken auf dem Marsche Anno 1813, im Vorgrunde ein Kosack mit einem erbeuteten Pferde;“ die „Entführung,“ mittelalterliche Scene; den „fröhlichen Juden, der seine Pfeife raucht,“ nach der Natur; ein „Scharmützel zwischen Kosacken und Franzosen;“ einen „französ. Grenadier auf Vorposten im J. 1812;“ ein „junges Mädchen, Weintrauben kaufend;“ einen „Postillion auf der Landstrasse“ und „Kinder beim Angeln.“ 1836 sah man auch zwei Kinder in griechischer Tracht, lebensgrosse Figuren, von ihm ausgestellt.

Bavaria, lateinischer Name des Bailerlandes, den man [analog dem Verfahren der Alten, denen die weibliche Endung ihrer Länderbezeichnungen zu Statten kam] zugleich als Bezeichnung der Landesfigur gebraucht. Als Personification Baierns ist die Bavaria, ähnlich wie die Saxonia, Austria, Italia etc., Gegenstand der Poesie und Kunst. Das bedeutsamste plastische Denkmal, das künftig zugleich auch buchstäblich die hervorragendste Zierde Baierns sein und von der glorreichen Periode der bairischen Kunst unter Ludwig I. weitsprechendes Zeugnis geben wird, ist jene Bavaria, die sich als kolossales Standbild vor der bairischen Ruhmeshalle auf der Sendlinger Anhöhe oberhalb der Theresienwiese bei München erheben wird. Ludwig Schwanthaler entwarf und modellirte diese Statue, die in Bronze gegossen und durch Ferdinand Miller, Stiglmalers würdigen Nachfolger, ausgeführt wird. Der Erzkoloss wird 54 Fuss hoch; mit dem Sockel aber wird er eine Höhe von 84 Fuss erstreben. Die einzelnen Theile des Monuments, das bis zum J. 1850 vollendet sein soll, werden jetzt zum Guss vorbereitet, der einer der kühnsten sein wird, von dem die Geschichte weiss. Die Bavaria hält den Kranz wie auffordernd in der einen Hand empor, das Schwert in der Scheide ruht in der andern, und ein Löwe — von 26 Fuss Höhe — steht zu ihren Füßen. Sie ist, als zu einem Gebäude dorischer Ordnung (der Ruhmeshalle) gehörig, ebenfalls antik gehalten; doch verleihen ihr die langen germanischen Haare und eine Wildhaut einen höchst eigenthümlichen Charakter. Allgemein bewundert man den deutschen vollen Kopf an dieser Statue, welcher bei all seiner kolossalen Grösse eine ungemessene Lieblichkeit zeigt. — Nach einem Gypsmodell Schwanthalers ist diese B. lithographisch wiedergegeben auf dem Titelblatt zu den „Neuen Malerwerken aus München.“ — Die Figur der Bavaria erscheint übrigens wie eine Pallas Athene als Mittel- und Hauptfigur auf dem Giebelfelde des von Ziebland erbauten Kunst- und Industrieausstellungsgebäudes zu München, wo sie als hohe würdevolle Gestalt die Patronin des Kunstlebens in Baiern vorstellt und vom Throne herab, auf dem sie steht, durch ehrenreiche Belohnung die Künste zu immer neuer Thätigkeit aufmuntert; die Kränze in ihren Händen gelten den von beiden Seiten zu ihr herantretenden Künstlern, durch welche die verschiedenen Kunstzweige dargestellt sind, links dem Architekten mit Zirkel und Gebäudemodell, dem durch mehre Tafeln charakterisirten Historienmaler, dem Genremaler, Porzellan- und Glasmaler, rechts dem Bildhauer in stolzer Haltung, dem Erzgiesser und Münzgraveur. Sämmtliche Figuren sind Marmorstatuen von Schwanthalers Hand und zu den vorzüglichsten Leistungen des grossen Bildners zu rechnen. Als Landesfigur erscheint die Bavaria auch am grossartigen Denkmal des Königs Max von Baiern, welches im J. 1835 zu München errichtet ward. Die Erfindung und Modellirung der sitzenden Königsstatue sowie sämmtlicher Skulpturen am Fussgestell rühren von Christian Rauch, dem Altmeister der jetzigen deutschen Bildhauerei, her. Die Bronzestatue, sowie alle Theile des aus demselben Material bestehenden Fussgestells sind von Stiglmaier gegossen und ciselirt worden. In der Profilansicht der einen Langseite des untern Sockels wird die Mitte von der Statue der Bavaria geschmückt, welche unser eingedruckter Holzschnitt (s. Abbild. folg. Seite) veranschaulicht. Als eine Jungfrau von kräftiger Gestalt und edeln Gesichtszügen steht die B. in gesunder Tüchtigkeit und ruhiger Würde da. Ihr Haupt wird von der Mauerkrone geziert. Die Pflugschaar, worauf

t der Linken stützt, deutet auf den Ackerbau als die am meisten verbreitete Nahrungsmittelherstellung und Hauptnahrungsquelle von Baiern. Darauf bezieht sich ebenfalls die aufgeschürzte Unterbrust und die Schnürstiefeln von Eisen. Durch den Panzer, der die Brust schirmt, wird Baierns Stärke bezeichnet. In der Rechten befindet sich das bairische Wappen. — Das Triumphthor der Ludwigstrasse zu München ganz aus weissem Marmor verfertigt, erhält als Krönung Maria Victrix auf einem Sockel aus Erz.

Der Eremit, erhält zu Attributen einen hohlen Baum, in welchem er während des Gebetes einen Wagen neben sich, ein Wägelchen auf der Hand, und einen davon überfahrenen heilte. Ums J. 630.)

(oder Babe), Bruder Joseph, Prior und Sakrist an der Abtei von St. Alban in England, wurde im J. 787 durch Rithulphus aus Backstein erbaut. In der Mitte eine Steinkirche im romanischen Style, deren es auch angibt, so wie auch solche Thürme zu Köln beabsichtigt waren. Vergl. Marsham's Klosterbuch, und Kreutzwitz (S. 172).

1, 1) Name des wunderbaren Haimonskin's Pierre du Terrail, Selguyard, des „Ritters ohne Furcht und Tadel,“ eines der romantisch gefeiertsten Helden, der 1476 bei Bayard bei Grenoble getötet und 1524 nach der Einnahme von Lodi, als er dahingeeilt, das kühnste Heer Frankreichs den Tod durch eine Doppelkugel fand, die in seine Brust traf und ihm das Rückgrat durchschlug.

August von, aus einer Künstlerfamilie von St. Gallen, ist im Jahre 1804 zu

am Bodensee geboren, widmete sich nach erlangter wissenschaftlicher Ausbildung auf Gelehrtenschulen und der Hochschule Freiburg im Breisgau der Malerei. Er hielt sich deshalb eine Zeitlang in Zürich auf, begab sich dann nach Wien, wo er unter Weinbrenner's Leitung eifrige Studien machte, und darauf nach Paris. Seit dem J. 1828 übte er sich auch in der Architektur und erlangte darin eine grosse Meisterschaft. Zu seinen Darstellungen vornehmlich die grossen Baudenkmale des Mittelalters, und von denselben innere Ansichten: Hallen, Kapellen, kühle und stillförmliche Kirchen, Zellen etc., oft mit überraschenden Fernsichten ins Freie. Er ist bei Anordnung seiner Bilder zunächst und vorzüglich auf den Licht- und Schattenverhältnisse dieses unter, was der gewöhnlichen Weise



zu malen entgegengesetzt ist. Die Architekturen in voller Tagesbeleuchtung zu halten, versteht er meisterlich. Die zarten Lasuren in den Reflexen sind von wundersamer Wahrheit und Wirkung. Eigenthümlich schön werden von ihm Spitzbogenfenster im deutschen Style mit den Glasmalereien wiedergegeben, die eine herrlich reizende Aussicht ins Freie gewähren und durch welche das Sonnenlicht hereinbricht. Er hat der Architekturmalerei einen eignen Reiz abgewonnen; weder sucht er pittoreske Punkte geflissentlich auf, noch charakteristische Massen, denn jede, auch die unbedeutendste Stelle eines Bauwerks scheint ihm recht, und er versteht diese auf ganz eigenthümliche Weise durch Streiflichter und Reflexe so zu erhellen, dass man darüber vergisst, dass der so im Licht stehende Gegenstand ein ganz gewöhnlicher sei. Von seinen Oelbildern rühmt man besonders drei: das „Innre des Doms zu Chur“; die sich mit Botanik beschäftigenden „Trinitarier in einem Klostergange“ und als Pendant derselben den „Orgelspieler.“ Die zwei letztern Gemälde sind durch Friedrich H o b e in dessen Prachtwerke: „Neue Malerwerke aus München“ lithografisch nachgebildet worden. Mehre von den Oelgemälden August v. Bayer's findet man jetzt in der Schleissheimer Sammlung. Nach einer Zeichnung Bayer's stach Schnell die „Kathedrale von Strassburg.“ Seine Aquarellzeichnungen wetteifern in Schönheit mit seinen Gemälden. Die Arbeiten beiderlei Art versieht er mit Monogramm.

Bayeu y Subias, Francisco, ein gerühmter spanischer Maler des 18. Jahrh., geb. 1734 zu Saragossa, lernte zuerst bei Luxan, studirte dann in Madrid unter Don Gonzalez Velasquez, und pflanzte nachher durch seine zahlreichen Arbeiten die Fahne derselben eklektischen Richtung auf, mit welcher Mengs, die Oberflächlichkeit hemmend, aber auch kein neues Leben verbreitend, in die spanische Kunst eintrat. Fiorillo rühmt von Bayeu, dass derselbe richtig gezeichnet, schöne Gestalten und Formen gewählt, ihnen charakteristischen Ausdruck verliehen, harmonisch mit klaren kräftigen Schatten kolorirt und kunstmässig alle Gruppen zu einem anmuthigen Ganzen verbunden habe. Bayeu, der übrigens auch den Grabstichel mit Meisterschaft führte, starb als Generaldirektor der Madrider Akademie 1795. Seine besten Gemälde sind: die Eroberung Granada's und der Gigantensturz in den Zimmern des neuen Palastes zu Madrid, die Apotheose des Herkules in einem Saale daselbst, mehre Wandelaltäre für die kön. Familie, Fresken in der Kirche del Incarnazion, in der Collegiatkirche von St. Ildefonso, im Palast del Pardo, in der Kapelle zu Aranjuez, in der Kathedrale del Pilar zu Saragossa, im Kreuzgange des Toleder Doms und in der Rathause de la Conception, in welcher er 22 Halbbogen mit Lebensscenen des heil. Bruno malte.

Bayeux, Stadt in der Normandie, mit einer Kathedrale, deren ältere Theile der spätern Zeit des 12. Jahrh. angehören und ein sehr vortheilhaftes Zeugniß für das letzte Entwicklungsstadium der romanischen Bauweise in der Normandie abgeben. Dies sind die Arkaden des Schiffs. Pfeiler und Bogen sind hier aufs Reichste und Geschmackvollste gegliedert, die Kapitäle der Halbsäulen in einer freien Nachahmung antiker Formen gebildet, die Wand über den Bögen, bis zur Gallerie unter den Fenstern, mit ungemein zierlichen Niellomustern, nach Art einer Teppichwürkerlei, bedeckt. Bayeux besitzt eine Kunst- und Alterthümersammlung, deren Kleinod jener grosse gewürkte Fries von 210 Fuss Länge und 19 Zoll Höhe ist, auf welchem die Thaten bei der Eroberung Englands durch den Herzog Wilhelm von der Normandie in gestickten Bildern dargestellt sind. Diese Teppicharbeit ward durch Wilhelms Gemahlin, Mathilde, zu Ende des 11. Jahrh., oder durch ihre Enkelin, die Kaiserin Mathilde, in der ersten Hälfte des 12. Jahrh. gefertigt. Eigenthümlich interessant durch die Begebenheiten, die sie enthält, steht die Stickerei gleichwohl in Hinsicht der Kunst nur auf niedrer Stufe.

Bayley, J., gab 1821 zu London ein Werk in 4. über den Londner Tower in 2 Vols. heraus.

Bearnerkappe oder **Gugel** (*cucullus*, *caules* oder *gaules*) nennt man die Mütze, die den ganzen Kopf und Hals gegen die Kälte schützt. Zuerst die Regeln des heil. Antonius und Basilius gaben sie ihren Mönchen. Von Reisenden, Seelenten und Jägern wurden sie noch in spätern Jahrhunderten getragen.

Beatrizet, Nikolaus, ein Lothringer (zu Thionville geb.), blühte als Stecher um Mitte des 16. Jahrh. Er bildete sich nach Marc Anton, erlangte aber weder Festigkeit des Grabstichels noch richtige Zeichnung und war überhaupt nur ein mechanischer Nachahmer seines Meisters. Er stand mit dem Kunsthändler Lafrère (Lafreri) in Rom, der wahrscheinlich sein Landsmann war, in Verbindung. Beatrizet's Blätter tragen die Jahrzahlen 1540 — 62; Bartsch verzeichnet 108 Nummern von ihm. Der weniger Geübte in der Blätterkunde kann die Sachen dieses Meisters (die man

der interessanten Originalien wegen, nach denen sie gestochen sind, in den grössten Sammlungen aufweist) mit den Stichen des Noel Bonifacio verwechseln, da die Chiffre beider Meister sich ähneln; Bonifacio's Manier unterscheidet sich durch mehr Zierlichkeit, aber auch durch mehr Trockenheit. Ebenso wenig darf man Beatrizet (der wahrscheinlich richtiger Beautrizet heisst) für den sogen. Meister mit dem Würfelansetzen, der sich mit dem auf einem Würfel stehenden B bezeichnet.

Beaume, ein vorzüglicher jetztlebender Historien- und Genremaler zu Paris, der sich namentlich in der Historiette, in der sogen. Anekdotenmalerei gefällt. *L'esclavage de Velasquez* heisst das Bild, das ihm 1822 den ersten Lorbeer verschaffte. Im J. 1824 stellte er den sterbenden Invaliden aus (*la visite du camerade*), dann den schlafenden Alain Chartier, den Margaretha v. Schottland, Gemahlin Louis XI., umarmt. 1827 erschien *la Halle de chasse, le Roi boit etc.* 1830 beschäftigte ihn die Regierung. Auch auf deutsche Ausstellungen gelangte Meistres von ihm; so sah man in Berlin 1836 seine „junge Reconvalescentin“ und 1844 seine „Wilddiebe.“ Im Technischen ist Beaume perfekt, in der Anordnung gefällig, in der Charakteristik oft lobenswerth. Das Neigen zu theatralischem Effekt theilt er zwar mit der heutigen französ. Schule, doch ist er einer der Wenigen, die darin noch ein gewisses Maass halten.

Beaune in Burgund, südlich von Dijon, besitzt im Hospital (*Hôtel-Dieu*) ein grosses Altarwerk, dessen Gegenstand das jüngste Gericht ist. Es wurde um 1443 beschafft und wird von J. D. Passavant, der es selbst untersuchte, als eins der ausserordentlichsten Werke des Roger van Brügge erklärt. Es sind fünf grosse und zwei kleine Tafeln, wovon sich sechs auf die mittlere zuklappen lassen. Aufgeschlagen messen sie 7—8 F. Höhe auf 18 F. Breite. In der höchst feierlichen Anordnung des Bildes auf Goldgrund sitzt Christus in purpurnem (tief lackrothem) Mantel zu Gericht auf dem Regenbogen; zu den Füßen die goldene, mit Edelsteinen besetzte Erdkugel. Vier kleine weissgekleidete Engel, die Leidensinstrumente haltend, schweben zu den Seiten über ihm. Seine Rechte erhebt er segnend, seine Linke, ruhig ausgestreckt, abweisend. Nach der Seite der Seligen hängt von seinem Haupte herab ein Lilienstengel mit beigefügter hellgelber Schrift: *venite benedicti patris mei possidere paratum vobis regnum a constitutione mundi*. Gegen die Verdammten zuckt ein rothglühendes Schwert mit den Worten: *discedite a me maledicti in ignem eternum qui paratus est dyabolo et angelis eius*. Zu den Seiten Christi sitzen Maria, Petrus, Johannes und vier andre Apostel, sodann gegenüber Johannes der Täufer und die sechs andern Apostel. Weiter ein Papst (Eugen IV.), ein Bischof (Johann Rollin, Bisch. v. Autun, der 1473 Kardinal wurde, Sohn des Niklaus Rollin, Stifters dieses Altarwerks), ein gekröntes Haupt (Herzog Philipp der Gute von Burgund) und ein Staatsdiener. Genüber anbetende knieende Jungfrauen. Vier Engel in lackrothen Gewändern blasen zur Auferstehung, während der Erzengel Michael mit Pfauenflügeln unter Christus stehend, mit weissem Kleid und goldbrokatnem Mantel angethan, die Wage hält, in deren rechter Schale ein dankender Seliger, in der andern ein verzweifelter Sünder. Ueber ersterem steht geschrieben: *virtutes*, über letzterem: *peccata*. Unter der lang hingestreckten Wolkenschichte, welche sich durch alle fünf grossen Tafeln zieht und den goldenen Himmel von der nächtlich-dunkelblauen Erdenluft trennt, ist die Auferstehung aus den Gräbern vorgestellt, wobei sieben Selige und vierzehn Verdammte. Bei letztern befinden sich keine sie peinigenden Teufel, wohl aber fahren aus den Felsenklüften Feuerflammen, welche dem hier schwarzen Himmel einen blutrothen Schein geben. Dagegen steht bei den Seligen ein Engel in reichem Mantel, der sie nach der Himmelspforte hinweist. Unter ihnen ist ein Geistlicher, ein Mann und eine Frau von frommen, aber sehr verschiedenen und wahren Ausdruck in Gesicht und Gebärde. Wenn der Altarschrein zugeklappt ist, zeigt die Aussenseite in dem oben erhöhten Theil den verkündenden Engel und die Maria; in den schmalen Feldern darunter den heil. Sebastian, der gegen die Seuchen angerufen wurde, und den heiligen Anton, den ersten Schutzpatron des Hospitals, sämmtlich grau in Grau in grünlichen Nischen von einem Schüler ausgeführt. Links kniet in einem Belpult der Donatar Niklaus Rollin, Ritter von Burgund, Herr von Authume, Kanzler des Herzogs Philipp des Guten. Er hat einen schwarzen Pelzrock mit Kapuze an. Hinter ihm hängt ein roth- und goldbrokatner Teppich und bei ihm steht sein Wappen, drei goldne Schlüssel in blauem Grunde. Auf dem goldnen gekrönten Helme befindet sich ein feuerfarbener halber Engel, dessen Stirn mit einem Reffen und Kreuzchen geziert ist. Sein blaues Kleid endet in die Helmdecke. Gegenüber, rechts, kniet gleichfalls vor einem Belpulte des Rollin Frau, Guigonne de Salins, in dunklem Pelzkleide und mit einem weissen steifen Tuche auf dem Kopfe. Ein weissgekleideter

Engel hält ihr Wappen ohne Helm, ein goldner Thurm in blauem Felde, dem  Wappen des Rollin beigelegt ist.

Beaunevreu, André, blühte im Anfange des 15. Jahrh. und zählt mit Jaquet, Hodiou und Paul von Limburg zu dem Kreise höchst bedeutender Meister im Miniaturenfach, welche damals in Frankreich und Belgien von kunstsinnigen Fürsten beschäftigt wurden.

Beauvais, im nördl. Frankreich, mit der jetzt zum Theil zerstörten alten Kathedrale Basse-Oeuvre, die aus dem 8. Jahrh. datirte und im innern Arkaden mit quadratischen Pfeilern hatte, und mit einer spätern Kathedrale germanische Systems, wo im Chor die Verhältnisse noch bedeutend höher und schlanker erscheinen als in der Kathedrale zu Amlens; das Querschiff, aus dem Beginn des 16. Jahrh., ist in nüchternen Formen gebildet; das Schiff kam nicht zur Ausführung.

Beauvarlet, Jacques, geb. 1731 zu Abbeville, lernte die Stecherkunst bei Ch. Dupuis und L. Cars in Paris. Seine erste Manier war die eines breiten und malerischen Styles; er strebte nicht blos die Form, die Spiele von Licht und Schatten, die stoffliche Beschaffenheit der darzustellenden Gegenstände, sondern auch das Kolorit an sich, und zwar durch mannigfachen Wechsel der Vortragsweise, wiederzugeben; dieses Streben gedieh aber bei ihm zur manieristischen Ausarbeitung. Bei seinen Arbeiten bediente er sich der Beihülfe seiner beiden Weiber, der Franziska Deschamps und der C. Riolet. Beauvarlet starb zu Paris 1797. Zu seinen besten Stichen gehören: *La lecture* und *La conversation espagnole* (zwei anmuthige, zart ausgeführte Blätter nach Vanloo), die Geschichte der Esther (7 grosse Blätter nach de Troy), das ausserordentlich fein gestochene Blatt: *Les couseuses* nach Guido, der Marquis von Pombal am Meeresufer sitzend (nach Roslin und Vernet), das Bildniss Bouchardons nach Drouais, der Sabinerraub (4 Blätter nach Giordano), *La marchande d'Amours* (nach einem Gemälde von Herkulanum), Diana und Aktäon nach Rottenhammer u. a. m.

Beban el Moluk, die „Pforten der Königsgräber“, heisst ein ödes von zerrissenen Felsen und Bergstürzen eingeschlossenes, ganz unbewachsenes, ausser von Schakals und Hyänen nur von Alterthumsforschern besuchtes Thal in Aegypten, das ein vollständiges und wahrhaftes Bild des Todes gibt. Belzoni war der erste Europäer, der hier unterirdische Königsgräber entdeckte und zum Theil öffnete. Sie sind prachtvoll mit Malereien aus der Blütenzeit der ägyptischen Kunst geschmückt und führen mehr denn 300 Fuss in den Fels hinein. Bis jetzt hat man 16 solcher Gräber entdeckt, alle den Königen der Dynastie von Theben gehörig und ohne Zweifel zu Lebzeiten der Fürsten angelegt, da jeder erste Saal dieser Grüfte inschriftliche Verheissungen langer Regierung enthält. Imitten eines grossen Saales wurde ein alabasterner Sarg, aber des Deckels und der Mumie beraubt, gefunden.

Bebenburg, Leupold von, Bamberger Fürstbischof, gewählt am 19. Jan. 1353, gest. am 28. Oct. 1363. Sein Denkmal, am zweiten Pfeiler links im Hauptschiffe des Bamb. Domes, ist in Oel gemalt und stellt ihn im Ornate auf einem Löwen stehend vor. Ueber seinem Haupte sind zwei Wappenschilder, das Landeswappen und das Wappen seiner Familie. Letztere ist ausgestorben, stammte aus Franken und führte im silbernen Schilde eine rothe Burg mit zwei Thürmen. Das Denkmal ward 1814 erneuert und eine Marmortafel mit Inschrift unter dem Gemälde angebracht.

Bebenhausen bei Tübingen, ein im J. 1183 gestiftetes Prämonstratenserkloster, dessen Bauten mit denen des Cisterzienserklosters Maulbronn Aehnlichkeit haben, aber kleiner sind. Gleich der Maulbronner Klosterkirche bietet die von Bebenhausen ein bemerkenswerthes Beispiel vom Pfeilerbasilikenbau. Bedeutende Umbauten fielen zu B. in den J. 1272 — 1305 vor. Der Grundriss ist ein lateinisches Kreuz, das Chor im rechten Winkel geschlossen. Die Querschiff-Flügel haben keine Absiden, das nördliche hat zwei im rechten Winkel geschlossene Kapellenräume (wie in Maulbronn), dem südlichen legt sich die Sakristei vor. Die Pfeiler der Mittelschiffarkaden sind etwas breiter als tief. Das Gewölbe kam offenbar erst später herein. Im J. 1335 war das Chor durch ein grosses prachtvolles Spitzfenster geöffnet, und 1407 — wurde unter Abt Peter von Gomaringen durch Georg, Klosterbruder von Salem, das überaus zierliche und fast gar zu luftige, auf acht prismatischen Doppelpfeilern sich erhebende steinerne, durchbrochen sich zuspitzende Thürmchen auf das Kreuz der Kirche aufgesetzt. (In Maulbronn steht ein sehr schlanker und spitzer hölzerner Thurm oben darauf.) Vom östlichen Kreuzgange führt eine Thür in die Segelkammer, die im Uebergangsstyl auf kurzen Säulen in der Mitte eingewölbt ist. Der Kreuzgang wie das grosse Refectorium, mit seinem auf schlanken gekielten Pfeilern in der Mitte getragenen Palmengewölbe, ist aus dem 15. Jahrhundert. — Im J.

der Architekt Heinrich Graf aus Bern 12 lithogr. Tafeln über dies Kloster älter liess er eine „Darstellung des alten schwäbischen Klosters Bebenhausen in fünf Tafeln“ (Tübingen 1835) folgen.

abt Roger von, gest. 1178, legte zuerst Zimmer mit Feuerstellen, eines andern, also durchlaufende Schornsteine an.

fummi, Domenico, gen. *il Meccherino*, geb. um 1484, gest. nach 1551, war des Capanna und dann Mitarbeiter des Sodoma, als dieser das Oratorium Bernardino zu Siena mit Wandmalereien schmückte. In den von Beccafumi ausgeführten Fresken ist ein erfreulicher Anschluss an den grossen Meister zu sehen. Eigenthümlich merkwürdige Arbeiten des B. sind die musivischen, aus dunklerem Marmor zusammengesetzten Darstellungen, welche den Stener Domchor bilden. Von Tafelmalereien Beccafumi's weist Siena die besten auf. Ein Stück von ihm sieht man auch im Berliner Museum; es zeigt eine Frau, wie sie, ein Buch auf dem Schoosse, das Kind hält, welches mit einer Perle spielt; zu ihnen der kleine Johannes mit dem Kreuz; Hintergrund Landschaft auf Holz, rund, 2 F. 8½ Z. im Durchmesser.)

Antonio, Verfasser eines *Catalogo delle pitture etc. di Pesaro*. Das Verzeichnis zu Pesaro 1783.

Gaspar, spanischer Maler, Bildhauer und Baumeister, geb. 1520 zu Valencia, suchte frühzeitig Italien und half dem Michelangelo mehrere Jahre bei den Arbeiten in St. Peter und in der Villa Belvedere. Dem Vasari half er in den Sälen der Villa; auch schloss er sich dem Daniel von Volterra an, dessen Malart ihn, den schwachen, anziehlich anziehen musste. Bedeutend waren seine anatomischen Kenntnisse, namentlich das von Valverde 1554 zu Rom herausgegebene anatom. Figurenbuch, zu dem er alle Zeichnungen geliefert und das lange Zeit den spanischen Medizicern und Chirurgen als Muster- und Lehrbuch gedient hat. B. heirathete eine Römerin, kehrte sodann nach Saragossa zurück und schenkte seinem Vaterland bedeutende Werke, sowohl als Bildhauer wie als Maler. Er starb 1570. In Madrid sieht man noch seine Medusa, seinen Perseus und Andromeda. Der Altar der Kathedrale zu Astorga und in jenem der Klosterkirche der Baronesen zu Madrid sind Malerei, Bildhauerei und Baukunst vereinigt. Das berühmteste seiner Bildschnitzkunst machte er für die Königin Isabella von Valois, das Bild der Muttergottes de la Soledad, dessen Geschichte der Mönch Antonio de Guevara in einer 1640 erschienenen Schrift erzählt hat.

Der Becher wird in der christlichen Kunst häufig mit Kelch verwechselt. Becher oder Kelch, oder neben welchem ein Edelstein liegt (der während des Messelesens vom Altar abgerollt), wird dem heil. Bischof Lupus attribuit. Einen Becher und einen Dolch neben sich erhält der Franziskaner Jacobus de Marchia, welchem ein beigeschicktes Gift nichts anhatte. Becher und Dolch in der Hand führt Kordus Martyr. Becher oder Kelch und Stab trägt der Engel Chamaël, der im Garten Gethsemane stärkte und mit Jakob rang. Auch der heil. Beatus hat den Becher zum Attribut, aber mit einer Schlange, oder zersprungen, aus dem Inhalt herausfließt; dies bezieht sich auf die Sage, wonach der Heilige Vicovaro bei Tivoli von seinen eignen Mönchen Gift vorgesetzt erhielt, das Glas zersprang, als er das Kreuz darüber machte.

Becher, Friedrich, geb. 1747 zu Spandau, studirte die Architektur unter Boullion und erbaute dann in Berlin mehrere wichtigere Gebäude, so z. B. die Allee (Einige meinen, nur nach Simon's Rissen), eine im Hofe des Akademiegartens Reitbahn mit einem künstlichen Bohlendachstuhl, und mehrere ansehnliche Gebäude, wie das grosse und schöne Haus im Thiergarten Nr. 42. Letztere deutlich und bestimmt den Charakter der damaligen Uebergangsperiode, in der die französische Geschmack war nunmehr überall fast ganz und gar verdrängt, und man strebte (hier und da nur, unter mancher andern abenteuerlichen Modification, den neuern italienischen Styl mit seiner, unserm Klima so wenig angelegenen Dachung nachahmend) im Allgemeinen immer sichtlich nach einer verschiedenen Bedürfniss unsrer Zeit gehörig modificirten Darstellung des Schönen in der rein hellenischen Form.

Bechtelsheim Jubilaeus wurde der Bamberger Domherr Joh. Phil. Franz Ign. von Maugenheim genannt. Seine Denktafel von Messing, mit Inschrift und Wappenstein, sieht man in der Domsepultur links über der Thür. Die Familie ist von Hessen und führt in schwarzen Felde zwei silberne Querbalken; auf einem Turnierhelme ist ein die Saxen linkskehrender geschlossener Flug mit

den Farben des Schildes tingirt, zwischen dessen Flügeln vier silberne Straussfedern stecken.

Beck, Heinrich, herzogl. Anhalt-Dessauischer Hofmaler und ord. Mitglied k. Akad. der bild. K. zu Berlin, ward den 28. Dec. 1788 zu Dessau geboren. Von seinen Produktionen sind folgende hist. Gemälde bemerkenswerth: die Verkündigung (gemalt 1812 in Dresden); ein träumender Odysseus am Meeresstrand; Magdale und Christus im Garten; Christus mit seinen beiden Jüngern zu Emaus; Tanz d. Jahreszeiten (im Concertsaale zu Dessau); die heil. Jungfrau mit dem Jesusknabe und dem kleinen Johannes in einem Garten; ein Altarbild mit Flügelthüren (Motto: „Kommt her zu mir alle etc.“) in der Nikolaikirche zu Zerbst. Das jüngste Bild Beck's ist ein Altargemälde nach den Worten Christi: „Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben.“ Näheres über diesen Künstler findet man im Berliner Kunstblatte von Tölken.

Beckenkamp, B., ein Kölner Maler des 19. Jahrh., der manches Gute in Historien geleistet hat. Er malte in Ferd. Wallraf's Auftrage mehrere Bilder für den Reliquienkasten der Dreikönige im Kölner Dom: „die Geburt Christi den Hirten verkündigt; die Erscheinung des Gestirns; die drei Weisen vor Herodes; dieselben den Heiland dem Volke predigend; die Entdeckung der heil. Gebeine durch die heil. Helena; die Ankunft der Gebeine zu Köln; die Huldigung der zur Krönung nach Aachen hier durchreisenden Kaiser.“ Um 1820 empfing Beckenkamp vom König von Preussen den Auftrag, das altberühmte Kölner Dombild (den engl. Gruss und die Gesandtenbringung der Könige) vom Meister Stephan zu copiren.

Becker ist der Name mehrerer achtenswerther Künstler. Der Aelteste dieses Namens ist Nikolaus Becker, der mit Meister Klaus dem Parlierer und mit Heinrich Berynger um das J. 1386 als Baumeister an der Petri-Paulkirche zu Liegnitz in Schlesien thätig war. Drei Jahrhunderte später macht sich Philipp Christoph von Becker bemerklich. Im J. 1674 zu Koblenz geboren, erlernte derselbe zuerst die Goldschmiedskunst, kam dann nach Wien und bildete sich hier unter Seidlitz zum Edelsteinschneider aus. Er fertigte sehr viele Petschäfte mit Wappen, die er mit unsäglichem Fleiss in edle Steine grub; auch schnitt er die Stempel zu einigen Schatzmünzen. Becker arbeitete für Kaiser Joseph I. und Karl VI.; letzterer erhob ihn in den Adelstand. Kaiser Joseph liess ihn nach Russland gehen, wo er das Siegel Peters des Grossen schneiden und die Münzgepräge verbessern sollte. Er starb 1742 zu Wien. — Philipp Jakob Becker, geb. 1763, gest. 1829, war ein Schüler von Mengs und Marot, und wirkte als badischer Hofmaler und Galleriedirektor zu Karlsruhe. Er hatte ausnehmend viel Einsicht in die Kunst, aber wenig Kunstvermögen. Um seinen Kunstblick, den er schon in jungen Jahren in Rom geschärft, beneideten ihn alle von der Familie Kunstkenner. Er war ein correcter und scharfer Figurenzeichner, entbehrte aber aller Erfindungsgabe, so dass er als Maler bedeutungslos blieb und nur durch Handzeichnungen in Kreide und Sepia fortlebt. Letztere sind zum Theil Kopien, meist aber von schöner Ausführung und geschmackvoller Behandlung. Auch kennt man einige, mit rauher, doch malerischer und nicht geistloser Nadel ausgeführte Radirungen von ihm. Am Verdienstlichsten war B. als Lehrer; seine namhaftesten Zöglinge sind: der Historienmaler Feodor Iwanowitsch (gest. 1821) und Professor Frommel in Karlsruhe. — Hofrath Becker, zu Offenbach, hat sich als Stempelschneider berühmt gemacht. Er fertigte etwa 300 Stück Münzen nach alten Vorbildern und verstand die letztern so ungemein treu nachzubilden, dass seine Münzen selbst von den Augen der Alterthumskenner für alt und ächt angesehen wurden. Dadurch, dass er die weisen Archäologen bei ihrer Meinung liess und des Privatvergnügens wegen darin noch bestärkte, kam er später in Verdacht, eine ernstliche Täuschung bezweckt zu haben. Indess war sein Zweck nur gewesen: die Geschichte der Münzkunst in ihrem Entstehen, ihrem Fortschreiten bis zur höchsten Vollkommenheit, ihrem allmäligen Verfall im Mittelalter bis zum neuern Aufleben des Münzwesens anschaulich zu machen. Seine Sammlung umfasst 100 Nachahmungen von griechischen und 125 von römischen Stücken; dann folgen 24 Stücke der gothischen Könige Spaniens, hierauf 24 Stück Solidi des Mittelalters und etwa 8 Stück höchst seltener Thaler; den Schluss machen 10 Stück Noth- und Belagerungsmünzen aus den letzten Jahrhunderten. — Jakob Becker, Professor und Dirigent der Malerklasse im Städelschen Institut zu Frankfurt, ist 1811 zu Worms geboren, studirte zu Düsseldorf unter W. Schadow und entwickelte ein entschiednes Talent für die Historie und das höhere Genre. Man hat ihn in letztrer Beziehung mit Recht einen lyrischen Volksdichter voll reichen Gemüths genannt, wozu ausser mehreren Oelbildern schöne Aquarellzeichnungen von ihm, Darstellungen aus dem häuslichen Leben oder Scenen nach deutschen Dichtern betreffend, die Beweise geben. Er besitzt ausge-

Compositionsgabe, ist ungekünstelt und klar im Vortrage, und gilt für eiffligsten Coloristen. Graf Raczinsky, welcher Beckern noch als Schüler (1834) traf, zählte ihn mit Recht schon damals „unter die jungen Tache sich unter den glücklichsten Vorbedeutungen ankündigen;“ er spricht von drei damals fertigen Gemälden Becker's: vom alten Bettler, der mit seiner Tochter im Unwetter eine Zuflucht sucht; von dem Ritter und seinem Liebchen (des Hrn. Decker in Berlin); von der im Walde lebenden Bauernfamilie. Er hinzu: „Becker malt auch vorzüglich in Wasserfarben, seine Bilder in sind geistreich erfunden und zart ausgeführt.“ Eins seiner namhaftesten Gemälde ist die „Aernte“ welches Oelbild der Kunstverein in Düsseldorf und Steifensand als Vereinsblatt gestochen hat. In Frankfurt malte er erst in kleinerem Maasstabe davon. Er wählte den Moment, wo die Schnitter (und) mitten in ihrer Arbeit unterbrochen werden, indem über dem heimathlichen (im Hintergrund) ein schweres Gewitter schwebt und der Blitz eben eine in Flammen gesetzt hat. Zuerst nimmt das Haupt der Schnitterfamilie, ein Mann, das Unglück wahr, und er sammt den Andern, die sich um ihn gruppieren sich zu fragen: wen trifft der Schlag? kommt Hilfe früh genug? Ein Mädchen wirft sich inbrünstig betend auf die Knie; Kinder, die soeben noch umen spielten, schmiegen sich wie ängstliche Küchlein an ein erwachsenes an. Dies Bild beweist, wie man auch das Genre von höherem Standpunkte kann, denn die symbolische Seite, die Andeutungen auf die Schicksalsfülle hier reichen Aerntesege spendet, dort die Früchte des Fleisses in, die innern Empfindungen des Menschen, welche eignes oder fremdes Unheim erregt, der Drang nach Hilfeleistung, überhaupt die tiefe Motivirung, muth ergreifende Stimmung, — scheint stärker hervortreten als das Real. h. die bloß äussere Gruppierung und Darstellung der Figuren, obgleich meisterhaft bis ins Detail durchgeführt ist. Die Physiognomien und Gestalten sogleich den Charakter eines bestimmten, gegebenen Volksstammes, ilde zugleich so grosse Naturwahrheit gibt. Becker hat seine Studien dazu wald (zwischen Frankfurt und Koblenz) gemacht. Die Costüme sind male- s das Kolorit betrifft, so erkennt man den Eleven der hierin vorleuchtenden er Schule. Ein andres Bild von Becker zeigt im üppigen landschaftlichen : zwei Mädchen (die Figuren 10 — 11 Zoll hoch), welche hinüberschauen m ziemlich entfernten, von einem Wasser durchschnittenen Thale; eine kruten werden an das jenseitige Ufer hinübergeschifft; unter ihnen der des einen Mädchens; dieses, von schweren Gedanken erfüllt, erhält von elin Trost und Aufmunterung. Klar drückt sich die lyrische Stimmung nordnung ist sehr ungekünstelt. Sein heimkehrender Krieger und aten abschied sind durch Lithografien und Stiche Lieblinge des Publi- orden. Es sind ächt deutsche, rührende Idyllen, sinnig und zart, derb und technischer Beziehung Meisterwerke, besonders das erstgenannte. Der lete Wildschütz, in der gräfl. Raczynskischen Gall. zu Berlin, ist eine ihre und treue Schilderung Beckers. Man bedauert den armen Schützen ich, der auf den Arm seines Genossen gestützt, langsam mit den unsäglich- erzen von Fels zu Fels steigt. Er wagt kaum aufzutreten, die Kugel in der idlich, er wird nicht mehr weit gehen. Das sieht man Alles, aber leider ist was unruhig gehalten. Schade dass Becker, seit er Prof. in Frankfurt ist, chiednes Lehrertalent entwickelt, sich lange nur auf kleinere Bilder ver- zwar alle sein schönes Talent bekundeten, doch den Ruhm, den seine erwarben, nicht erhöhen konnten. Indess hat er jetzt wieder ein grösseres affen, die ausgezeichnete Darstellung „eines auf dem Felde vom Blitz en Hirten.“ Der Künstler hat dies Gemälde für 3000 Fl. dem Städelschen erlassen (1844). Von Prof. Becker existiren auch einige Lithografien nach Lessings und Hildebrandts. Er bediente sich früher zur Bezeichnung sel- e eines aus den Buchstaben BW oder JBW bestehenden Monogrammes, W den Wormser bedeutet. — Ein anderer Becker zu Frankfurt a. M. ist malt kenntlich und fein, und geniesst das Vertrauen des Publikums.

ord, William, gest. 1844 zu Bath in einem Alter von 84 Jahren, spielte englischen Kunstfreunden eine eigenthümliche und grossartige Rolle. Er er der einst so prachtvollen Fonthill Abbey, und liess zuletzt bei Bath ein kolossales Gebäude mit Thurm aufführen. Der mit Immensem Reichthum , ganz seiner Fantasie lebende Beckford richtete alles um sich so ein, e der Prinz seiner selbstgeschaffnen Märchenwelt erschien. In seinen Ein- verband sich das luxuriöseste orientalische Gepräge mit dem ganzen Zau-

ber mittelalterlicher Romantik. Als er seinen Thurm aufführte, hatte er keinen geringern Gedanken, als sich den babylonischen Thurmbau und die Sprachenverwirrung der Arbeiter lebhaft vor die Seele zu rücken; er liess, um die Poesie seines Unternehmens so wundersam als möglich zu machen, nur bei Nacht arbeiten und genoss so das erhabene Schauspiel eines kolossalen Weihnachtsbaumes, dessen Lichter die weithin leuchtenden Fackeln der auf- und niedersteigenden Arbeiter waren. Ueber seine in diesem Thurme bei Bath befindliche Bildersammlung, sowie über seine Majoliken und Limusinen, wie auch über sein Haus zu Bath und seine Kunstliebe, findet sich lehrreiche Notizen in Waagen's „Kunstwerke und Künstler in England“ (2. Theil. S. 324 — 40.)

Beda venerabilis. — Beda der Verehrungswürdige, geb. bei Weremouth im J. 672, war deutschen Stammes und ward in der Abtei St. Paul zu Jarrow in Britannien erzogen. Er brachte es durch Fleiss und Frömmigkeit dahin, dass der Papst, auf ihn aufmerksam gemacht, ihn nach Rom berief. Doch aus dem Weltgewühl sehnte es ihn nach des Klosters Stille, nur der Wissenschaft und dem Gebete zu leben. Er wurde Abt zu Jarrow, hielt seine Mönche zum Studium an und wollte so, dass sie der Welt etwas nützen sollten. Er selbst schrieb die erste Kirchengeschichte Englands und eine Menge religiöser und philosophischer Abhandlungen. Auf dem Todbette noch beschäftigt, eines Werkes Auszug zu machen, verliess ihn fast die Sprache, und als der junge Mönch, dem er diktirte, ihm dies bemerkte, erwiderte er: „schreibe so geschwind du kannst;“ wie der Mönch aber sagte, es sei vollbracht, flügelte Beda nur noch die Worte: „Du hast die Wahrheit gesprochen, es ist vollbracht!“ Er starb im J. 735. Der heil. Willibrod, Utrechts erster Bischof, war Beda's Zeitgenosse und Landsmann; der 734 in England geborne Alcuin, Abt zu Canterbury, Karls des Gr. Almosenier und Lehrer, war der Nachfolger Beda's in der Gelehrsamkeit. — Der Künstler hat ihm das Abtsornat der Benediktiner und zum Attribut das Buch zu geben.

Beek, Pieter van, ein holländischer Seemaler, der um 1681 blühte. Das Berliner Museum besitzt von ihm eine leichtbewegte See mit zwei Kriegsschiffen und einigen Booten im Vor- und Mittelgrund. Der Hintergrund zeigt einen Strand, an welchem man eine Kirche und andre Gebäude sieht, nebst andern Schiffen. Bezeichnet ist das Stück mit B. f. 16 .. (Auf Holz, 1 F. 6 1/2 Z. hoch, 2 F. 4 Z. br.)

Beer, Arnold de, d. h. Arnold der Bär (daher er auch latein. „Ursus“ genannt wurde), ist fast nur als Lehrer des Lambert Lombardus aus Lüttich bekannt. Er starb zu Antwerpen 1529.

Beer, Hans, ein altdeutscher Baumeister, von dem man nur die Nachricht hat, dass er das Kloster und die Kirche der Augustiner zu Nürnberg in den J. 1485 — 88 erbaute.

Beerestraten, J. G. E., ein Niederländer und verdienstvoller Marinemaler, der nach Füssli's Angabe 1687, nach Andern schon 1681 starb. Dresden hat zwei Stücke von ihm; das eine ist eine Seeansicht mit steilen Felsenufeln, auf deren Höhe mehrere befestigte Gebäude stehn; ein Dreimaster liegt vor Anker, die Ferne zeigt mehrere Schiffe, und im Vorgrunde sieht man einige Menschen und ein paar Fahrzeuge. (Auf Holz, 3 F. 5 Z. br., 2 F. 6 Z. h.) Das andre zeigt einen Sturm auf der See, mit mehreren Schiffen; eins derselben ist schon an das felsige Ufer geworfen, die Mannschaft sucht sich in einem Boote zu retten; im Vorgrunde sieht man auf einer Klippe ein paar Männer, die dem Tode entronnen sind. (Auf Holz, 5 F. 8 Z. br., 4 F. h.) Sein Hauptwerk, eine Seeschlacht, findet sich im Museum zu Amsterdam. Sonst besitzt auch die Münchner Pinakothek ein Seetreffen von ihm.

Beerstreet. Man kennt nur einen Seepropekt dieses holländ. Meisters, vom J. 1550. (Verzeichniss der Campeschen Kunstsammlung. Nr. 338. Kunstbl. 1827. S. 272.)

Beeskow, in Preussen, besitzt in seiner Stadtkirche ein grossartiges Gebäude des 13. Jahrh., 72 F. hoch in Mauern, 125 F. hoch im Forst, 195 F. lang, mit siebenseitigem Abschlusse, theils 65 F. breit, von Backsteinen in einfachem altdeutschen Style, mit einem bis zur Spitze 200 F. hohen Thurme erbaut. Das Bauwerk ist durch angemessne Restaurationen gut erhalten. Im Schlosse zu Beeskow, welches der Kurfürst Johann Georg v. Brandenburg 1580 erbauen liess, hat sich Basilius Butzkus (Münchner in Thurneissers Druckerei) als Maler verewigt.

Beethovens Kolossalstatue zu Bonn, entworfen und modellirt von Ernst Hähnel in Dresden, in Erz gegossen und ciselirt von Daniel Burgschmiet in Nürnberg. Der Bildhauer Hähnel, ein Schüler Prof. Rietschels und bereits als Meister des Bacchuszuges (an dem nach Abend gelegnen Friese des Dresdner Theaters) am häufigsten bekannt, hat den unsterblichen Componisten, dessen Vaterstadt Bonn die

zen lässt, stehend dargestellt, in der vorgestreckten Rechten den Griffel
linken Arm in den Mantel geschlagen und in der Hand, die diesen an den
ein Notenbuch führend. Der Kopf erscheint etwas Weniges zurückgebo-
gen nach oben aufgeschlagen, der Ausdruck des Gesichts im Momente
ception gefasst; das Ganze von der grossartigsten Auffassung und von



ebenso grossartiger ergreifender Wirkung. Bildhauer Drake in Berlin, im Besitz einer Larve von Beethovens Angesicht, sechs Jahre vor dessen Tode genommen, überliess solche unserm jungen Bildner bereitwillig zur Benutzung, wodurch denn die vollständigste Porträtähnlichkeit erreicht und so dem Ganzen ein Hauptinteresse mehr verliehen ist. Dem Schroffen, Trotzigen, Wilden, was die Gesichtszüge des grössten Tonmeisters nicht seines Vaterlands nur, sondern der Welt, im Leben auszeichnete, hat Hähnel ein edleres Wesen verliehen durch die innre Bewegung des schaffenden Genius, die er eben zum Ausdruck gelangen lässt und mit jenem in harmonische Verbindung gebracht hat. Hähnel entwarf diese Bildsäule bekanntlich in Folge ausgeschriebener Konkurrenz, worauf er den Preis erhielt und zugleich den Auftrag zur Fertigung des kolossalen Gypsmodells. Letztres wurde durch Prof. Kiss aus Berlin und Prof. Rietschel zu Dresden, jener vom Comité, dieser vom ausführenden Künstler zur sachverständigen Besichtigung gewählt; für vollkommen gelungen und den Anforderungen der Kunst und des guten Geschmacks in jeder Hinsicht entsprechend erklärt, wodurch sie das schon vorher vom Direktor Schadow zu Düsseldorf gefällte Urtheil bestätigten, wonach dies Monument als eins der besten und ausgezeichnetsten Werke der neuern Zeit dastehen werde. — Die Reliefs, welche die Seiten des Piedestals schmücken, stellen in 4 Figuren, welche in Medallions sitzen, die verschiedenen Richtungen der Beethovenschen Musik dar. Die linke Seite zeigt eine in frommer Tonschwärmerei an der Orgel sitzende Figur in Hautrelief, es ist die geistliche Musik; die rechte Seite zeigt die dramatische Musik als Figur mit zwei Masken und Doppelflöte. Die Vorderseite nimmt das Basrelief der Symphonie ein. Eine schwebende weibliche Figur ist umgeben von vier Knaben in verschiedner Bewegung und mit eigenthümlichen Attributen,

vier Theile der Symphonie vorstellen. Die vierte Figur ist die Fantasie in der Reiter, als Sinnbild des göttlichen Tiefsinns des Componisten, und die Traulichkeit seiner Muse mit dem Räthselhaften bezeichnen.

Cornelius, geb. 1620 zu Harlem, gest. daselbst 1664, war der Sohn des Peter Begyn und ein würdiger Schüler des Adrian v. Ostade, welchen Mel-

das ihr der Vater im Scherz vorenthalt. (Auf Holz, 1 F. $\frac{1}{2}$ Z. hoch, 1 $\frac{1}{4}$ Z. br.) Dritte zeigt eine am Boden sitzende Frau, die ihren Gesang mit Lautenspielen tet; Hintergrund ein Tisch, worauf Notenbücher, eine Clarinette und eine nebst einem Vorhang. (Auf Leinw. 1 F. 1 $\frac{3}{4}$ Z. hoch, 1 F. $\frac{1}{2}$ Z. br.) Die Münchener Pinakothek besitzt seine „Rauch- und Trink-Gesellschaft, die sich in einer Saal mit Tanz belustigt.“ Bega führte übrigens 35 Blätter (Bauerngesellschaften, Tische, Raucher, Wirthinnen etc.) im Stich aus, worin sich eine kräftige Nadel, aber geschickt durchgeführte Stücke ausgenommen) wenig Vollendung zeigt; das ausgeführteste Blätter ist das zumelst mit kalter Nadel vollendete, das den Mann am Fenster vorstellt (3 Z. 2 Lin. hoch, 2 Z. 10 L. br.); interessant sind ferner zwei Verliebten in halber Figur, wo der Mann den Arm um den Hals der Frau schlingt und in der Linken ein kleines Glas hält; auf dem Tische zwei Bouquets, zwei Pfeifen und zwei Blättchen Papier (3 Z. h., 2 Z. 8 Lin. br.); dann das Blatt der Frauenemancipation: „die junge Frau mit der Tabakspfeife in der Rechten, sitzend am Tische, auf dem eine Bouteille steht.“ (2 Z. hoch, 1 Z. 8 Lin. br.)

Bega die Heilige, Tochter der heiligen Pipin, ist in einem vortrefflichen Ölbild gemalt, das sich in der kais. Gallerie im Belvedere zu Wien findet, wovon viele Wiederholungen existiren, eine z. B. in der Samml. des Grafen von Born zu Pommersfelden unweit Bamberg.

Begarelli, Antonio, geb. um 1498 zu Modena, zählt zu den berühmtesten Künstlern, führte aber meist nur in Terra cotta aus. Er hatte die Kunst unter Guidobaldo, dem Paganini der Maler, studirt, und obgleich er nicht Maler ward, übte doch Einfluss auf die Malerei, wenigstens will man von ihm grösstentheils die Tüchtigkeit, die Rundung und die Kunst der Verkürzung herleiten, welche die Tüchtigkeit der Modeneser Malerschule waren. Von Begarelli ist die vielbewunderte Kuppelnahme in der Kirche der heil. Margaretha, die aus vielen überlebensgross und rund gearbeiteten Figuren besteht. Drei davon schreibt man Correggio zu, die übrigen Plastik förmlich bei Begarelli gelernt haben soll. Man erzählt auch, dass Correggio, als er die grosse Kuppel des Doms zu Parma malte, ängstlich geworden sei über die entsetzlichen Verkürzungen, worin die Figuren von unten gesehen erscheinen, daher ihm Begarelli die ganze Kuppel modellirt habe, wonach sie alsdann von Correggio gemalen gelungen sei. In Parma selbst will man nur wissen, dass man auf dem Giebel der Kuppel viele Stücke von diesen Modellen gefunden und für begarellische angesehen habe. Eine andre Tradition ist die, dass Buonarroti, als er obgenannte Kreuzabnahme sah, in die Worte ausgebrochen sei: „Weh den Antiken, die dieser Thon zu Marmor würde!“ Aber Begarelli verstand wenig in Marmor zu arbeiten und das Unglück wollte, dass seine Terracottafiguren zum grössten Theil zu Grunde gingen. Was davon übrig ist, sieht man in den Studi zu Modena: eine Gruppe einer heil. Familie, eine Krippe und einige Heilige des Benediktinerordens in S. Agostino daselbst (eine Pietà), in der Akademie zu Parma (vier grosse Statuen, welche im Kloster von S. Giovanni Evangelista standen) und im Museum zu Modena, welches vielleicht das trefflichste der seltenen Sculpturwerke des modenesischen Meisters besitzt. Es ist dies eine aus fünf Statuen bestehende Arbeit, welche der

Begarelli, arbeitete mit gleicher Geschicklichkeit, so dass man ihre oft schwer unterscheiden konnte. Luigi starb vor seinem Oheim (1540), der ein volles Vierteljahrhundert überlebte.

Begas, Karl Joseph, Historien- und Genremaler, Prof. an der Akademie zu , ward am 30. Sept. 1794 zu Heinsberg bei Aachen geboren, wo sein Vater, Gerichtspräsident zu Köln, damals beamtet war. Seine Studien machte der Begas bei dem Baron Gros in Paris; seine daselbst gelieferten Bilder waren: „von seinen Freunden betrauert“ (1816 gemalt und vom damaligen König von Preussen für das Lustschloss Bellevue angekauft); „Christus auf dem Oelberge“ (gemalt 1817 und in die Garnisonkirche zu Berlin gekommen); „die Ausglessung des Meistes“ (1820 gemalt und zwar als Altargemälde für den Dom in Berlin, den es jetzt schmückt). Von Paris nach Berlin gehend, besuchte er auf diesem Wege zuerst die Seinigen zu Köln und porträtirte dieselben (neun Figuren) in Einem Bild, das er selbst für sein gelungenstes Werk aus jener Zeit erklärt hat. Beim ersten Aufenthalt zu Berlin lieferte er die kolorirte Skizze zu einer „Taufe Christi.“ Er reiste hierauf (Febr. 1822) Italien, drang dort stärker in die Tiefen der Kunst und suchte manche frühere in der französ. Schule gepflegten Ansichten über Composition und Ausführung eines Gemäldes ab. In Rom malte er das Bildniss Thorwaldsen's (von Amsler gestochen) und 1823 die „Taufe Christi,“ ein Bild mit lebensgros Figuren, das nun in Potsdam die Garnisonkirche ziert. Beide Arbeiten erregten allgemeine Aufmerksamkeit. Nach Berlin zurückgekehrt (1824), nahm er hier seinen ständigen Aufenthalt, und es gingen seitdem eine grosse Anzahl bedeutender, biblisch-historischer, theils genreartiger Bilder aus seiner Hand hervor, unter denen 1826 „der junge Tobias und der Engel“ (gestochen von Daniel Berger), 1827 „Auferstehung Christi“ (19 Fuss hohes Altarblatt in der Werderschen Kirche), 1828 die „Bergpredigt“ (im Besitz des Fräuleins v. Waldenburg zu Berlin), 1833 die „Abfertigung Mosi“ (im Besitz des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen, zu Düsseldorf), 1835 die „zwei Mädchen auf dem Berge“ nach Uhland (lithografrt von Scherle), 1836 die rheinische Sage von der „Lurley“ (im Privatbesitz zu Hannover; das Bild ward 1839 von E. Mandel für den Berliner Kunstverein; Lithographie davon lieferten Wildt und Tempel), 1837 „Kaiser Heinrich IV. vor Grete im Vorhofe zu Canossa“ (welches treffliche grosse Oelgemälde jetzt auf der Rheinbrücke am Rhein befindlich ist), 1838 die „Verklärung Christi“ (Kirchenbild für die St. Michaelskirche in Schlesien) und ein „kreuztragender Christus“ (Kirchenbild zu Serpen), 1839 ein „kranker König im Costüm des Mittelalters, der sich von einem Pagen Gulspieren lässt“ und die „drei Mädchen im Schatten einer Eiche“ (beide Genrebilder im Privatbesitz zu Berlin), 1840 „Christus mit dem Zinsgroschen“ (im Privatbesitz zu Paris, lithografrt daselbst 1843 von Maurin aîné) und „Christus, den Untergang Jerusalems weissagend“ (auf dem Schloss Bellevue bei Berlin; erschien 1843 in Berlin meisterhaft lithografrt von V. Scherle), 1841 „Christus auf dem Oelberge“ (Kirchenbild für Wolgast in Pommern), 1842 — 43 „Christus die Mühseligen zu sich rufend“ (Kirchenbild für Landsberg an der Warthe, gestochen von Scherle), 1843 eine „Mohrin mit einem Kinde“ (im Besitz des Königs Friedrich Wilhelm IV., gestochen von Lüderitz), 1844 eine Wiederholung desselben Gegenstandes (im Privatbesitz zu Leipzig) und der Carton zu einer Altarnische zu Sakrow bei Potsdam, welcher *al fresco* ausgeführt wird. Ausser diesen Arbeiten in Historie und Genre sind auch zwei Mondscheinlandschaften von Begas erwähnenswerth; die eine ward vom Kunstverein zu Frankfurt a. M. angekauft, die andre befindet sich im Privatbesitz zu Berlin. Ferner kennt von B. eine Reihenfolge von etwa 30 Compositionen in Zeichnungen historischen und romantischen Inhalts, sowie eine bedeutende Anzahl Bildnisse. Neuerdings erhielt B. den Auftrag vom König: die Bildnisse der Notabilitäten in Wissenschaft und Kunst, die jetzt an Berlin gefesselt sind (wie Hegel, Schöle, Rückert, die Grimm's, Tieck und Cornelius), zu malen. Begas ist sich zur Unterschrift seiner Bilder des vollen Namens: C. BEGAS. F. — Sein Talent als Componist und Maler wird in ganz Deutschland freudig anerkannt; nach ihm gilt uns B. als Meister in Colorit und Allem, was der Farbengebung angeht. Immer ist Geist in seinen Compositionen; oft spricht sich des Meisters Geist durch die Erfindung aus, wovon auch seine Kirchenbilder zeugen, in welchen dem Idealismus oder der reinern Religiosität der „denkenden“ Zeitgenossen auf das Beste Genüge geleistet ist. Von höchst geistreicher Composition ist z. B. sein herrliches Kirchenstück zu Landsberg an der Warthe, wo der Heiland als höchster Richter und Erretter der Menschen im tiefsten und lautersten Sinne des Evangeliums dargestellt ist. Auch sein „Christus, den Untergang Jerusalems weissagend“ (welches Gemälde eine Höhe von 7 F. 3 Z. und eine Breite von 8 F. 8 Z. hat), ist eins der

sammen. Die Gruppe ordnet sich in grossartig plastischer Klarheit; doch her der Behandlung, dem entschiednen Bedürfnisse des Situations- und Charakters gemäss, das malerische Element vor, alles nämlich, was der Wirkung der Farbe des Helldunkels angehört. — So Glänzendes Begas in der Historie geleistet scheint er doch weit mehr Meister im Genrehaften und Romantischen zu sein. In letzterer Beziehung citiren wir zunächst seine Mädchen, die im Schatten einer Eiche ruhen. Dieses gemüthliche Bild voll geheimen Zaubers darf im schönsten Sinne Eichendorff'sches Gedicht in Farben heissen; der prächtig zitternde Duft eines Mornachmittags, das fantastisch schimmernde Waldwasser, die sonnige Wärme, eine unvergleichliche Einfassung für die reizende Gruppe unter dem Baume, die kindlicher Anmuth fast unerreichbar scheint. Ein nicht minder anmuthiges ist jenes, wo er ein nacktes dreijähriges Mädchen mit seiner Wärterin, einer Mutter, im Bade spielend darstellt. Die heitere behagliche Naivetät des Gegenstandes, der warmer harmonischer Ton und zartes Helldunkel geben diesem Bilde einen besonderen Reiz. Die feine Grazie des Pinsels, die Delikatesse des reizenden Farbenspiels, die Begas sie zeigt, sucht überhaupt ihres gleichen. Er gibt selten Erfundenes, aber seine Erfindung zeigt, sind seine Eingebungen allezeit neu, pikant, vielleicht an der Grenzscheide berührend, wo das Raffinirte beginnt. Gedachtes Kind, das eine Wäsche weiss waschen will, dehnt mit dem ganzen Zauber des kindlichen Uebermuths die Glieder vor uns hin, und das kleine Wesen vermisst sich, der schwarzen Arm der Mutter es baden soll, mit dem nassen tropfenden Schwamme durchs hässliche Gefährt zu fahren. Diese Personificirung der Hässlichkeit neben der nackten Lieblichkeit der Schönheit ist des pikanten Gegenspiels wegen fast zu dreist und vollauf erfolgreich. Ueberhaupt liegt es in Begas Intentionen, den Contrast aufs Aeusserste zu steigern, ein Bestreben, das ihm offenbar in Folge seiner ersten Studien anhängt, die er in der französischen Schule machte. — Als trefflicher Meister steht B. auch im Fache der Porträts da. Er stellt nicht blos costumirte Gesichter dar, sondern Menschen mit Individualitäten; das Colorit ist zart, duftig, die Modellirung vorzüglich. Auf der Ausstellung 1843 bewunderte man unter acht von ihm ausgestellten Porträts neben dem des Kronprinzen von Bayern und das einer Dame in schwarzem Kleide die geistigsten, reizvollsten Züge sind hier leicht hingehaucht, keine Mühsal des Pinsels verbittert uns den Genuss; in jeder Figur herrscht die ruhigste Sicherheit des Daseins. Das zweitgedachte Porträt hat als solches den eigenthümlichen Reiz der Beleuchtung vom Rücken aus, so dass die Gestalt vorn im Dunkel erscheint und das Licht auf ihre Nebenpartien fällt. Dies Wagestück möchte dem Meister des meiste Porträts nicht leicht ein Zweiter nachmachen. Noch sei erwähnt, dass er bei der Waldsensation Anwesenheit in Berlin 1841 diesen zum Zweitenmal, und zwar allein malte, welches Porträt der grosse Bildner selbst für eins der gelungensten unter vielen von ihm existirenden erklärte.

Beguinen, eine frommgesinnte weibliche Korporation, deren Stifter Lanfrancus Begue war, der zu Ende des 12. Jahrh. starb. Die Beguinen, wovon die Lollarden ein Zweig waren, blühten besonders in Deutschland und den Niederlanden; nach der Reformation bliesen sie „Seelenweiber,“ weil sie sich der Seelsorge ihrer

ihre Vereine aber wirkten sehr nützlich durch die Sorgfalt, die sie der Jugenderziehung schenkten. Die noch hie und da in Deutschland vorhandenen Beguinenhäuser bestehen nur als fromme Stiftungen fort, wo ledige Weibspersonen aus dem Bürgerstande freie Wohnung und wohl auch sonst Unterstützung erhalten.

Begyn (oder Begeyn), **Abraham**, 1650 im Haag geboren, gest. 1697, ein trefflicher Landschaftler, der in Berghems Geschmack arbeitete und in seinen Stücken eine tüchtige Kenntniss der Perspektive und Architektur verräth. Auch die Figuren und Thiere gelangen ihm schön, und mit richtiger Zeichnung verband er ein gutes Colorit. Im J. 1690 berief ihn der Kurfürst v. Brandenburg zu sich, für den er eine Menge Ansichten von verschiedenen königlichen Palästen malte. Da Begyn sich meist mit grossen Sachen beschäftigte, so sind seine kleinern Staffeleibilder seltner. Das Berliner Museum hat von ihm einen Hirtenjungen, der neben seiner aus zwei Kühen und drei Schafen bestehenden Herde ausruht; der Hintergrund zeigt Gebäude und eine hügelige Ferne, alles warm von der Abendsonne beschienen. Bezeichnet ist das Bild mit der Namensabbreviatur BG, doch so, dass das G tiefer steht und mit seiner obern Hälfte sich der untern Hälfte des B verbindet.

Behaim, **Hans Wilhelm**, blühte als Schnitzkünstler und Kunstschreiner zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Nürnberg. Von ihm ward 1613 die schöne tonnengewölbartige Decke des Nürnberger Rathhauses mit kunstreicher Arbeit in Holz geziert. Dasselbst sieht man auch von ihm einen sehr grossen Kronleuchter aus vergoldetem Holze. Hans Wilhelm starb 1619.

Beham, **Barthel** oder Bartholomäus, geb. zu Nürnberg 1496, war der Sohn eines unberühmten Malers und der Oheim des berühmten Hans Sebald Beham, ging wie letzterer aus Dürers Schule hervor, ward vom Herzog Albrecht IV. von Baiern nach Italien geschickt und lebte lange zu Bologna und Rom. Er wurde ein so vorzüglicher Schüler Marcantonio's, dass letzterer den jungen Deutschen benutzte, um manches Barthelsche Blatt als Marcantonisches in die Welt zu schicken. Barthel sah zweimal Italien; das letzte Mal besuchte er es in Aufträgen des Herzogs Ludwig, von welcher Reise er nicht wieder nach Deutschland kam, denn er starb zu Rom 1540. In Barthels Blättern thut sich eine Ahnung jener Herrlichkeit der Kunst und Natur auf, die jenseits der Alpen schuf und lebte. Durch ihn ward die deutsche Stecherschule zu einem andern lebendigen Leben erweckt; es sei nur an die zahllosen Copien erinnert, welche Bink und andere Zeitgenossen von Barthels Blättern machten. Man findet hier gelehrte, stets correcte Zeichnung, die oft voll Grazie ist, Weichheit und bewundernswerthe Feinheit des Stiches. Leider hat Barthel die wenigsten seiner Stiche mit Bezeichnung (BB oder BP, auch BsB) versehen; eine Bescheidenheit, die zwar ächt deutsch ist, aber die sogen. Blattkenner in manche Irrung versetzt hat. Bartsch verzeichnet von ihm 64 Blätter (darunter die berühmten Porträts der Kaiser Karl V., *aet.* 31, und Ferdinand I., *aet.* 29. 1531. Zwei Bl. in kl. Fol.), wozu Brulliot noch eins (einen St. Severin) nachträgt. — So vortrefflich als seine Stiche (darunter vornehmlich der „Triton und die Nereide“ sehr schön ist) sind auch seine Gemälde, in welchen Einfalt und charakteristische Bezeichnung des Ausdrucks, Feuer, richtige Zeichnung, naturgemässe Färbung und eine gar fleissige, oft trockne Behandlung herrscht. Sandreot zählt viele Bildnisse auf, die man von Barthel Beham in München sah. In den kön. bairischen Sammlungen sieht man von Barthelschen Stücken noch: das Porträt Alberts IV., Herzogs v. Baiern, in Lebensgrösse auf Holz; die Bildnisse Kaiser Karls des Grossen und Wilhelms V.; den Mettius Curtius, wie er sich auf dem Forum zu Rom mitsammt seinem Ross in den klaffenden Erdschlund stürzt (auf Holz gemalt); eine treffliche „Kreuzauffindung durch die heil. Helena,“ und ein entseeltes Weib, das mit dem Holze vom heil. Kreuz berührt, vom Tode erweckt wird. Eine Krenzabnahme mit vielen Figuren besitzt von Barthels Hand die k. k. Gallerie zu Wien. Im Berliner Museum findet sich ein ungläubiger Thomas von ihm; derselbe legt katechend seine Hand in die Seitenwunde Christi; umher stehen die andern Apostel. Im Hintergrund Architektur mit Nischen. Das Bild ist auf Holz gemalt, 2 F. hoch, 1 F. 10 Z. breit. Dasselbe Museum hat von B. auch einen Christus am Oelberg, wozu das Gegenstück, seine Kreuztragung Christi, unter Nr. 103 (nach dem Katalog von Dillis) in der Moritzkapelle zu Nürnberg sich findet. Letztres Stück, vor seinem Aufenthalt in Italien gemalt, zeigt in allen Theilen den treuen Schüler des Albrecht Dürer und viel Verwandtschaft zu Hans Schöffelin, von welchem es indess in der Glut der Farbe und der sokratischen Bildung der Köpfe sich wieder unterscheidet. Uebrigens ist das Impasto tüchtig, der Ton satt und warm.

Beham, **Hans Sebald**, geb. 1500 zu Nürnberg, gest. 1550 zu Frankfurt a. M., zählt zu den bedeutsamsten Künstlern des scheidenden Mittelalters. Hans Sebald lernte zuerst bei seinem Oheim Barthel Beham, und trat dann in Dürer's Schule, wo

er sich zum Maler, vornehmlich aber zum Stecher ausbildete. Der Geist des g Meisters trug sich auf alle Arbeiten Hans Sebalds über, aber so ausgezeichnet Schüler als Künstler war, so verwerflich war derselbe als Mensch. Er ergab sich in Nürnberg der ausschweifendsten Lebensweise, so dass ihn die Verachtung der Bürger von dannen trieb. In Frankfurt sich ansiedelnd, machte er sich zum Wirth eines Dirnenhauses. Dasselbst ward er als Hurer ertränkt, was nach damaliger Sitte Rechtswegen geschah. Die Gemälde dieses Künstlers sind selten. Eine zierlich geistreich gemalte Tafel von schönem klaren Goldton ist im Museum des Louvre in Paris, und stellt vier Scenen aus der Geschichte des David vor; diese herrliche Tafel wird für das schönste Werk altdeutscher Malerei erklärt, welches der Louvre besitzt. Das Bild datirt vom J. 1534. Sonst kennt man Hans Sebald als herrlichen Miniaturer (Miniaturenmalers) durch ein Gebetbuch auf der Bibliothek zu Aschaffenburg. Dies Gebetbuch, 1531 vollendet, enthält auf der Rückseite das in Gold gemalte Wappen des Kurfürsten und Kardinals Albrecht von Mainz; im Buche sind sechs mit dem Monogramm Hans Sebalds bezeichnete Bilder, die schon kunsthistorisch sehr wichtig sind, weil ausser dem einen höchst kostbaren, eben für den Mainzer Kurfürsten Albrecht in Oel ausgeführten Bilde im Louvre kein Gemälde von Hans Sebald bekannt ist. Gedachte sechs Miniaturen zeigen nun die Auffassung und Ausbildung noch in höherem Maasse den Geschmack und die feine Turbeobachtung, welche die Kunstfreunde in seinen Kupferstichen anziehen, was aber in der Technik durchaus von der Weise der Dürer'schen Schule, welche in seinem Oelbilde vorfindet, ab, und folgen darin ganz der Weise der französischen Miniaturisten. Die Deckfarben sind matt und ohne Gummigehalt, der Vortragschicht, das Gold mit dem Pinsel sehr reichlich, besonders im Aufhören der Lichtbraucht, der Gesamteindruck hell, aber etwas bunt. Die einzelnen Bilder sind Beichte, wobei die Profile von Priester und Beichtiger sehr ausdrucksvoll; die wobei der Büssende mit entblösstem Oberleibe kniet und von zwei betenden Priestern einer die Ruthe hält; das Gebet des Bischofs nach der Messe; Hingang des Bischofs zum Altar, um die Messe zu halten; die Communion. Alle diese Bilder zeichnen durch Einfachheit und Deutlichkeit der Composition sehr vorthellhaft aus. In diesen sechs „bezeichneten“ Bildern möchte in diesem Buche die Messe des Gregor nach Dürer ebenfalls von S. Beham herrühren, da die Behandlung dieselbe ist. Zwei mit dem Monogramm N. G. bezeichnete Bilder des Niklas Glockendenselben Buche, die Kreuzigung und das Abendmahl, fallen gegen die Beham Bilder sehr ab. — Als Kupferstecher hat Hans Sebald den verbreitetsten Namen. Er hört als solcher zu derjenigen Klasse von Dürers Schülern, welche die deutsche handlungswiese mit der Italienischen des Marcantonio zu verschmelzen wusste. Hier man Hans Sebald häufig mit seinem Oheim Barthel Beham, mit Georg Peckh J. Bink zusammen nennt. Den Grabstichel führt er fast auf dieselbe Weise wie nur noch zarter und nachdrücklicher; man kann nichts deutlicher und saubere geführtes sehen, als seine vier kleinen Blätter, welche die Historie vom verlorenen Sohne darstellen. Sein Styl in der Zeichnung der menschlichen Gestalt ist verschieden von dem seines Meisters Dürer, und zeigt so viel Schönheitssinn, dass glauben möchte, Hans Sebald habe nicht blos aus Marcantonio's und Barthel Beham Blättern gelernt, sondern sei selbst in Italien gewesen. Sein Genie fasste die gleiche Seite des Gemeinen und das Edle der Natur gleich klar und fest auf; Bei dafür sind seine Bauernscenen, sein St. Sebald und einige seiner Madonnen, wie mehrere mythologische Gegenstände. Merkwürdig ist sein Blatt mit der Dido, wie eine Venus nach Raffael ist, die er hier zur karthagischen Königin machte. — Beham hat auch Holzschnitte nach eigenen Handzeichnungen geliefert, die so ähnlich wie seine Stiche sind. Er bezeichnete seine Blätter mit zwei verschiedenen; die von ihm zu Nürnberg gefertigten sind mit einem P, die zu Frankfurt befestigten mit einem B signirt; erstere mögen in die Jahre 1519 — 30, letztere in 1531 — 49 fallen.

Behaim, Name einer bedeutenden Nürnberger Steinmetzfamilie. Hans Behaim der Aeltere, Steinmetz auf der „Peinthe“, wie der Nürnberger Bauhof hiesste, baute wahrscheinlich den Bau der meisten öffentlichen Gebäude, welche zwischen 1490 — 1530 in Nürnberg und den Nachbarstädten entstanden. 1516 — 18 besetzten ihn Brückenbauten zu Bamberg. Mehrere Handschriften setzen seinen Tod 1538 (27. Aug.); sein noch existirendes Bildniß aber besagt in der Umschrift: „Behaim der Elter starb in Nürnberg Ao. 1531.“ Sein Sohn, Hans Behaim der Jüngere, war ebenfalls berühmter Baumeister (Steinmetz) zu Nürnberg. Er baute hier den Kanzleizwinger. Laut der Schrift auf einem von ihm existirenden Bildniß starb er 1563. Paul Behaim, der andre Sohn des alten Hans B., er

wie sein Bruder Hans die Steinmetzkunst beim Vater auf der Nürnberger Peinthe, bereiste dann fremde Länder und trat hierauf rühmlich als Baumeister in seiner Vaterstadt auf. Sein Meisterstück war die St. Rochuskapelle auf dem St. Rochuskirchhofe daselbst. Diese Kapelle ward im J. 1519 durch die Familie Imhof gestiftet. Der Künstler, von dem noch ein Bildniss vorhanden, starb 1561 und ruht auf gedachtem Kirchhofe, wo auch der treffliche Meisler Peter Vischer begraben liegt.

Beheldin, J o h a n n, vom Orden der Predigermönche, war Bischof von Skoplen, einer grossen (an den macedonischen Grenzen, am Fluss Vardar, am Berge Orbelus gelegnen) Handelsstadt in Bulgarien, die jetzt einen Erzbischof hat. Vermuthlich als Bischof daselbst resignirend, wanderte Beheldin nach Bamberg, wo er seine übrige Lebenszeit als Bruder im Dominikanerkloster zubrachte. Hier, wo er am St. Afratage (7. Aug.) 1416 verstarb, erhielt er auch sein Monument, das man im Eck der rechten Seitenwand der vorm. Dominikanerkirche sieht. Es ist von Sandstein und stellt ihn in Lebensgrösse halb erhaben vor. Sein Haupt ist mit der Inful bedeckt; in der Rechten hält er den Bischofsstab, in der Linken ein Buch; auf der Vierung liest man die Inschrift in Mönchsbuchstaben. Das Monument war ursprünglich roth, ist jetzt mit Oelfarbe übertüncht und verdient einen bessern Platz. Die Kirche wird als Mauthhalle benutzt, wodurch das Denkmal sehr gefährdet ist. Bekannt gemacht ward es zuerst von M. Landgraf in dessen 1836 erschienener Schrift: „Der Dom zu Bamberg mit seinen Denkmälern, Inschriften, Wappen und Gemälden etc.“

Behem, Name einer altdeutschen Stempelschneiderfamilie. B e r n h a r d B e h e m, der Vater, ward 1435 zu Nürnberg geboren, übte sich früh in der Bildgraberei und ging später als Münzmeister in die Dienste des Fürsten Siegmund von Tyrol. Dieser Fürst war der Erste in Deutschland, welcher grosse Münzstücke von Silber, die doppelten Guldengroschen (fortan Thaler genannt) prägen liess. Behem lieferte für seine Zeit so schöne Münzen, dass er dadurch den nachfolgenden Münzern das anspornendste Beispiel gab. Zwar stand er noch nicht vollendet als Künstler und fühlte selbst auch noch manche Mängel; doch brach er die Bahn zur schönern Gravirung. Die mit Siegmund's Bildnisse versehenen ältesten Silberstücke sind vom J. 1484, und bis dahin gab es nur schlechte Scheidemünzen oder Pfennige. Nach Siegmund ward Behem durch Max I. von Tyrol zum ordentlichen Münzmeister für Oesterreich und Tyrol ernannt, doch blieb er stets an der Münzstätte zu Hall in Tyrol und starb allda am 2. Sept. 1507. Der von ihm herangebildete Sohn, B e r n h. B e h e m d e r J ü n g e r e, erhielt 1511 des Vaters Stelle als Münzmeister zu Hall und arbeitete ebenfalls wacker, ward aber später durch König Ludwig v. Ungarn weggeholt und starb 1547 auf dessen Herrschaft Lengsfeld in Oesterreich. Er hinterliess seinen Sohn J o h a n n B e h e m als Münzmeister zu Hall, der bis 1553 dies Amt bekleidete.

Beil ist ein Emblem der Apostel Matthäus und Matthias, der Heiligen: Hermengild, Wolfgang und Rufus. Wenn Thomas a Becket mit dem Beil im Kopf erscheint, so soll dies ein Schwert sein.

Bein, a b g e h a u e n e s, ist das Erkennungszeichen des Märtyrers Victorinus. Der heil. Rochus wird, weil er zur Pestzeit bei der Krankenpflege angesteckt ward, oft dargestellt, wie er auf sein am Oberschenkel die Pestwunde habendes Bein zeigt.

Beinschwarz wird durch Verkohlung thierischer Körper erzeugt, sollte aber für den Kunstgebrauch durch Verkohlung von Elfenbein dargestellt werden, was leider nicht geschieht. Das Beinschwarz ist unter allen Farben diejenige, welche auf dem Gemälde am wenigsten trocknet, was von der Porosität dieser Kohle, wodurch sie die Feuchtigkeit lange an sich halten kann, herrührt. Conservator Fernbach zu München machte daher einen Versuch mit dem käuflichen Beinschwarz; er laugte es mit starkem Weingeiste gut aus, trocknete es fleissig in der Hitze und bewahrte es sofort in einer erwärmten gut schliessenden Flasche auf. Hierauf rieb er sogleich etwas davon in reinem Oele und trug es auf; — das Resultat war, dass diese schwarze Farbe weit eher trocknete als die gewöhnliche. Er wiederholte den Versuch nach einer noch stärkern Erhitzung des Beinschwarzes, und das Ergebniss bestätigte seine Vermuthung noch mehr, indem das B. fast ebenso schnell trocken ward als die übrigen Farben. Der Weingeist diente bei diesem Versuche dazu, das der Kohle anhängende Wasser aufzunehmen und zu entfernen. Wie das B. bei gehöriger Behandlung beinahe ebenso trocken als andre Farben erhalten werden kann, ohne dass man die gefährliche und farbenzerstörende Retouchirbutter zuzusetzen braucht, lehrt Fernbach ausführlich in seinem Handbuche über die Oelmalerei (München 1843) im Kap. vom Trocknen.

Beirut, s. Berytus.

Belem, eigentlich „Bethlehem“, ein Stadttheil Lissabons, war früher ein selbstständiger Marktflecken und wurde erst im vor. Jahrh. zur Stadt geschlagen. Der

Name kommt von der Kirche *Nossa Senhora de Bethlehem*, welche König Emanuel nach Vasco de Gama's Rückkehr aus Indien im J. 1499 zu Ehren der Geburt Christi erbaute. Bei diesem Bauwerke verbinden sich germanische und maurische Formen zu reicher Dekoration; die Fenster sind halbrund überwölbt; im Innern findet sich sogar der vollkommen maurische Hufeisenbogen. In dem dabei ebenfalls vom König Emanuel gegründeten Hieronymitenkloster befindet sich die prachtvolle, mit weissem Marmor bekleidete Gruft der portug. Königsfamilie. Sie wurde nebst der Begräbniskirche nach dem Erdbeben von 1755 im germanischen Style wiederhergestellt. Das nach dem Brande aufgeführte kön. Schloss hat eine prächtige Lage mit Aussicht auf Hafen und Meer. Merkwürdig ist der alte, mit Batterien versehene, jetzt als Staatsgefängniß verwendete Thurm am Tajo, Torre de Belem.

Beleuchtung nennt man in der Malerei die Art und Weise, wie sich in einem Bilde das natürliche oder künstliche Licht über die Gegenstände verbreitet. Die Beleuchtung ist ein wichtiges Mittel des Ausdrucks, und Einheit der B. ist einem Gemälde ebenso nothwendig als Einheit der Zeit.

Belfroy ist in Belgien der gewöhnliche Name der städtischen Glockenthürme, welche vielen der dortigen durch ihren germanischen Baustyl so ausgezeichneten Rathhäuser zur besonderen Zierde gereichen, indem sie sich leicht und kühn über dem Gebäude erheben.

Belga, Beiname des Jakob Bossius.

Belgard, Stadt in Pommern, besitzt eine Marienkirche germanischen Styls aus dem 14. Jahrh. Bei dieser Kirche wie bei andern pommerschen Kirchenbauten (z. B. bei den Marienkirchen zu Cöslin, Rügenwalde, Schlawe, Stolp, und der Moritzkirche zu Pyritz), welche dem 14. Jahrh. angehören, sind die Seitenschiffe niedrig; die Thürme stehen durch einen hohen Schwibbogen mit den Schiffen in Verbindung und bilden so eine geräumige Vorhalle.

Belgische Malerei. — Die goldene Zeit der burgundischen Herzöge, wo die niederländischen Provinzen an Reichthum und Cultur Deutschland überflügeln, jene glänzende Zeit war es, in welcher zuerst sich der Genius der belgischen oder richtiger „flamändischen“ Malerei fixirte. Die Brüder van Eyck, die Begründer der Oelmalerei, wurden für den Geist ihres Volksstammes der kühnste, schöpferischste und befruchtende Ausdruck. Die naive germanische Art der Anschauung, der kräftige, freudige Sinn für das Leben der Farben ist seit jener Zeit ein Eigenthum, ein Kennzeichen aller flamändischen Maler geblieben. Die Eycks hatten der von ihnen geschaffenen Schule (deren glänzendste Zierden die Meister Roger van Brügge und Hans Memling sind) ein nationales Gepräge, ein entschieden germanisch-niederländisches, verliehen, das sich aber eben nur so lange erhielt, als das Germanenthum, nämlich das vlaemische Element über das wälsche in Belgien gebietend blieb. Als das germanische Kunstelement in der weitem Ausbildung aufgehalten und durch wälschen Einfluss verdrängt worden, rächte sich dasselbe durch die Zähigkeit, mit der es selbst aus den Werken der Besten unter den flamändischen Römlingen (wie Frans Floris, Michael Coxe etc.) hervortritt, so lange, bis endlich Rubens es wieder zu Ehren brachte. Mit Rubens beginnt die zweite, echt nationale Kunstepoche der südlichen Niederlande. Die verheerenden Kriege der spanischen Furie waren endlich ausgekämpft; Belgien erfreute sich unter der Regierung Albrechts und der Infantin Isabella der Ruhe; Alles lebte wieder auf, und natürlich auch die Kunst. Rubens, dessen Aeltern vor dem Schwerte des Kriegs nach Köln geflüchtet waren, kam zurück ins Vaterland, errichtete seine Staffelei in Antwerpen und foht mit seinen Jüngern van Dyck, Jordaens, Teniers etc. einen Befreiungskrieg durch, dessen Trophäen in allen grossen Gemäldegallerien hängen, als die kostbarsten Denkmäler origineller Kunstkraft. Mit dem westfälischen Frieden, der dem 30jährigen Schlachten ein Ende machte, aber zugleich den Handelsflor Südniederlands tödtete, hörte Antwerpen auf, der Mittelpunkt der Rubensischen Schule zu sein, und der Reichthum der alten Welthandelsstadt ging an deren Rivalin Amsterdam über, wohin nun auch die Kunst mitzog, welche zwar sich verholländern musste, aber dafür von katholischer Geistesknechtschaft frei ward, indem sie gegen das Alleinseligmachende der Kirche in der Kunst protestirte und tausendfältig bewies, dass die Göttlichkeit überall sei, in der Bauernschenke wie auf den schäumenden Meereswogen, in den Blättern eines Fruchtstücks wie in den Reihen einer weidenden Herde. — Rubens starb im J. 1640, und 46 Jahre später starb in Belgien der letzte bedeutende Maler seiner Schule, Erasmus Quellinus. Nun unterlag die vlaemische Malerei denselben Einflüssen, welchen auch die Sprache der Vlamingen, der germanischen Belgier, unterliegen musste. Die Höfe Louis XIV. rissen ein Stück nach dem andern vom burgundischen Kreise ab. Ganz Europa ward Affe der französischen Mode; am wenigsten konnte sich derselben das

nachbarte Belgien entzlehn. Was an einheimischen Kräften von Bedeutung war, wie Vanloo, van der Meulen, ward von Paris angezogen und diente dem Gold des französischen Roccocokönigs. Die girrenden Schäferinnen Watteau's, die gepuderten Muse und reifröcklichen Nymfen fanden hundert Nachahmer im Vaterlande der Verächter's. Die trocknen Lehren des Antwerpener Malers Andreas Lens (Verfassers der ersten ins Deutsche übersetzten „Abhandlung über die Tracht der alten Völker“ und des „Versuchs über den guten Geschmack in der Malerei“) konnten eben so wenig sein trockener, poesieloser Pinsel dem nationalen Geschmack auf die Beine helfen. Als nun vollends der bei allen seinen starren Irrthümern dennoch so grossartige und gewaltige David, der Maler der Revolution und der Kaiserzeit, die Kunstwelt Europas zu beherrschen begann, gleichwie Frankreichs Armeen die Schlachtfelder beherrschten, da unterlag auch der letzte Rest von Anhänglichkeit an die nationale Kunst in Belgien; die Truppen Frankreichs besetzten das Land, seine Präfekten proibirten die vlaemische Sprache, seine Commissäre entführten die nationalen Kunstdenkmäler nach Paris und seine Maler verwehrten jede Rückkehr zu den alten einheimischen Kunsttraditionen. Ja während zur Restaurationszeit in Frankreich eine neue Schule aufkam, wodurch Gros, Gérard und Prudhon ihren Lehrer David verdrängten, liess Belgien noch wohl oder übel das Glück geniessen, dass Letzterer gar nach Brüssel selbst übersiedelte und hier durch das Gewicht seiner Anwesenheit und seiner Persönlichkeit jeden andern Keim neben sich niederhielt. So kam das J. 1830 heran, in welchem das plötzliche politische Ereigniss, die Septemberrevolution zu Brüssel, die belgische Kunst wieder in frische volksthümliche Richtung versetzte. Im J. 1830 war zu Brüssel die herkömmliche Kunstausstellung eröffnet worden. Die Nachzügler der Franzosen hatten sich breiter als je gemacht, denn abgesehen von einigen Landschaften und Genrestücken, waren alle Wände mit Mythologie, mit griechischer und römischer Geschichte behangen; man gaffte hier und dort, aber vor jedem Gemälde drängte sich die Besuchermenge in Gruppen und Haufen. Dies Bild ward als das Erste der ganzen Ausstellung betrachtet; es stellte eine kleine, aber ankwürdige Episode aus dem niederländischen Befreiungskriege dar, eine ergreifende Scene aus der Belagerung Leydens im J. 1574. Dieselbe war weder in einem besonders grossen Rahmen, noch mit dem gewöhnlichen Theatereffekt gemalt, aber die dramatische Gruppirung, die Wahrheit des Ausdrucks, vor Allem aber das harmonische klassische Kolorit, mahnte unwiderstehlich an die alten vaterländischen Meister. Als Maler ward der junge Wappers aus Antwerpen genannt, ein Zögling der Antwerpener Akademie, die mühsam, aber fruchtlos den Spuren der Rubenser Schule nachschwandelte. Zum Erstenmal nach fast 100 Jahren trug dieser verdorrt geglaubte Baum wieder goldene Frucht. Der Name Rubens war in Folge von Wappers Bild wie durch eine Zaubererinnung auf alle Lippen gekommen, und man ward sich mit Einmal klar über den Götzendienst, den man bisher vor fremden Altären getrieben. Das Glück, welches die politische Revolution der Belgier krönte, stachelte auch die Künstler zu volksthümlicher Reform in ihrer Sphäre auf; Nationalität ward die Losung der Maler, die Blicke wurden in die Vergangenheit zurückgeworfen, man suchte nach Geschichte und nach Brücken zur Verbindung zwischen der Gegenwart und den glorreichsten Epochen von ehemals. Man begann die reichen strahlenden Gemälde der alten Meister zu studiren und suchte hinter das Geheimniss ihrer mannigfachen und reichhaltigen Farbentöne, ihrer so tiefen, so bezaubernden Harmonie zu kommen. Die Kirchen mit ihren reichen Gemälden und das Museum zu Antwerpen mit seinen kostbaren Schätzen wurden nie leer. Nach drei Jahren solcher Begeisterung ward die erste Brüsseler Ausstellung seit der Revolution eröffnet. Die neue Erscheinung, die sich jetzt kundthat, war eine zügellose Reaktion der Koloristen, die unter dem Banner der romantischen Schule die letzten Nachzügler der antikisirenden Davidschen Schule aus dem Felde schlagen wollte. Ueber dem feurigen Bestreben, die Färbung Rubens' sich anzueignen, hatte die Kunstjugend nur das Studium des Rubens'schen Zeichnens vergessen, so dass die meisten Bilder dieser Ausstellung blossen Farbenreitereien glichen, denen die Form fehlt, nicht bloss die ideale, die Poesie der Form, sondern oft selbst die sinnliche, die bloss äusserliche Gestalt und ihre Verhältnisse. Natürlich war die Reaktion, die sich hier aussprach, übertrieben, gewaltsam, ausgefallen; um nur nicht hinter dem Ziele zu bleiben, nahm man einen Schwung darüber hinaus. Die Flut war übergetreten und hatte Alles mit sich fortgerissen. Aber die anarchischen Elemente mussten zurücktreten, denn gleichwie der junge Staat bald so fest auf seinen eigenen Füßen stand, als wär' er von Gottes Gnaden und nicht durch das souveräne Volk organisirt worden, so machte sich dieselbe Consolidirung auch bald unter der jungen, neu aufblühenden Malerschule bemerkbar. Schon bei der 2. Brüsseler Ausstellung 1836 zeigte sich eine vollständige Organisation der

der Schule. Die Zügellosigkeit hatte sich Regeln unterworfen; bei dem Einen zeigte sich die Farbe von tieferem, wahren Gefühl belebt, bei dem Andern verriethen die Linien ernstes wissenschaftliches Studium; die Begeisterung begann sich mit Besonnenheit zu paaren. Diese Ausstellung war besonders bedeutsam durch die grosse Anzahl historischer Bilder, die ihrem Inhalt nach den Chroniken und Annalen der Landesgeschichte entnommen waren. Die folgenden Ausstellungen der Jahre 1839 und 1842 brachten die berühmten Geschichtsbilder von de Keyzer, von Louis Gallait und Eduard de Bièfve. Die Genrebilder Ferdinand Brackelaers, die Thierstücke Verboekhoven's etc. sind nicht minder anerkannt und überzeugen auch den Ungläubigsten, dass die Vlamingen das Zauberwort ihrer Kunst wieder gefunden haben. Die belgische Regierung, an der Spitze ein König deutscher Geblüts, pflegt das Genie der vlaemischen Künstlerjugend mit eifriger Hand. Sie nährt den Farben- und Formensinn der Nation und betrachtet ihn und die ruhmvollen Erinnerungen, die sich daran knüpfen, als ein kostbares, zu bewahrendes und zu vergrösserndes Nationalgut. Nicht weniger als 43 Akademien und öffentliche Lehrsäle für Malerei, höhere Zeichnenkunst und Architektur hat Belgien aufzuweisen; die Zahl der Zöglinge beläuft sich auf 6 — 7000. Vor Allem glänzt die Akademie zu Antwerpen, der Herd der Rubens'schen Schule und so vieler alten wie jüngern Meister; sie zählt über 500 Schüler. Neun Professoren und zwei Gehilfen ertheilen hier Unterricht; nächst dem Direktor Wappers wirken hier als Professoren die Maler de Keyzer (Historie), Leys, Brackelaer, de Block (Genre), Jacob Jacobs (ein viel in Griechenland gereister Landschaftler und Seemaler), der Bildhauer Geefs etc. Ferner unterrichten mehre Professoren im Graviren, in Geometrie, Architektur, Geschichte, Archäologie etc. Die Maler-Zeichnenakademie zu Mecheln hat 450 Zöglinge, und steht unter der Leitung des Historienmalers Waulers. Die Brüsseler Malerakademie mit 600 Zöglingen hat den zum Theil noch der französischen Schule angehörenden Navez zum Direktor; aber der Thiermaler Verboekhoven, der Genremaler Madou, der Landschaftler Lauters, die Historienmaler de Bièfve und Gallait, die Bildhauer Wilh. Geefs, Jehotte und Simons, lauter Matadore der jungen belgischen Kunst, machen die Akademie der Hauptstadt zu einer mächtigen Rivalin ihrer altersgrauen und vortrefflichen Antwerpener Schwester. Ausserdem besitzt die Provinz Brabant noch eine Malerschule in Löwen, mit 460 Zöglingen, und in Tirlemont und Nivelles, mit etwa 160 Zöglingen. In Löwen befinden sich die verdienstvollen Maler Mathieu und van Eyken, und der Bildschnitzer Geerts, der neulich die herrlichen Chorstühle im Antwerpener Dome vollendet hat. Brügge, die Helmath der Brüder van Eyck, hat eine Malerakademie von 400 Zöglingen. Courtrai's Akademie zählt gegen 200 Schüler. Ferner hat die Provinz Westflandern eine Malerakademie in Ypern mit 150 und eine in Ostende mit 100 Eleven, und ausserdem mehre blühende Zeichenschulen an verschiedenen Orten. Noch reicher gesegnet ist die Provinz Ostflandern; die Akademie in Gent zählt über 500, die in Alost 230, die in Audenaerde 100, die in St. Nicolas 100, die in Grammont 50, die in Termonde 130 Zöglinge. Die Lütticher Akademie hat jetzt eine Schülerzahl von 500 erreicht. In Lüttich lebt der originelle, wenn auch verschrobene Maler Wierz, der die Manie hat, kolossale Figuren in übermenschlicher Grösse zu malen und sie dann mit einer spitzigen Feder gegen die Kunstkritik zu vertheidigen. Die Provinz Hennegau hat in Mons eine Akademie mit 200 Eleven; zu Tournai, wo Gallait seine Studien machte, sind 160 und in drei andern Städten noch zusammen 235 Kunstzöglinge. Die Provinz Namur hat eine Malerschule mit 180 und eine Zeichenschule mit 100 Zöglingen, welche letztere mehr für Arbeiter bestimmt ist. Die grösste Provinz Belgiens, das arme, halbdeutsche Luxemburg, ist am Schlechtesten bestellt und wird gar von der allerkleinsten belg. Provinz, von Limburg überflügelt, wo doch wenigstens 36 Zeichenschüler sind. — Abgesehen von den höhern Triebfedern, welche in dem so grossen Andrang zur Kunst in Belgien mitwirkend erscheinen, ist hier namentlich für eine so freudige Kunstentfaltung der Umstand entscheidend, dass der Künstler von einigem Talent in Belgien seine Zukunft gesichert sieht. Die Kunstausstellung, dort bezeichnend *Exposition nationale de tableaux etc.* genannt, findet alle Jahre statt und wechselt zwischen Brüssel, Antwerpen und Gent, so dass jede dieser Städte alle drei Jahre die Ausstellung hat. Ausserdem halten Lüttich und Mecheln alle zwei Jahre eine Ausstellung, und viele Privatgesellschaften befördern noch eigene „Expositions“ von 6 zu 6 Monaten, da fast jede Stadt von Bedeutung eine *Société d'encouragement* hat. Die Ausstellungen zu Brüssel und Antwerpen nehmen das allgemeine Interesse gleichwie Landesereignisse in Anspruch, und junge Künstler von einigem Verdienst werden sogleich bekannt, gepflegt und unterstützt. Das Publikum ist stolz auf seine nationa-

Künstler und wetteifert in Theilnahme für die Kunst mit der Regierung. Letztres stützt namentlich die vaterländische Geschichtsmalerei durch grosse Bestellungen und handelt hierin nicht bloss politisch, sondern auch wahrhaft gross und edel, indem sie die Hebung der Kunst auf würdigstem Wege bezweckt. Unter solchen Umständen entstanden die trefflichen grossen Geschichtsbilder von Gallait und Bièlve, welche unlängst ihren Triumfzug durch die Städte der deutschen Kunstvereine hielten und mehrere andere von de Keyser und Wappers, von denen die des Erstern ebenso verdienstwerth in der Conception als in der Technik sind. Nächste der Geschichtsmalerei hat leider die religiöse Malerei in Belgien das grösste Feld, und die reichliche Nachfrage, die reichen Kirchspiele und der Privatpietismus machen letzteres für Künstler stets am Ergiebigsten. Diese fromme Malerei muss sich zum Schaden der Kunst in einer Scheinblüte erhalten, weil so viel Gold dafür winkt; aber es fehlt der Geist der Zeit in solchen Werken, denn den Künstlern geht der dicke Eitelkeit, die himmelnde Naivetät und die dogmatische Begeisterung der mittelalterlichen Maler ab, und auch im Publikum ist nicht mehr die rührende Einfalt, welche gläubig an dem hing, was ihr vorgemalt worden. Der grösste Schaden für die Kunst entsteht hierbei dadurch, dass die Künstler jetzt in der Verzweiflung, die *simplicitas*, bei der die alten Meister so Unübertreffbares geleistet, weder zu besitzen noch gewinnen zu können, sich effekthaschender Koketterie oder oberflächlicher Nachahmung hingeben, was denn manches grosse Talent verdirbt und in den Fesseln der Fabrikmässigkeit drängt, welches auf dem Feld der reinen Geschichte keine originelle Auffassung und neue Situationen in der Darstellung geglänzt haben. Eine erfreuliche und wohl die nachhaltigste Hauptstütze finden die belgischen Maler in dem ebenso reichen als kunstliebenden belgischen Bürgerthum. Holland genommen, ist wohl kein anderes Land in der Welt, welches so viele Privatgemäldegalerien aufweist, als man in Belgien findet. (J. Kuranda: „Die Malerei in Belgien seit 1830,“ im 3. Jahrgang der Grenzboten. Specielleres im Aufsatz von Kuranda: „Werke neuer Malerei und Skulptur in Belgien,“ im Kunstblatt 1844 2 ff.) Hier möge sich, wenigstens in den Hauptzügen, das Urtheil anschliessen, wenn wir nicht irren, Passavant im Kunstbl. 1844 über den Werth der jüngeren belgischen Historienmalerei gefällt hat. Auch er rühmt vor allen Dingen, dass die belgische Malerei, in den herrschenden Geist der Zeit eingehend, sich die Aufgabe gestellt hat, die vaterländische Begebenheiten zu versinnlichen, die das allgemeine volksthümliche Interesse erregen und daher höchst nationell sind. „Die belg. Maler leben in ihrem Volke, werden von ihm getragen und erheben dasselbe wieder. Praktischem Sinn sehen sie ab von ihrer alten tieferen Kunst des 15. Jahrh., die wenig von der belgischen Neuzeit verstanden wird, und wenden zur Erreichung ihres Zweckes sich zu den äussern Vorzügen einer vollendeten Kunst, alle Theile davon mit grosser Meisterschaft handhabend. Indem sie sich aber entweder an die Schule des Rubens, wie Wappers und de Keyser, oder mehr an Paul Veronese, Tintoretto, wie Gallait, oder an die neufranzösische Schule, wie de Bièlve, an deren Darstellungs- und Behandlungsweisen angeschlossen haben, so knüpften sie ihre Bestrebungen an die äussersten Spitzen, an die Enden der Entwicklung mehrerer Epochen, erfassten vielmehr die technischen Vorzüge und die Darstellungen der äusseren Welt tretenden Handlungen, statt sich nach dem tieferen Grunde der Kunst, nach dem innern, allgemeineren Seelenleben zu wenden und aus diesem Lebensbrunnen poetische Weltanschauung und neue Gestaltungen zu schöpfen. Sie werfen daher bei dem einmal nach Aussen gewandten Blicke, bei ihren praktischen Lebensansichten nicht auf allgemein poetische und religiöse Richtungen zurückkommen zu können, wie sie denn jetzt schon, trotz dem äussern Bedürfniss ihrer Kirchen, nicht tüchtig genug waren, sich zu dem Styl eines wahren Kirchenbilds zu erheben. Bei der einsamen eingeschlagenen Bahn ist höchstens zu erwarten, dass die nationale Geschichtsmalerei sich mehr und mehr zu einer selbstständigen Darstellungs- und Beleuchtungsart ausbilden werde, welchenfalls sie als eine wahrhaft originelle, neubelgische Malerschule begrüsst werden müsste.“

Belgodere, von Lyon gebürtig, Landschaftler in Oel und Schmelzmalerei. Letztres betrieb er in den dreissiger Jahren dieses Jahrh. zu München, wo er Landschaften auf Porzellan in daselbstiger Manufaktur ausführte.

Beusar, aus einer edlen Familie Thraziens stammend und bei Adrianopel geb., wurde unter der Leibwache des Kaisers Justinian, erhielt dann den Oberbefehl über 100 Mann an der Persergrenze und schlug im J. 530 nach Chr. das doppelt so starke Heer des Perserkönigs Kovad. Doch im nächsten Jahre, wo die Perser in Syrien eingedrungen, war er unglücklich gegen dieselben und ward zurückgerufen. In Folge der Unruhen der Grünen und Blauen, zweier Parteien Konstantinopels, im J. 532

das Leben und die Herrschaft Justinian's bedrohten und schon Hypatius zum Kaiser erkoren war, stellte B. die Ruhe dadurch her, dass er mit seiner Leibwache 30,000 Grüne in der Rennbahn niederhieb. Im J. 533 eroberte er mit 15,000 M. das vom Vandalenkönig Gelimer in Afrika gegründete Reich, brachte den König gefangen nebst dessen Schätzen und führte ihn im Triumf zu Konstantinopel auf. Die Spaltungen in der ostgothischen Königsfamilie reizten Justinian nach dem Besitze Italiens, daher Bel. 535 Sicilien eroberte und im Herbst 536 nach Unteritalien setzte, Neapel mit Sturm nahm und durch freiwilliges Entgegenkommen der Römer am 10. Dec. 536 auch Rom in die Hand bekam. Hier musste er sich, wegen zu schwacher Feldmacht, von den Gothen ein Jahr lang belagern lassen, bis diese von selbst abzogen. Missbeliglichkeiten zwischen ihm und dem zweiten Feldherrn Narses, der im Juni 538 ein Hilfsheer nach Italien brachte, verhinderten den Entsatz von Mediolanum (Mailand), das nun um Beg. des J. 539 von Vraias, Neffen des Gothenkönigs Vitiges, erobert und zerstört ward. Nach Narses Abberufung drängte Bel. die Gothen nach Ravenna zurück und gewann diese Residenz im J. 540 durch List. Er schlug die Krone Italiens, die ihm hier die Gothen anboten, aus. Von Justinian zurückgerufen, kehrte er, den Vitiges und die vornehmsten Gothen nebst dem kön. Schatz mit sich führend, nach Konstantinopel. Jetzt musste er gegen den Perserkönig Chosroes ausziehen und Jerusalem schützen, ward aber durch Narses verleumdet und vom Kaiser abermals zurückgerufen. Als die Gothen unter Totilas sich Italiens von neuem bemächtigt hatten, wurde der unentbehrliche Held zwar dahin entsandt, aber mit unzulänglicher Macht; dennoch hielt er jenen 5 Jahre lang tapfer Stand, ja er bemächtigte sich Roms, dessen Festungswerke bei Totilas Eroberung verschont geblieben. Trotz aller Bitten sandte ihm der misstrauisch gemachte Justinian keine Hilfe, daher Bel. in gerechter Entrüstung 549 seinen Abschied verlangte. Sein Neider Narses wurde, wie dieser gewünscht, sein Nachfolger. Nach zehnjähriger Ruhe musste der greise Held 559 ein Heer aus Bürgern und flüchtigem Landvolke bilden, um gegen die Konstantinopel bedrohenden Bulgaren zu ziehen. Er schlug dieselben, und dies war sein letzter Sieg, denn als er nach K. zurückgekehrt war, verdächtigte man ihn als an einer Verschwörung theilhabend, worauf er am 5. Dec. 563 seiner Würden beraubt und gefangen gesetzt ward. Doch schon im folg. J., nachdem der Kaiser von Belisars Unschuld sich überzeugt hatte, wurden ihm alle Würden zurückgegeben; indess starb er wenige Monde darauf, am 13. März 565. Dass er geblendet worden sei, ist eine Dichtersfabel, ebenso wenig verbürgt ist die Erzählung, dass er aus dem Thurme, wo er gefangen sass, einen Beutel herabgelassen und den Vorbeigehenden zugerufen habe: „Gebt dem Belisar, den die Tugend erhob und der Neid unterdrückte, einen Obol.“ Künstler haben sich meist an die gemeine Sage gehalten, dass der greise B. mit ausgestochnen Augen, an der führenden Hand eines Knaben, die Strassen Konstantinopels als Bettler durchwandelt habe. In diesem Sinne schuf François Gérard sein berühmtes Gemälde, das durch Desnoyers Stich bekannt ist; ein andres „*Date obolum Belisario*“, nach Rehberg, hat Pietro Bettelini gestochen (ein Blatt von 19 1/2 Z. Höhe und 17 1/2 Z. Breite). Einen Belisar nach Wächter's Composition stach Karl Heinrich Rahl. Auch Jacques Louis David nahm den B. zum Motiv für ein Gemälde, das sich jedenfalls mit dem von Gérard messen kann. Alle Meister aber, die diesen Gegenstand behandelten, übertraf Karl Friedr. von Breda; vergl. den Art. über letztern.

Belitz bei Stendal, in der preussischen Altmark, besitzt eine der dort sogenannten „sieben verkehrten Dorfkirchen“, aus dem 12. Jahrh., bei welchen der Thurm sich über dem einspringenden Chorraum erhebt, also zwischen Schiff und Altarnische gegen Morgen steht.

Bell, Name eines geistreichen Zeichners und Künstlers mit der Radirnadel, der zu den Mitgliedern des Londoner Etching-Club (Radir-Club) zählt. In der von dieser Gesellschaft herausgegebenen Sammlung von Radirungen der Mitglieder, die unter dem Titel *Etch'd thoughts* in klein Folio erscheint, findet man mehrere Blätter Bell's, darunter auch das ausgezeichnete humoristische Blatt: „des Teufels Spinnewebe“, wo der Teufel als Spinne in der Mitte sitzt und die Menschen in seine Fäden gezogen hat.

Bella, Stephan della, ein etwas jüngerer Zeitgenosse des Jacques Callot und Nachahmer desselben.

Bellechose, Henry, geb. 1419, war Maler in Diensten Philipps des Guten, Herzogs von Burgund. (*Mémoires pour servir à l'histoire de France et de Bourgogne*; a Paris 1729; P. II. page 242.)

Bellermann, E. F., gab 1839 zu Hamburg ein Werk in 4. „über die Helden

räbnissstätten und besonders die Katakomben zu Neapel mit ihren
heraus.

1 (Bellerophontes), eigentlich Hipponous genannt, ein Enkel des
es korinthischen Königs Glaukus und der Eurymede, oder des Neptun
ne, tödtete unabsichtlich seinen Bruder Deliades oder einen gewissen
er sein Name kommen soll) und flüchtete sich deshalb zu Prötus, der
Antea oder Stheneböa, des Prötus Gemahlin, entbrannte in Liebe
ward aber von diesem zurückgewiesen. Aus Rache verleumdete
i ihrem Gemahl, worauf Prötus, um nicht selbst Hand an ihn zu
obates nach Lycien sandte. Dieser gab, um sich des Auftrags von
ligen, dem Bellerophon den Befehl, die Chimaera zu tödten. Das
on Bellerophon glücklich bestanden und er dann gegen die Amazonen
auch diese besiegt und noch die tapfersten, gegen ihn in Hinterhalt
getödtet hatte, gab ihm Jobates seine Tochter Philonoë zur Gemahlin,
en Isander, Hippolochus und die Laodamea zeugte. In eine eigne
Bellerophon tritt auch das geflügelte Pferd Pegasus, mit dessen
aera aus der Luft herab besiegte; eine Sage, die noch weiter aus-
onders in Betreff der Art, wie Bellerophon den Pegasus zähmte) sich
ilas [II, 4, 1.] und bei Pindar [Olymp. Siegesh. XIII, 61, 90.] findet,
bei vornehmlich Minerva beistand. Eine merkwürdige Aehnlichkeit



mit Bellerophon's
Erliegung d. Feu-
erspielenden Un-
geheuers bietet
die altchristliche
Sage vom Dra-
chentödtter St. Ge-
org. Von Belle-
rophon's letzten
Schicksalen er-
zählt Homer, dass
er allen Göttern
verhasst, die ihm
zwei Kinder ge-
tödet, einsam um-
hergeirrt sei, die
Pfade der Sterb-
lichen meldend;
nach Pindar woll-
te er sich auf dem
ihm von Minerva
geschenkten Pe-
gas. z. Olymp auf-
schwingen, aber
das Ross, von

gemacht, warf ihn herab, dass er erblindete. Bei Korinth hatte B.
– Den Pegasus bändigend kommt er auf korinthischen Kupfermünzen
Denaren der gens *Tadia* (Millin: *Galérie mythologique*, 390.); den
nd erscheint er auf Gemmen (Stuart III. p. 43). Wie der peloponne-
Chimaera bezwingt, zeigen die auf Melos ohne Unterlage gefundenen
n Terracotta, hieratischen Styls (s. die Abbild.), die daneben den
gotödtter vorstellen, bei Millingen: *Un. Mon. Ser. II. pl. 2, 3*; auf
ünzen, bei Millingen: *Méd. inéd. 2, 18*; auf einem Vasengemälde,
Myth. 393. Auch auf Münzen der gens *Cossutia* erscheint B. als
ger. Abgeworfen sehen wir ihn, und den Pegasus zu den olympischen
bei Millin: *G. M. 394*. Ueber die künstlerischen Darstellungen vergl.
gem. I. S. 101 ff. — Die neuere Plastik hat ein Werk von Schwan-
eisen, ein Relief von hoher Vollendung in Medaillenform, welches
stellt, wie er mit Hilfe der neben ihm stehenden Athena den sich
asus bändiget. Dies Relief ist im Besitze Leo's von Klenze. Karl
t, derzeit der erste Steinschneider in Deutschland, seit dem Mai
fedailleur an der kön. Münze zu München angestellt, vollendete 1830
rein in Berlin eine schon in Rom von ihm angefangene sehr grosse
e ebenfalls den Bellerophon als Pegasusbändiger zeigt.

Bell, Fr., hat durch seinen Catalogo *hi per costruire ed adornare le loro fabbriche* die Orte an, wo in Rom die schönsten Stücke zu finden sind, in den Besitz des Grafen Stephan Karolyi. **Bell**, Valerio, gen. „Valerio Vicentino“, weil er aus Vicenza gebürtig war, blühte als Steinschneider und Medaillenarbeiter am Schluss des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrh., und war einer der ersten und vorzüglichsten Meister in diesen Kunstzweigen. Sein Hauptwerk ist ein Kästchen, welches er für Papst Clemens VII. lieferte und jetzt im Florentiner Museum bewahrt wird. Es ist aus einer grossen Anzahl von Krystallplatten zusammengesetzt, worauf Scenen aus der Heilandsgeschichte eingeschiffen sind, in einer Würde und Grossheit des Styls, in einer so gediegenen plastischen Behandlung, dass sie den edelsten Werken der Zeit zur Seite gesetzt werden müssen. (Vergl. Kugler's Beschreibung der in der kön. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsaml., S. 126, wo über Bronzeabgüsse von diesen und andern Arbeiten des Valerio berichtet wird.) Die wenigen Medaillen, die man bestimmt als Arbeiten von Valerio's Hand bezeichnen kann, entsprechen den ebengethnten Vorzügen.

Hanson, ein katholischer Ort in der Rheingegend, besitzt in seinem Museum von Schall, die Himmelskönigin vorstellend, und einen b. von Hansen gemalt. Beide Bilder hat der rheinisch-westfälische Stempel.

zu wer-
Berlin vorhanden.
ern Arbeiten des Valerio's
nmt als Arbeiten von Valerio's
nnten Vorzügen.
Bellinghansen, ein katholischer Ort in der
Kirche ein Altarbild von Schall, die Himmelskönigin vor
gen Petrus, von Carl Clasen gemalt. Beide Bilder hat der rhein-
Kunstverein dahin geschenkt.
Bellini (Giambellino), geb. 1421 zu Venedig, gest. 1501, war der Bruder des
Bellini (Giambellino) und minder begabt als dieser, doch errichtete er durch eis-
Republik Venedig vom Sultan Mahmud II. um einen Bildnissmaler und Stempel-
der ersucht ward, schickte sie unsern Gentile, der sich auf Beides verstan-
Sambul. Nachdem er dort eine grosse Denkmünze (mit dem Bildniss des
und dreien Kronen malen. Dem Sultan gefiel das Gemälde, nur die Darst-
Täufers Johannes malen. Dem Sultan gefiel der Maler: sieh, Franke,
Halses nicht; um den vermeinten Fehler der Ansicht des Sultans, die derselbe so et-
zu demonstrieren, liess der Grossturke einen griechischen Sklaven he-
hieb demselben sofort den Kopf ab und sagte zum Maler: sieh, Franke,
Hals sehn! Gentile konnte der Ansicht des Sultans, die derselbe so et-
blanken blutgefärbten Säbel demonstriert hatte, nicht zu widersprechen u
sich hinweg nach dem Hafen und segelte stracks nach Venedig zurü
jüngern Bruder Giambellino nachstehend und in mehreren Werken gar
alten Härte haftend, hat Gentile doch auch Werke geliefert, jetzt in der Br
jener vorraffaelischen Zeit gehören. Sein Hauptbild, jetzt in der Br
ist die Predigt des St. Markus; die Zuhörer sind venetianisch u
kleidet, denn der Heilige predigt zu Odessa. Diese Darstellung off
lichste Wiedergabe alles dessen, was Gentile zu seinem Zweck
studirt hatte. — Das Berliner Museum will sein Selbstporträt, mit
Giovanni verbunden, besitzen; auf diesem Gemälde sieht man
Pelzen bekleidet, mit schwarzen Mützen und in Perrücken (?). G
Leinwand, 1 F. 4 1/2 Z. hoch, 1 F. 11 1/2 Z. breit). Acht dagege
dems. Museum; eine stehende Maria hält das Kind auf dem Arm
Linken eine Frucht hat und mit der Rechten den zu ihm emporb
Bildes segnet. Bezeichnet: *Gentilis Bellinus*. Der Rahmen ist
zeitig. (In Tempera auf Holz gemalt, hat das Bild 2 F. 4 Z. Höhe
Bellini (Bellino), Giovanni, geb. 1426 in Venedig, gest
zeichneten vorraffaelischen Maler. Er wirkte se
Familie. Aus seiner Schule ging
Fra Piombo und A. I
ihm un

Bellini (Bellino), Giovanni, geb. 1477 in Vercelli, ein aus dem 15. Jahrhundert stammender, ausgezeichnetster vorraffaelischer Maler, namentlich in der Oelmalerei mit, malte besonders gern Kinder, namentlich Kinder mit der übrigen heil. Familie. Aus seiner Schule gingen Künstler Tizian, Giorgione, Bonifacio, Fra Plombo und A. h. v. hervor. Das Berliner Museum hat sieben Bilder von ihm und findet sich immer etwas Individuelles und Originelles, oft ein Würde. Eine Madonna mit dem Kinde auf rothem Teppich, treffliche, jedoch auch von den andern tragen mehrere den Christus; ja sogar seine Unterschrift (*Joannes Bellinus*). Diese Bilder sind gemalt, eins auf Goldgrund, nämlich die Maria mit dem Kinde auf dem Schoosse. Dresden hat zwei Tafeln von ihm, ein bejahrten Dogen Leonardo Loredano im Profil (auf der 1.

elten Bildes, steht: *Leonardo Loredano Doxe MDII. Giovan Bellin lo depinse.*)
 en Christus in ganzer Figur unter Lebensgrösse, eine stehende Gestalt von
 e und hohem Ernste. In diesem durch Hanfstängel's lithogr. Galleriewerk be-
 en Bilde trägt Christus in der Linken ein geschlossenes Buch; seine Rechte hält
 ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger empor; im Hintergrunde ist etwas
 chaft, mit einigen Figuren geziert, unter denen man gegen den Vorgrund
 ünger bemerkt, welche die Eseln herbeiführen, auf welcher der Herr seinen
 g in Jerusalem hielt; auf dem Saume des Unterkleides steht der Künstlernamen.
 ldhöhe beträgt 5 F. 5 Z., die Breite 2 F. 9 Z. In der Städel'schen Sammlung
 ufkfurt am M. sieht man eine Madonna mit Kind (Ihr zur Seite Elisabeth und
 tuser), deren Vorzüge nicht sowohl in der Schönheit, als in Ernst und der
 des Ausdrucks bestehn, daher das Bild einen würdigen Pendant zum Dresdner
 us abgibt; die Farben sind voll Gewalt, tief und schwer. Die Münchner Pina-
 k hat neuerdings das Selbstporträt Giov. Bellini's erworben.

lona, der weibliche Mars, die Kriegsgöttin der Römer. Die Poeten führen
 uß als Begleiterin des Mars, dessen Schwester, Gemahlin oder Tochter sie
 , mit blutiger Geißel bewaffnet vor. Dieser Göttin war vom Consul Appius
 us Caecus im Samniterkriege (296 vor Chr.) ein Tempel gelobt und dann auf
 Marsfelde neben dem flaminischen Circus errichtet worden, in welchem der
 fremden Gesandten oder Consuln, die auf einen Triumph Anspruch machten,
 z gab, da diese nicht in die Stadt kommen sollten. Vor dem Tempel stand
 äule, bei der die bei einer Kriegserklärung gebräuchliche symbolische Lanzen-
 drung stattfand, seitdem dies wegen der erweiterten Reichsgrenzen nicht
 an diesen selbst, wie es von Livius (B. I. Kap. 32) beschrieben wird, geschehen
 e. Die Priester der Göttin, die *Bellonarii*, ritzen sich zur Opferdarbringung
 me oder Füße auf, das eigne Blut entweder als Opfer bringend oder selbst
 nd. Dies geschah besonders am 24. März, der deshalb der Bluttag (*dies san-*
) hieß. — Ueber die Darstellung der Bellona belehren mythologische Bilder-
 genug. Hoffentlich wird kein Künstler (er trage denn einen Zopf) sich noch
 stellung dieses widrigen Wesens gefallen.

lori, Giampietro, gab zu Rom 1675 die *Vite de' pittori, scultori e archi-*
moderni, und 1695 die *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello etc.* (in
 heraus. Vom erstern Werk erschien 1728 ein zweiter Druck.

lotti, Bernardo; s. Canaletto.

sen bei Tübingen weist die vielbesprochne Kapelle auf, die mit ihren Stier-
 dderköpfen im Westgiebel und Sonnenkreisen auf den Thürstürzen und Kreu-
 chen (die man für Isisschlüssel genommen) lange für ein Denkmal römischer
 lassung gegolten hat. Selbst Domdechant von Jaumann hielt sie noch dafür.
 In unbefangner Blick gibt sie uns als einen romanischen Bau aus, wenigstens
 Hälfte des 11. Jahrhunderts. Eine genügende Deutung der räthselhaften, mehr
 logisch als ästhetisch bedeutenden Giebelreliefs hat Dr. Heinr. Merz in den
 ab. Jahrbüchern gegeben.

raffio (Boltraffio), Giovan Antonio, ein Mailänder Edelmann und Schüler
 onardo da Vinci, lebte 1467 — 1516, übte die Malerei in Stunden der Muse
 seinem Vergnügen, und arbeitete sein Bestes für Bologna, ein Altarblatt in
 eche *alla Misericordia*, wo er auch seinen und seines Meisters Namen nebst
 icht mehr zu lesenden) Jahr 1500 beigeschrieben hatte. Dieses sein Haupt-
 das jetzt eine der Zierden der Gall. des Louvre in Paris bildet, stellt die
 gottes zwischen Johannes dem Täufer und dem heil. Bastian dar; am Fusse
 rones kniet Girolamo Cesi (da Cesio), für welchen Beltraffio das Bild ausführte.
 verkündet (bemerkt Lanzi) seine in den Köpfen höchst geachtete, in der Com-
 a überlegsame, in den Umrissen duftig verschmelzende Schule; nur die Zeich-
 et etwas trockner als bei andern Schülern des Leonardo, vielleicht in Folge sei-
 sten Bildung unter den Mailändern des 15. Jahrh., die nicht ganz schulgerecht
 eten.“ Weil er die Kunst nur als schöne Beigabe des Lebens betrachtete, so
 auch weit weniger gemalt, als es der Fall gewesen wäre, wenn er als pro-
 rter Künstler gearbeitet hätte. Seine Werke kommen daher sehr selten vor;
 n aber von ihm kennt, beweisen sein seltenes Talent für die Malerei, denn
 einigen mit einer energischen und wahren Auffassung und feinen Zeichnung
 arme und satte Färbung und fleissige Durchbildung, und machen ihn unter
 ühlern des Leonardo zu einem der Bedeutendsten. (Dr. Waagen im Kunstblatt
 Nr. 3.) Ausgezeichnet ist die heil. Barbara von Beltraffio im Berliner Mu-
 lebensgrosse ganze Figur, den Kelch mit beiden Händen haltend, würdevoll,

ernst, wie eine Statue altgriechischen Tempelstyls; in Zeichnung, Form und Verhältniss durchgebildet nach den Forderungen vollendeter Kunst. (Urtheil Ernst Förster's in s. Briefen über Mal.) Im Hintergrund eine Landschaft mit Felsen und Wasser, in welcher man den Thurm der Heil. sieht. Diese Barbara [auf Holz gemalt 5 F. 5 Z. hoch, 3 F. 3 Z. br.] ward neuerdings von Joseph Caspar in Berlin gestochen. Ein zweites Stück Beltraffio's in dems. Museum ist die Maria, welche die Rechte auf ein Buch hält und mit der Linken dem vor ihr auf einer steinernen Brüstung sitzenden Kind eine Blume reicht. (Auf Holz mit dunklem Grunde, 2 F. 1 Z. hoch 1. F. 5. Z. breit). Zu den jüngsten Erwerbungen der Gall. des Berl. Museums gehört da Bildniss eines Mannes aus der Familie Bentivogli, welche lange Zeit die Stadt Bologna beherrscht hat. Es ist (auf Holz gem.) 11½ Z. hoch, 9 Z. breit. Dieses Porträt welches sich durch die Meisterschaft geltend macht, womit es eine in den Formen süssliche, aber sehr schlaue und entschiedne Persönlichkeit vor Augen stellt, ist nach Dr. Waagens Ansicht, ohne Zweifel im J. 1500 gemalt worden, zu welcher Zeit sich Beltraffio in Bologna aufhielt und mit dem obgedachten Altarwerke beschäftigt war; es stimmt in jeder Hinsicht mit den auf jenem Kirchenbilde befindliche Porträten überein. Zu Mailand trifft man von Beltr. eine heil. Apollonia (in *S. Mar-presso S. Sattiro*) und zu Bergamo beim Grafen Lochis eine Madonna. Wien besitzt eine Maria mit Kind und Donator; man hat davon eine Lithografie in Thorndruck, von Weiss.

Beltrami, Franc., publicirte zu Ravenna 1791 das Werk: *Il forestiere istrutto delle cose notabili della città di Ravenna, e suburbane della medesima.*

Belus - Tempel; s. die Art. „Babel“ und „Baalbek.“

Bema hiess bei den Athenern die Rednerbühne. In den altchristlichen Kirchen war die Bema jener erhöhte Ort zum Reden, der unsrer Kanzel entspricht. Derselbe war von Kanzellen (Gittern) umgeben, von welchen letztern sich die Benennung „Kanzel“ für den Redeort selbst herschreibt.

Bombo, der Cardinal. Das Bildniss dieses Gelehrten und Dichters wurde von Raffael in der Schule von Athen angebracht.

Bemmel, Malerfamilie. — Stammvater derselben ist Wilhelm van Bemmel, der aus einem alten Geschlechte Burgunds stammte. Religionsbedrückungen halber hatte sich diese Familie nach Utrecht begeben, wo Wilhelm 1630 geboren ward. Er lernte bei C. Sachtlevén die Landschafterei, ging nach Italien, zeichnete zu Venedig, Rom, Neapel, besonders aber bei Tivoli die lieblichsten Ansichten mit Geschmack und Treue. Nach einer Reise durch England und Deutschland zog er an den Hof des Landgrafen von Hessenkassel, wo er sechs Jahre blieb und sein Landschaftertalent aufs Trefflichste übte. Dann ging er nach Augsburg, später nach Nürnberg, wo er heirathete und zahlreiche Familie bekam, wovon indess nur zwei Söhne, Georg und Peter, als Erben seines Ruhmes am Leben blieben. Er starb 1708 zu Würth. Seine herrlichen Landschaften mit Wasserfällen und Baurümmern, wobei er besonders in Vertheilung der Lichter und Schatten excellirte, sind stets nach der Natur componirt; staffiren konnte er nicht, daher die Figuren (meist von seinem Sohne Georg, von J. Murrer und Heinrich Roos eingemalt) auch andre Hand merken lassen. In so mannichfaltigen Scenen er die verschiedenen Jahreszeiten vorführte, so ging es doch über sein Malergemüth, ein Ungewitter zu malen. Seine schöne Färbung, seine sehr glücklich gewählten Punkte, seine höchst gediegen tockirten Bäume, Flüsse und Wasserfälle ähnelten schon Sandrarts, seines Zeitgenossen, Letzter. Zwei treffliche Landschaftsbilder des W. v. B. sieht man zu Würzburg in der Sammlung der Universität; zwei Stücke besitzt auch das Landauerbrüderhaus zu Nürnberg; man sieht hier, im 2. Cabinet, eine vorzüglich fleissig im kühlen Ton durchgeführte Landschaft mit Ruinen und daneben eine von ähnlichem Charakter bei Sonnenuntergang, in Wärme, Frische und Klarheit eines der besten Wilh. Bemmel'schen Bilder; beide Gegenstücke sind sehr gelungen von Heindr. Roos staffirt. Im J. 1654 liess W. v. B. ein Heft von sechs seltenen Landschaften. — Sein älterer Sohn Georg (geb. zu Nürnberg 1669, gest. 1723) genoss den väterlichen Unterricht und fand seine Weiterbildung bei Joachim Sandrart. Er entschied sich für Thiermalerei, und solche derartigen Gemälde, seine Schlachten, Marketenderelen und Landschaften mit Thierstaffage wurden aufs Günstigste aufgenommen. In seinen Bildern herrscht Ausrück tüchtige Zeichnung, angenehmes Colorit. Er war ein scharfer Beobachter der Natur, die er in all ihren Veränderungen nachahmte. Eine Menge von Handzeichnungen offenbaren sein seltenes Talent in Ausführung der verschiedensten Ideen. Das Fehlen der Finger hinderte ihn später am Reisen, wozu noch das Chiragra trat, in dessen Folge er nur zwei Finger gebrauchen konnte, was ihn aber nicht verhinderte, so schön

wandern, ward aber Laienbruder in Mainz, dann nach Aufhebung des Klosters preussischer Soldat zu Wesel, von wo er jedoch desertirte und sich nach Leipzig begab, wo er noch Manches arbeitete und 1799 verstarb. Mehrere schätzbare Stücte von ihm besitzt die städtische Gallerie zu Bamberg, und zwar aus dem Vermächtnisse des Stadtpfarrers Schellenberger.

Benacus lacus, der röm. Name des heutigen *Lago di Garda*.

Bendemann, Eduard, einer der Hauptmeister der neuen deutschen Kunst, ist der Sohn eines Banquiers zu Berlin und ward hier am 3. Dec. 1811 geboren. Im J. 1828 kam er nach Düsseldorf, wo er seine Studien unter Wilhelm Schadow machte. Mit seltener Schnelligkeit erstieg er hier die obern Stufen der Kunst, indem sein Talent ihn in der Rolle des Schülers plötzlich zu einem Meister der Düsseldorfer Schule erstehen liess. Er kultivirte eine Zeit lang das alttestamentliche Feld mit Glück, obgleich das Lyrisch-Idyllische fester als das Symbolisch-Historische in seinem Wesen wurzelt. Nach einzelnen Jugendarbeiten, die schon das bedeutsame Talent ankündigten und worunter namentlich ein grösseres Bild, *Boas und Ruth*, anzuführen ist, erschien bereits 1832 auf der Berliner Ausstellung sein grosses symbolisch-historisches Bild: die trauernden Juden im Exil (nach den Worten des 137. Psalms), welches sofort als vollendetes Meisterwerk erkannt ward und allgemeine Bewunderung erfuhr. Es befindet sich jetzt im städtischen Museum (Saal VIII) zu Köln. Die Figuren der trauernden gefangenen Juden sind überlebensgross, in sitzender Stellung; das Bild schliesst sich oben im Halbkreis mit der Ueberschrift: „An den Wassern zu Babylon sassen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten.“ Der Künstler stellt uns eine jüdische Familie niedergedrückt und in stummer Verzweiflung dar. Der Grossvater in der Mitte der Seinen, einst ein Angesehener und Weiser seines Stammes, in vielen Künsten bewandert, auch Gott mit Lobgesängen und Dichtungen auf Davidischer Harfe preisend, jetzt zur Kette verurtheilt, gefangen im fremden Lande, ohne Aussicht auf Rettung für sich und seine Familie, gibt sich tiefer Trauer hin; die Zither entsinkt seiner Hand. Rechts neben ihm eine seiner Töchter, den Säugling im Schooss, mit ihren Gedanken, ihrem nagenden Heimweh hinüber in die fernen zerstörten heimathlichen Mauern sich versetzend, wo ihr Gatte unterm Schutte begraben liegt; das Kind, ängstlich sich an die Mutter schmiegend, als fürchtete es, die bösen Menschen, die den Vater umgebracht, möchten ihn auch die Mutter rauben. Zur Linken des Alten eine zweite jüngere Tochter, zum Theil ihr Antlitz in seinen Schooss verbergend, über das allgemeine wie über ihr besonderes Unglück (auch ihr scheint ein liebender Freund verloren) innigst betrübt. Neben ihr die dritte Schwester, stumm, nachsinnend und ihrem Schmerz über die unglücklichen Brüder und über das ganze unglückliche Volk sich überlassend; sie scheint eine begabte Dichterin, eine musikübende Jungfrau gewesen zu sein und all ihre Sympathie, das ganze Herz ihrem Volke geschenkt und diesem ihre patriotischen Lieder geweiht zu haben. Jetzt verstummt auch ihre Zither und ihre Lieder schwellen. Betrachten wir sie und den Alten, so scheinen sie uns von solcher Stimmung erfüllt, dass die ersten Laute, die sie geben können, bittere Lieder sein werden, gesungen aus den Thränen und dem Blut ihres Vaterlands, voll verzehrenden, rachsichwangeren Inhalts; das Feuer dieser Geister, jetzt noch von der Wucht des Unglücks gedämpft und niedergehalten, wird um so heller auflodern, wenn es die Decke endlich gewaltsam durchbricht. In dieser einzigen Familie hat Bendemann das tragische Geschick der ganzen geknechteten und theilweis vernichteten Nation geschildert, die durch Nebukadnezar im 6. Jahrh. vor Chr. in die Gefangenschaft nach Babylon fortgeführt ward. Dies sagt nicht nur die Ueberschrift, auch die Hindergrund angedeutete Stadt und der Eufrat. Die grossartige ideale Auffassung jenes historischen Moments ist von der tiefsten Wirkung auf den Beschauer und weckt Betrachtungen, deren sich grade die christliche Gegenwart am wenigsten entziehen kann. Das Bild spricht zu uns mit gewaltiger Sprache, dass das alte Unglück der Juden noch immer neu sei, dass deren Menschenrechte noch immer mit Füßen getreten werden und dass dieses Volk trotz vielen durch die Schuld der Zeiten gemachten Schacherseelen darunter, seine Ansprüche auf bürgerliche Freiheit wie jedes Volk besitzt. Wie das Motiv, die Stimmung und die Anlage des Bildes, so ist auch die technische Ausführung im Ganzen wie im Einzelnen gediegen. Die Physiognomien entsprechen der meisterhaften Motivirung, die Figuren sind von plastischer Wahrheit, das Kolorit, vornehmlich die Karnation, der Düsseldorfer Schule würdig. Schön ist der Kopf des Alten durchgeführt, wie natürlich die Gesichtszüge, der meisterlich Bart, Hände etc.; ferner wie fein der Teint der Mutter, ihr Kind so zart und weich, wie elastisch und rund die Modellirung! Die Draperie reichhaltig breit und körnig, nirgends kleinlich, und im Ganzen drückt sich ein wahrhaft grosser

is. Auf dieses (von F. Ruscheweyh gestochne, von B. Weiss und J. G. Schreiner gravirte) Werk folgte das idyllisch-romantische Bild: zwei Mädchen am Brunnen, das 1834 in Berlin ausgestellt war und sich im Besitz der Frau Moll zu Köln befindet. In diesem Bilde, wozu er zuerst seine Bedeutsamkeit auch im höhern Genre entdeckte, spricht sich der Gegensatz ungleicher weiblicher Naturen, eines lebensfrohen und eines tiefsinnigen düstern Wesens aus. Es ward meisterhaft von Felsing gestochen. Ein andres Bild dieser Gattung: die Töchter des serbischen Fürsten, ist ebenfalls in Herders Volksliedern übersetzten serbischen Gedichte componirt; die Töchter, fern vom väterlichen Hause vermählt, besuchen die Mutter wieder. Das ist der gelungensten Genrebilder von Bendemann, worunter wir auch „die Jünger auf der Wanderung“ zählen, gilt vornehmlich die Aernste, ein liebreich-rossartiges Idyll, wo die Handelnden freudig beschäftigt dargestellt sind, so wie eine heitere Stimmung, gleichsam die Poesie des Landlebens, den Grundton des ausmacht. Gestochen ward die Aernste, welche der Berliner Kunstverein erst als Vereinsblatt 1836 durch Eichens in Stahl. Ferner schuf B. ein kleineres, lyrisches Genrebild: „Der Hirt und die Hirtin“ nach Uhlands Gedicht: des Winterlied. In letztern Bildern sehen wir Bendemanns Kunst als den Düsseldorf wahlverwandt, indem sie den Stoff in den ihrer Quelle zunächst liegenden Bildern eines natürlich seelischen Lebens sucht. Die Lyrik wie der Stoff, in dem sie sich ausdrückt, zeigt sich bei Bendemann ungleich sanfter, weicher, idyllischer als bei Lessing, daher man erstern, obwohl er wegen seines reflectirenden Verhaltens die Ausnahmen vom gemeinsamen Charakter der Düsseldorfer Schule gestanden wird, im Lyrisch-Subjectiven als deren Vertreter und Anführer, weit mehr anerkennen muss. Denn in einem so sanften, idyllischen, weiblich-kindlichen Verkehre des Natur- und Seelenlebens, wie er sich in einer grossen Zahl der besten Darstellungen Bendemanns vor unsern Augen bewegt und uns einen Einblick in die zarte, lieblich ruhige, süsströmende Seele des Künstlers verstattet, tritt uns, und zwar in reinsten, vollendetster Gestalt, zugleich ein Abbild des gemeinsamen Lebens und Wirkens der Künstler Düsseldorfs. Zu dem Sinn für Poesie und Geschichte, den B. mit der ganzen Schule theilt, gesellt sich auch der für Religion überhaupt für Reflexion, der nur einer Minderzahl eigen ist; doch ist es nicht ein Interesse an theologischen Fragen oder eine Neigung zu reflectirendem Raisonnement, sondern ein ganz andrer Bestandtheil seines Wesens, den man schwerlich bezeichnen möchte, was als Aeusserung des betrachtenden Geistes in seinen Werken hervortritt. Es ist dies jenes geheimnissvolle Element, das man nicht selten durch die Bezeichnung „Orientalismus“ klarmacht, und wodurch man vor seinen Gemälden und noch mehr vor seinen Zeichnungen das Gefühl erhält, unter die Hütter und Schnitterinnen des Thales Esdrelom oder unter die Weingärtner zu versetzt zu sein, oder (da in ebengedachten Compositionen doch mehr das See- und Natürliche vorherrscht) unter den Gestalten der Profeten des alten Bundes zu stehen, die üppige Babel und das jungfräuliche Zion lebhaft vor Augen zu sehen. Es ziehen uns hier auf die weniger bekannte symbolisch-historische Composition Babel und Zion, vielleicht die trefflichste, welche Bendemann jemals entworfen hat. Man kann davon sagen, dass sie uns den Hauptinhalt des alten Testaments oder doch der Profeten in eine grossartige Darstellung zusammengezogen geben. Auf der linken Seite sieht man links die demüthige Jungfrau Zion in gottergebener frommüldender Haltung sitzen, auf der rechten Seite das stolze, sinnlich prangende Babel als königlichen dahingestreckten Leichen thronen. Oben in der Mitte des Bildes zeigt sich der Herr. Von ihm herunter stürzen auf der einen Seite die Engel seines Zornes die üppig gespreizte Babel herab, deren gekröntes Haupt sich erschrocken nach oben emporwendet. Auf der andern schweben die Engel der Gnade, die heiligen Werkzeuge tragend, zum trauernden Zion nieder, um welches her die vier Profeten des alten Testaments in tröstender oder auf die Boten der göttlichen Verheissung hinweisender Stellung stehn. Ein objectives, historisches, geistiges Leben zeigt sich hier bis zu höchster Wahrheit und Anschaulichkeit ausgedrückt, aber als eines, von welchem der Künstler selber erfüllt ist, in welchem er selbst net und lebt. Die eigenthümlich durchgelistigte Psalmenstimmung seiner Seele tritt aus solchen seiner Darstellungen entgegen; die Formen sind (besonders in seinen Zeichnungen) ein Abglanz seiner eignen angeborenen Natur, doch zugleich in der Reinigung zum Spiegelbilde seines eignen Geistes geläutert. Der tiefste Inhalt des offenbart sich als der innigste dieses Geistes, der dabei, wie die Natur selbst, als Vertreter eines grossen, welthistorischen Volksthums wirkt. Und dies bewahrheitet sich namentlich auch in seinem berühmten Jeremia auf den Trümmern von Jerusalem, einem mit entschiedenster Mei-

sterschaft ausgeführten Oelgemälde von sehr bedeutender Dimension, das auf den deutschen Ausstellungen sowohl als auf der zu Paris 1837 allgemeines Aufsehn, ja Begeisterung erweckte und hier dem Künstler eine Preismedaille erwarb. Dieses Hauptwerk ist im Besitz des Königs von Preussen und durch den Stich von Jakob Felsing wie durch die Steinzeichnung von B. Weiss verbreitet. Was Bendemanns Technik betrifft, so ist dieselbe von einer seltenen harmonischen Aus- und Durchbildung. Das Arrangement seiner Compositionen hat stets etwas Architektonisch-Relizendes; die Stellung seiner Figuren ist gefällig, angemessen und natürlich; seine Zeichnung streng und correct, seine Farbe wahr. Nicht bloß als componirender Künstler, auch in der Porträtkunst ist B. wahrhaft gross; so zeugt von seinem hohen Talent in dieser Hinsicht das Fresko im Hause des Direktors Schadow in Berlin. Was seine Fresken anbelangt, so war sein erstes das allegorische Wandgemälde im Hause seiner Eltern zu Berlin, wozu er den Carton noch in Düsseldorf, das er 1838 verliess, vollendete; es stellt die Künste am Brunnen der Poesie dar, und ist durch eine schöne Lithografie von Jentzen (Vereinsblatt des schlesischen Kunstvereins 1844) bekannt. Im J. 1838 wurde Bendemann nebst dem befreundeten Julius Hübner, als Professor der Kunstakademie und Mitglied des akademischen Raths nach Dresden berufen und ihm ein weites Feld für das Fresko im kön. Schlosse geboten. Sein Fries im Thronsaal, der uns die bedeutungsreichsten Momente der allgemeinen Geschichte vorführt, wird jetzt in Radirungen von H. Bürkner (im Verlag von G. Wigand zu Leipzig) dem Publikum vollständig bekannt gemacht. (Vergl. über diesen Fries den Art. Dresden.) Seitdem hat Bendemann im Vereine mit Hübner die Anfänge einer neuen Dresdner Schule begründet, wie aus der wachsenden Zahl und den Talenten ihrer Schüler zu schliessen ist. Von beiden Künstlern ist zu erwähnen, dass sie zu einer Ausgabe des Niebelungenliedes, die bei Gelegenheit des Buchdruckerfestes in Leipzig 1840 in 4. erschien, zahlreiche Originalzeichnungen (im Holzschnitt wiedergegeben) gemeinschaftlich lieferten, welche darthun, dass beide im romantischen Fach charakteristische Auffassung mit meisterwürdiger Darstellungsgewandtheit verbinden. Mit Hübner entwarf er auch das Denkmal Sebastian Bachs, des Heros der deutschen Kirchenmusik, das, von Knauer in Sandstein ausgeführt, 1843 an der Thomasschule zu Leipzig aufgestellt wurde. Eine Originalradirung gab B. zu den „Liedern eines Malers [R. Reinick] mit Randzeichnungen seiner Freunde,“ die 1838 zu Düsseldorf in gr. 4. erschienen. Sein Brautlied nach dem 45. Psalm wurde in einer Lithografie von Hosemann in Lief. I. des „Kunstbuchs der Düsseldorfer Malerschule“ (Berlin 1835) mitgetheilt. Zu bemerken bleibt noch, dass B. für den Römer zu Frankfurt das Kaiserbild Lothars II. von Sachsen, der stets mit dem Hause Hohenstaufen zu kriegern hatte, zu malen übernahm. — Im Allgemeinen ist von Bendemanns Talente zu sagen, dass es aufs innigste mit seiner ebenso bedeutenden als lebenswürdigen Persönlichkeit verwachsen erscheint; es empfängt aus derselben seinen besten Lebenssaft, aber zugleich seine Schranke, die er nur mit Gefahr überschreiten wird. Allerdings ist bei ihm eine Neigung, sich reflectirend auszubreiten; doch auch diese Reflexionen wurzeln recht im innersten Kerne seiner Subjectivität, sind mehr eine denkende Spiegelung derselben in den Dingen, als die reingeistige Aeusserung eines nur durch seine Objecte bestimmten, in voller unvermischter Klarheit des Gedankens waltenden Geistes. Es findet kein Dualismus eines männlich-geistigen Ringens und einer gewaltigen angeborenen, dasselbe kreuzenden Natur statt. Das subjective und seelische Leben thront bei Bendemann als ruhige Herrscherin und lenkt, bestimmt und beschränkt, so mild und anspruchslos es ist, die Reflexionen desselben. Aus bescheidenem, verhülltem Keime haben sie sich nur bis zu den grandiosen Schöpfungen entfaltet, die wir im Königsschlosse zu Dresden unter seiner Hand und Leitung vollendet sehn.

Benedictbeuern im bair. Isarkreise, 15 Stunden südwestlich von München, an Fusse der Vorgebirge gegen Tyrol, besitzt noch die Gebäude der um 740 gegründeten Abtei sammt der prächtigen, unter Abt Placidus erbauten und 1686 eingeweihten Kirche. Nach der Klösteraufhebung kam die Abtei 1805 in den Besitz Josephs von Utzschneider, der eine Kunstglashütte daselbst errichtete. In der Nähe sind Marmorbrüche.

Benedictiner. Ihr Stifter war der heil. Benedict von Nursia. Sie tragen schwarzen Rock und Skapuller; die Kapuze liegt weit um die Schultern; ihr schwarzes Chorkleid hat sehr weite Hängeärmel. Der Schnitt der ganzen Kleidung ist nach den verschiedenen Ländern, wo sie Klöster haben, verschieden. Historisch sei nur bemerkt, dass im frühen Mittelalter die Benedictinerklöster mit ihren Schulen die Hauptanstalten zur Bildung des Abendlandes wurden. Die wichtigsten dieser Schulen waren die zu St. Gallen, weltberühmt durch ihre schönen Handschriften, zu Fulda,

nau, Korvei, Hirschau, Bremen, Hersfeld etc., wo besonders der Adel und Höfe ihre Bildung empfangen. Der Benedictinerorden rühmt sich, die meisten höchsten Klöster besessen und unter seinen Mitgliedern 24 Päpste, 200 Cardinäle, 1600 Erzbischöfe, 4000 Bischöfe, 15,000 Schriftsteller, 1560 Heilige, 43 kaiserliche und 44 königliche Personen gehabt zu haben. In Folge des tridentiner Conciliums mussten sich die B. in besondere Bruderschaften vertheilen; unter verdienstvollen vorzügliche Erwähnung die Benedictiner von Montecassino, Monte Oliveto (Olivetaner) in Italien und Sicilien, von Valladolid mit Rath in Spanien, von Hirschau und Fulda mit Bursfelde (welche beide eingekerkert sind) und Mülk in Deutschland, nicht nur wegen der Milde ihrer Regel, sondern auch wegen der Grösse ihrer Besitzungen und der Pracht ihrer Kirchen. Die Bruderschaft der Benedictinerabtei Mülk bei Wien halten sich die andern österreichischen Benedictinerklöster, wie Kremsmünster, Mariazell, das Schottenkloster in Wien etc.

Benedictpfennige hieszen im Mittelalter jene goldnen und silbernen Henkelmünzen, die von den Benedictinern ausgingen und als Amuletmünzen in Gebrauch waren.

Benedictus, der Heilige, von Nursia in Umbrien, wird bald als Bischof bald als Abt in der Kleidung seines Ordens dargestellt, hält einen Becher mit der Giftpflanze in der Hand (weil er wunderbar der Vergiftung entging), auch einen Hammer (den seine Wärterin zerbrochen, und den er als Knabe durch kräftiges Gebet hergestellt hatte); ferner hat er Dornen neben sich (in die er sich legte, um Fleisch zu kreuzigen), auch einen Raben mit Brot im Schnabel (das er, weil es vergiftet war, auf Benedicts Wink an einen abgelegenen Ort trug) etc. **heil. Benedict**, gest. am 21. März des Jahres 543, ist Patron gegen Gift und Entgiftung. Zu seinem hochberühmten, stets achtbar gebliebenen Orden, der viele Jahrhunderte lang fast alleiniger Träger und Pfleger der Wissenschaften und Künste war, gehören die Heiligen: St. Cloud (Clodoaldus), Herculanus, Lanfrancus, Bruno, der grosse Abt von Clugny und Stifter des Allerseelenfestes Odilo, Bernhard von Rheims, Magnus, Adjutor, Placidus, Guilielmus etc. Der Regel St. Benedicts verdankt die Welt die Entwicklung der Baukunst. Grundsätzlich musste der Benedictinermönch seine Zelle selbst bauen, Benedictus selbst baute einzig mit seinen Mönchen sein Kloster auf dem Cassinergebirge, er machte den Bauvorstand und Aufsichter. Dass die Mönche wirklich tüchtige Hand dabei anlegten, beweist die gutmüthige Sage vom Mönche, der im Wald erschlagen, vom heil. Benedict wieder erweckt ward, sowie die Historie vom Richalm, dem die Teufel in den Bausteinen spukten. Benedicts Regel ward bald die Regel für das Abendland; die Benedictiner führten, als sie als Glaubensboten und Missionäre in den Norden kamen, hier die Baukunst buchstäblich erst ein; der erste der deutsche und friesische Apostel Bonifacius sich mit seinen Genossen an, seine Holzkirchen bauen, und dass er das Schwingen der Zimmermannsaxt kannte, sagt schon die Geschichte vom Umhauen der Wodanselche. Kurz der Orden Benedicts ward in der Frühzeit des Mittelalters, als die letzten Reste der noch aus der klassischen Heidenwelt übriggebliebenen Bildung in der Barbarei der Zeit verloren, der Wiedererwecker der Kunst und mittels des beförderten Christenthums der Förderer menschlicher Bildung überhaupt.

Benedict von Weremouth, Stifter der Abtei Weremouth bei Gyrwit, führte das Glas, die Lampen, den eigentlichen Steinbau, sowie auch das Glas zu den Lampen, Lampen und sonstigem Gebrauch zuerst in England ein. Bis zur Zeit der Benedictiner waren die meisten Kirchen aus Holz, wie man aus der Eile bei bekehrten Heiden zu errichten pflegte, bekannt gewesen und Holz oder Leinwand hatten die Fenster vertreten.

Benedictus, Meister, von Laun gebürtig, war mit Matthias Reyseck, Baccalarius, Director der Theinschule in Prag, um 1500 am Fortbau der Barbarakirche in Prag thätig. Auch ward er zum Aufbau des kön. Schlosses in Prag berufen, wo von ihm der „Wladislav'sche Saal“ herrührt.

Beneventum, Name zweier alter Orte, deren wichtigster Beneventum in Samnium war. Dies B., jetzt Benevento, war eine der frühesten italischen Gründungen, wurde wegen der schlechten Luft Maleventum betitelt. Die Römer lernten die Gegend als eine Besitzung der hirpinischen Samniten kennen und schickten 268 vor Christus eine Kolonie dahin. Seit Augustus *Colonia Julia Concordia Augusta Felix* benannte, hob sich die Pflanzstadt, von fruchtbarer Gegend und lebhaften Strassen begünstigt, und behauptete fortwährend eine ungewöhnliche Blüte. Im Jahr

490 wurde der Ort von den Gothen erobert, nach diesen von den Longobarden, dann von Karl dem Grossen. Kaiser Heinrich II., der Pfaffenfreundliche (darum auch der heil. Heinrich genannt), schenkte Benevent dem Papste Leo IX., der dagegen dem



Stifte Bamberg geistliche Concessionen machte. Seitdem gehört B. zum Reich. Es ist Hauptstadt des gleichnamigen, im Neapolitanischen liegenden Herzogthums und Sitz eines Erzbischofs. Die Stadt liegt am Zusammenfluss des Sabato und Liri in der Via Appia und hat 18,000 Bewohner. Der im J. 113 nach Chr. dem Kaiser Friedrich

gegen Wiederherstellung der Appischen Strasse errichtete Ehrenbogen, die *Porta vera* [jetzt *Porta romana*], ist von parischem Marmor und eins der prachtvollsten Exemplare sogenannter Triumbögen, das uns erhalten ist. Die schönen Reliefs stellen des Kaisers Triumphzug und seine Krönung durch die Fama vor; ferner finden sich daran die Figuren von Zeus, Minerva, Herkules, und von Flussgöttern. Sämmtliche Erzfiguren dieses *Arcus Trajani* von einer Bogenöffnung, mit compositen Bogenstellung, können zu den besten Arbeiten aus Römerzeit zählen. (Eine Abb. gibt vorstehender Holzschnitt.) Die übrigen Alterthümer von Benevento sind: die Brücke über den Calore, die alten Mauern, das ägyptisch scheinende Denkmal vor Porta S. Lorenzo, und die Reste eines Amphitheatrs. Der Dom, vor welchem ein ägyptischer Obelisk steht, soll einst ein Tempel für den Isiscult gewesen sein; im Innern sieht man 64 schöne und gleiche antike Säulen; die Bronce thüren stammen aus dem 12. Jahrh. und zeigen byzantinische Reliefs. Die Basilica S. Sofia hat ebenfalls antike Säulen. Die Kirche S. Bartolommeo besass früher Bronce thüren vom J. 1150. Das Kastell, jetzt noch Palast des Gouverneurs, ward unter Johann XXII. von Guglielmo Billotta erbaut. — Das zweite Beneventum, das die Alten anlegten, ist zwischen Brixia und Verona zu suchen, nach Mannert das heutige S. Giorgio, nach Andern Castel Venzago.

Benevivere, ein Kloster unfern von Carrion de los Condes im ehemal. Königreich Leon in Spanien, gegründet um die Mitte des 12. Jahrh., weist einen Portikus auf, welcher den zierlichen antikisirend-romanischen Monumenten im südöstlichen Frankreich entspricht. (Mitgetheilt in dem lithographischen Prachtwerke: *Espagne artistique et monumentale*; herausgeg. von Don Genaro-Perez de Villa-Amil und Don Patricio de la Escosura.)

Benkert, ein bei allem Ungeschmack achtbarer Bildhauer des vorigen Jahrhunderts, welchen Friedrich der Grosse beschäftigte. Von Benkert sind sieben der achtzehn Statuen aus carrarischem Marmor, welche auf marmornen Fussgestellen vor der Bildergalerie in Sanssouci stehen. Die erste der sieben Figuren symbolisirt die Bildung des guten Geschmacks durch einen Jüngling, der einen Baum erzieht; die zweite ist eine allegorische Darstellung der Natur und Wahrheit in den Künsten, eine weibl. Figur mit dem Lorbeerkranz, mit einer Sonne auf der Brust und einer Schlange in der Hand; die dritte stellt die Mathematik vor, einen Greis mit Zirkel und Messinstrument; die vierte (oder die 13. in der ganzen Statuenreihe, von der Rechten zur Linken gezählt) zeigt die Optik als weibliche Figur mit einer Pferdezeichnung *en face*; die fünfte stellt die Geometrie dar, einen die Erdkugel messenden Alten; die sechste ist ein Weibsbild mit Flügeln am Kopfe, die Phantasie vorstellend, die siebente endlich allegorisirt die Bildhauerei durch einen Jüngling mit Schlägel und Meisel. Jede dieser Figuren ist 8 Fuss 10 Zoll hoch. Auf der Brüstung der Bildergalerie sieht man fünf aus Sandstein gearbeitete Vasen, die von Benkert und Heymüller herrühren. Auch Berlin zeigt Arbeiten von Benkert; wir nennen nur die zum Theil recht gut gearbeiteten Figuren oben auf dem Hauptgebäude des vormaligen Palastes des Prinzen Heinrich, jetzigen Universitätsgebäudes.

Benno, Bischof von Osnabrück, gest. 1088, leitete den Bau des Klosters Jburg (im J. 1068) und ward als Baukundiger wegen des baufällig gewordenen Domes zu Mainz zu Rathe gezogen.

Bensheim, an der Bergstrasse, besitzt eine von Georg Moller v. Darmstadt (dem hochverdienten Herausgeber der „Denkmale deutscher Baukunst“) erbaute Kirche.

Bentzel, ein talentvoller Maler zu Berlin, der den Witz der helmischen Strassen-scenen mit Glück auf die Leinwand bringt und darin mit einem andern Berliner (Maron) rivalisirt. Bentzel hat auch sehr anmuthige Genrebilder aus dem böhmischen Volksleben gegeben.

Benvenuti, Pietro, gegen Ende des achtzehnten Jahrh. zu Arezzo geboren, kam als Historienmaler zu Anfang des jetzigen Jahrh. sehr schnell in Ruf, und blieb als Pinsel- und Federzeichner renommirt und renommirend bis an sein Ende. Schon Goethe bezeichnete diesen Aretiner wegen der heftigen Bewegungen seiner Figuren und des übermächtig Kräftigen in seinen Formen und der Farbengebung als einen Anhänger des neuen französischen Kunstgeschmacks. Trotz seiner Fehler ward Benvenuti neben dem weit schätzenswerthern Camuccini als Haupt der modernen ital. Malerei betrachtet, wogegen man nur zugibt, dass er der Erste war, der seit Cigoli als Toscaner ausserordentlichen Ruf erwarb, demzufolge ihm auch die Direktorstelle an der Akademie der bild. Künste zu Florenz zufiel. Ein historisch interessantes unter seinen Oelbildern ist der „Schwur der Sachsen nach der Schlacht bei Jena,“ ein Gemälde, das

er für Napoleon ausführte und sich jetzt in einem florentiner Palaste (Mozzi?) findet. Hier war der Künstler gezwungen, die Natur zu studiren und das Idealisir- ins Blaue zu meiden. Schade dass sein grossartiger Sinn, der die schönsten dramatischen Geschichtsmomente erfas, auf der Stelze des malerischen Hypergeschmackes lief. In die Rubrik des letztern gehört sein „Ugolino,“ den er 1822 für den Grafen Gherardesca malte, ferner der „Tod des Priamos,“ welches grosse Bild in den Besitz des Prinzen Corsini kam und von Ricciani gestochen ward, und die „Judith, das Holoferneshaupt dem Volke von Bethulia zeigend,“ ebenfalls von Ricciani gestochen. Diese Judith sieht man im Dom zu Arezzo. Ein von ihm gemalter Apollo nähert sich, wie viele seiner Figuren, gar sehr dem Statuarischen; Benvenuti schien die Uebersetzung des Cavaliere Marino ins Malerische zu übersetzen, denn er suchte dem Gotte eine so übernatürliche Schönheit zu geben, dass selbst die Carnation übermenschlich sein sollte. Zu seinen besten Oelarbeiten zählt man die delphische Sibylle (sitzend in Lebensgrösse), eins seiner frühesten Werke, und den Tod des heil. Petrus Chrysologus, ein Bild mit lebensgrossen Figuren, das in der reinen Zeichnung, in dem lebhaften Farben und im treffenden Ausdruck viele andere seiner Productionen weit hinter sich lässt. Erst als Fünfziger ging er zum Fresco über, wofür ihn eigentlich die Natur bestimmt zu haben schien, denn seine Fresken sind die unzweifelhaft besten Erzeugnisse seiner Malerhand, weil die genialischen Fehler in seinen Compositionen hier durch seine Technik die meiste Beschönigung finden. In einem Saale des Palastes Pitti hat er die Mythe vom Herkules in einer Reihe von Bildern gemalt, welche sämmtlich tapetenartig sich ausbreiten. Sein kühnstes Werk sind die riesenhaften Fresken in der Kuppel der Begräbniskapelle der Mediceer, wo er einen Cyklus von Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente malte. Grosse Schönheiten bei freilich noch grössern Fehlern finden sich in allen seinen Bildern, wovon die in Oel das gemeinsame Gebrechen haben, dass sie die Farbe nicht halten und dass schon der Glanz ihrer Tinten schwindet. Pietro B. starb 1844 zu Florenz; sein Porträt hat der Dresdner Vogel von Vogelstein (1813) gezeichnet, in dessen Sammlung von Bildnissen es sich befindet.

Benzon, ein Jünger der Düsseldorfer Meister, zeigte in seinem ersten grösseren Bilde: „das Krankenbett des Sünders“ vorherrschende Neigung zu übertriebener Charakteristik, eine Neigung, die sich selbst in seinem neuesten Bilde, das die „Ermordung des Dänenkönigs Kanut des Heiligen“ darstellt, hin und wieder kundgibt, obgleich dasselbe einen sehr hohen Grad geistiger und technischer Vollendung hat. Kanut der Heilige, vor den jütländischen Bauern bis zur Insel Fünen und daselbst zu Odense bis in die St. Albanskirche geflohen, kniet, nachdem er das Abendmahl genommen, beim Altare, indess die Empörer die Kirche erstürmen. Schon stürzt die Thüre in Trümmer, schon sind seine Getreuen fast alle erschlagen, die wilden Bauern dringen in grösserer Zahl ein, und nur des Königs Bruder Benedikt vertheidigt mit gewaltigen Schwerthieben den Heiligen gegen die mit Keulen, Aexten und Steinen bewaffnete rohe Horde. Ein Bild voll Leben und scharfer Individualität; in der Gruppe des betenden, von seinem Bruder bis zum Tode beschützten Königs erhaben, ja rührend; in dem Gegensatze, den nicht zu bändigenden Verfolgern, energisch, fast übertrieben scharf und lebendig.

Berchem; s. Berghem.

Berchtesgaden, oder Berchtolsgaden, ein artig gebauter Gebirgsort im Kreise Oberbayern, mit berühmter Saline, besitzt eine alte Stiftskirche und ein Franziskanerkloster. B. war vormals eine gefürstete Propstei, gestiftet 1106, die 1803 säcularisirt ward und 1810 an Bayern kam. Von den Salzburger Alpen eingeschlossen weist der wunderbar schön gelegene Hochfleck eigenenthümliche Bewohner auf, die sich bei dem undankbaren Boden durch Kunstfleiss nähren und eine Menge artiger Schnitzsachen aus Holz, Bein, Marmor, Alabaster etc. verfertigen. In der Nähe liegt der Bartholomäus- oder Königssee, 2 Meilen lang und $\frac{1}{4}$ Meile breit, von hohen Felswänden umschlossen, von denen sich Glessbäche als Wasserfälle stürzen. An den Ufern des Sees erhebt sich der 9100 Fuss hohe Watzmann mit einem nur 2500 F. hochgelegenen Gletscher. Die Berchtesgadener Naturwunder geben Landschaftern die herrlichste Ausbeute; berühmt sind Heinrich Heinlein's Darstellungen vom Hintersee, so klassisch wie Max Haushofers Gemälde vom Chiemsee; einzig ist auch Wilh. Ahlborn's Darstellung von Berchtesgaden mit dem Watzmann, welches Landschaftsbild sich im Besitz des Fräuleins v. Waldenburg befindet.

Berchthold, Meister, hat im Jahr 1424 die Wölbungen der Klosterkirche zu Maulbronn ausgeführt.

Bercy, das grosse Dorf der Weinniederlagen bei Paris, am Zusammenfluss der Seine und Marne, besitzt ein von Leveau erbautes Schloss aus dem Ende des 17. Jahrh.

nds, Heinrich, ein altdeutscher Baumeister, von Hannover gebürtig, e 1514—1516 den Petriturm zu Hamburg, welcher leider beim grossen m J. 1842 in Trümmer fiel.

adt, Moritz, gebürtig von Berlin, bildete sich auf der Düsseldorfer Akademie wird vom Grafen Raczynski ein sehr befähigter Eleve dieser Schule genannt. sah man 1834 von ihm die gelungene Darstellung des Profeten Elias in der nach dem 1. Buch der Könige, Kap. 19, V. 4—7), die Erfindung der Malerei 6 war von ihm ausgestellt: eine altdeutsche Familienscene und ein Moment Jugendleben Dr. Luthers (zwei Oelgemälde), die Hochzeit zu Kana und Joseph Marien mit dem Christkind (zwei Farbenskizzen). Später scheint Berendt rie und dem höhern Genre entsagt und sich dafür aufs Porträt geworfen 1.

aloe (eigentlich Berenike, im makedonischen Dialekt für Pherenike, Siegen, gebraucht) ist der Name einer Menge historischer Frauen und Städte. ste der berühmten Bereniken ist als zweite Gemahlin des Aegypterkönigs is I. Soter (323—284 vor Chr.) bekannt, mit dem sie den Ptol. Philadelphus, und die Arsinoë und Philotera zeugte. Vorher war sie mit dem vornehmen der Philippus vermählt, dem sie den Magas und die Antigone gebar, später hus v. Epirus. Eine schöne antike Broncebüste dieser Berenike theilt Ottfr. n 1. Bande seiner „Denkm. der alt. K.“ unter Nr. 223 a) mit; sie stammt aus um und ward schon von Visconti in dessen *Iconogr. Grecque* pl. 52 n. 7 mit- (S. unsern beigedruckten Holzschnitt.) — Eine zweite B. war Tochter des



Ptolemäus II. Philadelphus und der Arsinoë, einer Tochter des Lysimachus. Sie vermählte sich 252 vor Chr. an den syrischen Antiochus II., nach dessen Tode sie von der frühern Königin Laodike und deren Sohn Selenkus II. Kallinikus getödtet ward. — Die dritte B., Tochter des vorerwähnten Magas (der sich in Kyrene, wohin er als Statthalter gesandt worden, von Ptol. Philad. unabhängig machte), liess ihren ersten Gemahl, den „schönen“ Demetrius, der mit ihrer Mutter Arsinoë die Ehe gebrochen, ermorden und ward 248 vor Chr. des Ptol. III. Euergetes Gemahlin. Als dieser gegen Selenkus Kallinikus auszog, gelobte B. ihr schönes Haar, das von Kallimachus und später von Catull besungen ward, den Göttern darzubringen, falls er unversehrt wiederkehre. Da letzteres geschah, so schnitt B. ihr Haar ab und weihte es im Tempel der Afrodite. Des andern Morgens war es verschwunden und der Astronom Konon verbreitete aus Schmeichelei die Fabel, es sei durch die Götter unter die Sterne versetzt worden. Noch heute heisst ein Stern-

der nördl. Halbkugel zwischen der Jungfrau, dem Löwen, dem grossen nd dem Bootes, das „Haar der Berenice.“ Diese B. fand ihren Tod durch us IV. Philopator, ihren Sohn. — Die vierte B., Gattin des Mithridates, ward sen Besiegung durch Lucullus (72 vor Chr.) nebst der andern Gemahlin Mod den Schwestern des Königs, Roxane und Statira, getödtet, um sie nicht rhand kommen zu lassen. — Eine fünfte B. war Tochter des Ptol. XI. Auletes, d nach dessen Vertreibung von den Alexandriern auf den Thron gesetzt. Sie e den Seleukus Kybiosaktes (57 vor Chr.), nach dessen Hinrichtung aber den is. Nach Wiedereinsetzung ihres Vaters durch den röm. Prätor Syriens ward st 54 vor Chr. hingerichtet. — Eine sechste B. war Tochter des Judenkönigs I. Agrippa, erst mit ihrem Onkel Herodes, König von Chalcis, dann mit ilicischen Fürsten vermählt, dem sie bald entfloh. Während des Kriegs in rnte sie Titus Vespasianus kennen, der ihr Gellebter ward. Um 75 nach Chr. mit ihrem Bruder Agrippa II. nach Rom, wohnte und lebte mit Titus in dessen und nahm damals den Namen Julia an, womit sie auf einer griech. Münze et ist. Titus liess indess seine Geliebte bald in den Orient zurückkehren, sstimme dies Opfer bringend. Auch als sie nach seines Vaters Tode wieder kam, blieb Titus, der vom Volk Corrigirte, von ihr entfernt. — Ueber das graphische der verschiedenen Bereniken ist auf Visconti's Hauptwerk zu

verweisen. — Von mehreren, diesen Damennamen tragenden Städten des Alterthums ist zunächst die in Arabien bemerkenswerth, die im alten Testament *Ezion-Geber* heisst; vergl. Burckhardts Reisen in Syrien II. S. 831. Die wahrscheinlichen Ruinen von Berenike liegen $\frac{3}{4}$ Stunden von Akaba und gleichweit von Hassr el Bedawy; Burckhardt erwähnt sie S. 829. Vergl. Rüppell's Reise in Nubien etc. S. 250. Dann ist zu nennen die einst durch die Karawanenstrasse nach Koptos wichtige Handelsstadt B. an der Grenze von Oberägypten und Troglodytie; unter den Römern stand diese für den Handel mit arab. und indischen Producten bedeutsame Stadt unter besonderm Präfecten. Eine Beschreibung der Ruinen gibt Capt. Wellsted in seinen *Travels in Arabia* (übersetzt im „Ausland 1838“ Nr. 43). Die dritte bedeutende Stadt B. lag in Cyrenaka (der spätern *Lybia superior*), früher Hesperis, wohin man die Gärten der Hesperiden verlegte. Dies Berenike, nach der Gattin des dritten Ptolemäus so genannt, war die westliche unter den die Pentapolis Lybiae bildenden fünf Städten und lag an der äussersten Spitze der grossen Syrte. Laut Procopius *de Aedif.* VI. 2. ward die Stadt durch Justinian ganz neu befestigt. In welchem Ansehn sie gestanden, bezeugen die Dichter, die ganz Cyrenaka (das jetzige Plateau von Barka) nach ihr mit *Berenicis* bezeichneten. An ihrer Stelle liegt jetzt Bengasi.

Berettini, Peter, bekannter unter dem Namen *Pietro da Cortona*, lebte von 1596 — 1669. Seine Hauptansprüche auf Celebrität beruhen zwar auf seiner Malerkunst, jedoch hat auch die Geschichte des Architekturgeschmacks seines freilich von der Grossartigkeit der Denkmäler des 16. schon abgefallnen 17. Jahrhunderts anzuerkennen, was man dem Geschick und Geiste dieses Künstlers als Baumeisters zu danken hat. Den nämlichen Maasstab, wonach man ihn als Maler besonders hinsichtlich seines Genies in der Decoration beurtheilt, muss auch die Kritik auf ihn als Architekten anwenden, wobei sie ihn beloben muss, dass er sich von den Missbräuchen und Verirrungen, in welche die Italiener des 17. Jahrh. verfielen, sehr weit entfernt hielt. Obschon man seine Architektur nicht als Muster aufstellen kann, hat Berettini dennoch mehr als ein Denkmal hervorgebracht, das sich durch einen eleganten Styl und oft durch sinnreiche Compositionen empfiehlt. Sein bestes Werk ist zu Rom die Kirche *Santa Maria della pace*, die er in mehrern Theilen überarbeitet und vor welcher er eine der elegantesten Façaden aufgeführt hat, die man unter den Vorderselten von Kirchen nur finden kann. Auch muss man seines Portals von *Santa Maria in Via lata*, welches er selbst als sein Meisterstück betrachtete, und der Kirche von *San Luca* Erwähnung thun, die von ihm ganz erbaut worden ist. Man verdankt ihm auch das Kreuz und die Kuppel von *San Carlo al Corso*. Ueber ihn als Maler hat der Art. *Cortona* zu berichten.

Berg mit einem Lamm und Kreuz darauf bedeutet Christus. Rinnen vier Flüsse davon nieder, so bedeuten diese die 4 Ströme des Paradieses oder die vier Evangelien.

Berg, Kaspar und Simon von, zwei Bamberger Domherren, die im Dom ihre Denkmale haben. Kaspar starb 1559; sein Denkmal ist an der Epistelstelle des Hochaltars in der Sepultur. Es ist ein gelungenes, gut erhaltenes Gusswerk, und stellt ihn in Lebensgrösse erhaben vor. Er trägt ein leichtes Barett, zeigt fettes, ausdrucksvolles Gesicht; mit der Rechten ertheilt er den Segen, in der Linken hält er einen Kelch; das Kleid ist sehr faltenreich, doch natürlich. Die Figur erscheint zwar unbehülflich und schwerfällig, entspricht aber doch der Idee des Meisters und ist nicht ohne Verdienst. Unten zu Füssen ist das Wappen der Bergschen Familie angebracht; sie stammt aus Franken und führt im blauen Felde einen aus zwei rothen und silbernen Schachreihen bestehenden Querbalken, auf dem Schilde einen Turnierhelm mit zwei blauen Büffelhörnern, auf welchen das Wappen wiederholt ist. Auf der Vierung ist altdeutsche Inschrift; an den Ecken sind die Agnatenwappen von Berg, Raueneck, Stein und Lichtenstein. — Simon von Berg, Schrimpf genannt, war Bamberger Domdechant und Würzburger Canonikus; er starb 1580. Sein Denkmal ist an der rechten Seitenwand in der Bamb. Domsepultur. Es ist von Meisinger und stellt ihn in ganzer Grösse dar; sein Haupt bedeckt ein leichtes Barett; er trägt einen krausen Bart und ein zierliches Gewand; über seinem Haupte sind kleine Spitzbögen angebracht. Oben prangt des Domdechanten Familienwappen, an den Ecken die Agnatenwappen von Berg, Raueneck, Diemar und Stibar.

Bergamasco, Maestro Bartolom. Buono, baute die *Procuratie vecchie* am Markusplatz zu Venedig, die als ein Hauptbau vom Ende des 15. Jahrh. eines der wichtigsten Beispiele venetianischer Palastarchitektur abgeben. Die Façade besteht aus drei sehr tüchtigen, übereinandergesetzten Arkadenreihen.

Bergamasco, Guglielmo, ein venetianischer Baumeister, welcher 1575 den Palast *dei Camerlinghi* neben Ponte Rialto erbaute. Die Architektur ist höchst an-

nuthvoll und weicht vom venetian. Palaststyl jener Zeit nur darin ab, dass sich hier schon Arkadenfenster mit Pfeilern finden.

Bergamo, im lombardisch-venezian. Königreich, liegt am Fuss der Alpen und zwar auf mehren Hügeln in reizvoller Gegend, hat eine Citadelle und ein festes Schloss (die *Capella*, ausserhalb der Stadt), einen von Fontana erbauten Dom (mit Gemälden der spätern venezian. Schule, einem Bilde von Angelika Kaufmann und einem Denkmal des venezian. Feldherrn Coleoni), die Kirche S. *Alessandro* mit Bildern von Lorenzo Lotto, den *Palazzo nuovo* von Scamozzi, das sehenswerthe Messhaus (*Fiera*) und auf dem Marktplatz eine Statue des Tasso. Sammlungen finden sich in der *Accademia Carrara* (die unter Leitung des hochgeschätzten Malers Gius. Diotti steht), beim Grafen Lochis (eine Madonna von Beltraffio), bei den Gebrüdern Frizzoni (wo man die letzte Arbeit Buonvicino's [Moretto's] mit der Jahrzahl 1554 findet) etc. In der Nähe ist das Schloss *Malpaga* bemerkenswerth wegen der Fresken vom Tizianisten Giov. Cariani, dessen Vaterstadt B. ist. Derselbe hat hier die Geschichte des Besuchs Christians II. bei Coleoni dargestellt. Zwischen Bergamo und Brescia liegt *Palazzolo*, wo die Kirche ein Hauptaltarbild vom jüngern Vinc. Civerchio aufweist, das für dessen Hauptwerk gilt. Es datirt vom J. 1525 und stellt die thronende Jungfrau mit Johannes und Alexander dar. In *Gorlago* zeigt ein Stall, der einst Saal war, Fresken von Giulio Romano.

Bergblau, ein $\frac{2}{3}$ kohlen-saures Kupferoxyd, welches mit Wasser verbunden in der Natur vorkommt. Dahin gehört die Kupferlasur, ein schönes lazurblaues Fossil, das zerrieben als Malerfarbe, Bergblau (*cendres bleues*) gebraucht wird. Diese schöne, beständige Farbe ist jedoch selten ächt zu bekommen, da mehrere geringere Farben unter diesem Namen gehen und man meistens ein mit Zinkoxyd versetztes Berlinerblau dafür verkauft. Alle künstlichen Nachahmungen werden mit der Zeit grünlich.

Bergen in Belgien, oder Mons, besitzt zwei für die Entwicklungsgeschichte des germanischen Styls in den Niederlanden bedeutsame Baudenkmale. Das eine ist die Kirche St. Waltrudis, das andre ist das Stadt- oder Rathhaus. Beide gehören den letzten Zeiten des deutschen Styles an; in der Kirche erfreuen statt der in der niederländischen Gothik sonst vorkommenden rohen Säulen zierlich gegliederte Säulenpfeiler; das Stadthaus aber ist ein Denkmal von noch höherer künstlerischer Ausbildung, und die architektonische und bildnerische Dekoration erscheint wie bei den andern namhaften Rathhäusern Niederlands (denen zu Brüssel, Gent, Brügge, Ypern, Oudenaerde, Arras etc.) eigenthümlich reich und geschmackvoll durchgeführt.

Bergen, die bedeutendste Stadt Norwegens, liegt am Ende des Meerbusens Waag und lehnt sich landeinwärts an sieben Berge, die sich im Halbkreis um ihre Mauern erheben. Auf der Seeseite ist sie durch die alte Veste Bergen, die Citadelle Frederiksberg und mehre Batterien gedeckt. Die meisten Häuser sind nur von Holz, nach der eigenthümlichen norwegischen Bauart. Die Stadt hat circa 2800 Häuser, nur zwei Thore, sechs öffentliche Plätze, ein königliches Schloss und vier Kirchen, darunter die deutsche Kirche, als die einzige in Norwegen, besonders Bemerkung verdient. Sie stammt, gleich dem „deutschen Armenhaus“ und dem „deutschen Comptoir“ daselbst, vom J. 1445, wo die deutschen Hansastädte hier eine Faktorei und Waarenhäuser anlegten, und von welcher Zeit an die deutschen Handwerker in Bergen eine Reihe von Jahren hindurch den Schutz der Hansa genossen. Man findet in Bergen ein Nationalmuseum für Kunst, Alterthum und Naturerzeugnisse, sowie ein Schauspielhaus. Das berühmteste Baudenkmal dieses norwegischen Hauptorts mit seinem durch die Natur selbst herrlich gebildeten Hafen ist die alte Königshalle, welche um Mitte des 13. Jahrh. unter dem Könige Hakon Hakonsön erbaut und beim Hochzeitsfeste, das dieser Fürst seinem Sohne Magnus Lagabäters zu Ehren gab, am 11. Sept. 1261 als königliches Festlokal eingeweiht ward. Prof. Dahl in Dresden, ein geborener Bergener, hat in neuerer Zeit zuerst wieder auf die edle Architektur dieses alten steinernen Bauwerks aufmerksam gemacht, das für die Kunstgeschichte von ganz besondrer Bedeutsamkeit ist, weil hier die romantische Kunst, die in Norwegen sonst nur den Spuren des Christenthums folgte, zum Erstenmal bei einem öffentlichen Baue von weltlichem Charakter in Anwendung gekommen ist. Wahrscheinlich ward die Königshalle schon zu Hakon Hakonsön's Zeit als Versammlungsort der Volksvertreter oder des Lagthings benutzt. Von Magnus Lagabäters Zeit an (1263) diente dies Gebäude nicht allein zum Lagthing, sondern auch zu andern öffentlichen Versammlungen. In den Bergischen Stadtgesetzen heisst es im J. 1274 „Mariä Gildehaus“ und in Urkunden des 14. Jahrh. „Breida Stofa“ (breite Stube); noch später heisst es „Rathhaus.“ Hier war es auch, wo Christian II.

im J. 1507 den grossen Ball gab, auf dem er mit der „Dyveke“, dem Täubchen von Amsterdam, tanzte und in einer Nacht, wie Holberg sagt, die Kronen der Reiche von Norwegen und Schweden vertanzte. Als Gerichtsaal ward das Gebäude nachher nicht mehr benutzt. Später ward die Königshalle zur Kornhalle, zum Kornmagazin degradirt, und der schöne Bau, den der König Hakon mit Stolz als ein würdiges Denkmal für die Nachwelt ansah, seufzt jetzt unter einem splendorgerlichen rothen Ziegelsteindache.

Bergen, auf der Insel Rügen, besitzt noch eine Kirche, deren ältere Theile vom J. 1190 datiren. An dieser Kirche (Marienkirche) besteht die Verzierung der Giebel-schenkel aus dem bekannten Rundbogenfriese, der von Lisenen ausgehend, in der Spitze des Giebeldreiecks kleeblattartig zusammenstösst.

Berger, Daniel, Kupferstecher mit der Nadel und dem Grabstichel, geb. 1744 zu Berlin, gest. 1824, empfing den ersten Unterricht durch seinen Vater Friedrich Gottlieb B., der ein mittelmässiger Stecher war, bildete sich aber nachher unter Leitung des berühmten Georg Friedr. Schmidt weiter fort, wurde 1787 Prof. der Stechkunst bei der Berliner Akademie und wirkte als solcher eine Reihe von Jahren, bis er das Vicedirektorat derselben Akademie erhielt. Bergers Thätigkeit wurde viel von Buchhändlern in Anspruch genommen; namentlich lieferte er eine Menge Stiche nach Chodowiecki für Taschenbücher und producirte auch Mehres nach der engl. Punkturmethode. Bis 1792 beliefen sich seine Blätter bereits auf 825 Stück, die bis zu seinem Tode wenigstens auf 1000 gewachsen sind. Für sein Hauptblatt gilt der „Tod des Generals Schwerin“ nach Christoph Frisch. Durch das Blatt welches „Seidlitz in der Schlacht bei Rossbach“ darstellte, ärntete der Stecher im Jahr 1800 eine goldne Dose vom russ. Kaiser. Auch sein „Servius Tullius“ nach Angelika Kaufmann fand vielen Beifall. Von seinen übrigen Blättern zeichnen wir aus: Fried. Wilh. III. am Sterbebett der Königin Lulise, nach der Zeichnung von Heinr. Dähling; die Befreier Europa's, nach Weitsch; den Tobias nach Begas; die Bilder aus den Ghebern, nach Wilhelm Hensel's Zeichnung für das schöne Werk gestochen, welches den 1821 im kön. Schloss zu Berlin ausgeführten Bal-masqué, nämlich die Aufführung des Festspiels Lalla Rookh nach Thomas Moore, vorstellt; die Maria mit dem Kinde, nach Correggio; die Porträts von Moses Mendelsohn, Kaspar Lavater etc.

Berger, Ferdinand, Professor und Lehrer bei der Akademie zu Berlin, lieferte mehre radirte Kupferstiche nach Zeichnungen von Schinkel, z. B. die perspectivische Ansicht des neuen Packhofgebäudes zu Berlin (von der Brücke am Mehlhause gesehen), die Kapelle für den kais. Garten zu Petershof bei Petersburg, Schloss Kurnik im Grossherzogthum Posen, das Portal zum neuen Berliner Bauakademiegebäude, u. a. m.

Borger, Georg, blühte in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. und malte Historien, Allegorien und Bildnisse. Zu Osnabrück, wo er zuletzt als fürstbischöflicher Hofmaler wirkte, findet man auf dem Rathhause einen kleinen Folio-band, worin die Porträts der Osnabrücker Bischöfe und einige ihrer Thaten mit der Feder und Tusche meisterhaft von ihm gezeichnet sind. — Ein Maler G. Berger in Berlin debüirte auf der Ausstellung 1836 mit einer Kreidezeichnung: die schöne Ingeborg, nach Tegnér's Frithjofssage, Gesang IX.

Berger, Jacques; s. im Art. „Chambery.“

Berggrün, eine Oelmalerfarbe, ist hauptsächlich kohlen-saures Kupferoxyd, welches durch Präcipitation des schwefelsauren Kupferoxyds mittels Kalk unter Zusatz von Weinstein dargestellt wird. Das natürliche Berggrün ist entweder ein Bodensatz aus kupferhaltigen Cementwassern in Ungarn, Tyrol etc., oder gemahlener Malachit.

Bergh, Nicolaus van den, Maler und Aetzer, 1725 zu Breda geb. und am 1766 gest., nahm sich in der Malerei den Rembrandt zum Vorbild und befliss sich dabei einer bessern Zeichnung, als dieser Meister zu zeigen pflegt. Für Bergh's bestes Produkt gilt die Reproduktion eines Bildes von D. Teniers, welches das Rathhaus zu Antwerpen mit zwei Häusern daneben und die Schützenwache vorstellt. Die antwerpner Schützengilde verkaufte dies Bild dem Landgrafen von Hessenkassel. Von Bergh's Kupferblättern kennen wir nur eine Radirung nach Rubens: Cardinal Borromäus, belend vor dem Crucifix.

Berghem, Nikolaus, eigentlich „Niclaas Berchem“ zu schreiben, geb. zu Harlem 1624, gest. 1683, war der Mitstrebende des Johann Both und ist gross und bezeichnend in der novellistischen und idyllischen Richtung der Malerei. Er arbeitete mit grosser Leichtigkeit und singend seine vorzüglichsten Gemälde. Zart ist

seine meisterhaft impastirte Touche, fein sein Geschmack in der Anordnung und genau seine Zeichnung; mit diesen Mitteln ist die Wirkung seiner Gemälde klar und kräftig. Dresden besitzt von ihm sehr vorzügliche Werke; seine Bilder in der dortigen Gallerie befinden sich im Saale Rubens' und seiner Schüler. Berghem's schönstes novellistisches Bild daselbst ist „der Mohr und die Tochter des Patriziers.“ Ein vornehmer Handelsherr sitzt vor seiner prachtvollen Villa, die Beine nachlässig übereinandergeschlagen, unter seinen Füßen einen persischen Teppich; in der linken Hand hält er nachlässig an einer rothseidenen Schnur, die durch eine Kette geschlungen ist, den daran gefesselten Lieblingsaffen. Zwischen dem Affen und dem Schooshunde herrscht, wie zwischen den Hausschmarotzern der Grossen gewöhnlich, Missgunst und Neid. Die Rechte des Kaufherrn ruht auf dem Knie des bequem heraufgeschobenen linken Beines. Oben von der Brüstung der Treppenwand herunter läst ein Virtuos sich auf der Laute hören. Das Fräulein vom Hause steht weiter vorn an der Treppenwand in gelbseligen Gewande, welches sie emporhebt, so dass man das weissatlasne Unterkleid sieht. Vor ihr steht ein mohrischer Feldherr, hinter ihm sein Fahnenträger. Er spricht mit besondrer Hingebung zu dem vornehmen Fräulein, das auf ihn mit dem Federfächer deutet und lächelnd zum lachenden Papa hinüberblickt. Der Hund des Hauses kennt die Gesinnung seines Herrn, er begleitet mit seinem Gebell die heissen Worte des Mohren. Ueber dem Fräulein auf dem Gesimse der Treppenwand steht eine grossmächtige Luxusvase, darauf sitzt ein prächtiger Pfauhahn, der ebenso, wie das Fräulein auf ihren Vater, auf die Pfauhenne hinter demselben stolz zurückblickt. Die Situation des Bildes erinnert an eine Stelle in Shakspeare's Othello (Mohr v. Venedig). Ein andres Bild Berghem's in der Dresdner Gall. bezeichnet sich als ein „Idyll im Felsengrunde“ und ist eins seiner schönsten landschaftlichen Gemälde, welchem der Charakter seiner Manier am deutlichsten aufgeprägt ist. Er suchte in seinen Landschaften gern stolle Felswände im Gegensatz zur idyllischen Staffage anzubringen. Hier hat man eine solche Partie vor sich, wobei ihm eine Gegend vorgeschwebt zu haben scheint, welche Aehnlichkeit mit dem Plauenschen Grunde bei Dresden hat. Eine Felswand stürzt steil herunter, an der ein breiter, klarer und seichter Bach vorüberzieht; am Ufer geht eine Strasse hin; im Bache wadet Vieh herum, auf dem Wege am Ufer herauswärts steht ein Hirtenknabe mit seinem Hunde, hinwärts reitet auf einem Esel ein Bauerweib, das von einer Zigeunerin mit einem Kind auf dem Rücken und einem zweiten an der Hand aufgehalten und angebettelt wird; am Wege sitzt ein junger Bursch bei einem spinnenden Mädcl, Ziegen und Schafe umher; die Aussicht verliert sich in die Ferne einer bergigen Landschaft. In der Sammlung des Landauerbrüderhauses zu Nürnberg, im 3. Cabinet, findet man von Berghem eine italienische Landschaft mit reicher Staffage, mit dem Künstlernamen bezeichnet; dieselbe ist in Composition und Eleganz des Vortrags sehr vortrefflich, nur etwas dunkel in der Farbe.

Bergkristall besteht aus einem Siliciumoxyde, Kieselerde (Kieselsäure), kristallisirt meist in sechseckigen zugespitzten Säulen, mit Glasglanz bis Fettglanz, und gibt am Stahle Funken. (Spezifisches Gewicht: 2,65.) Die Kieselerde ist unlöslich im Wasser und in allen Säuren, ausgenommen in der Flusssäure. S. „Quarz.“

Bergmann, Joseph, erster Custos am kais. Münz- und Antikenkabinet zu Wien, liefert einen bedeutsamen Beitrag zur deutschen Medaillenkunde durch sein jüngst begonnenes Werk: „Medaillen auf berühmte und ausgezeichnete Männer des österr. Kaiserstaats vom 16. bis 19. Jahrhundert; mit Biographien und historischen Notizen.“ (Wien, bei Tendler und Schäfer.)

Berg-Naphtha, ein ätherisches Oel, das den Oelfarben ohne Nachtheil für das Oel selbst, für die Farbe und für die technische Behandlung des Künstlers, beigebracht werden kann. Der Maler hat sein Oel, bevor er die Farben damit anreibt, mit einer Auflösung von reinstem Jungfernwachs mittels der Berg-Naphtha aufzulösen und damit zu versetzen. Wegen des etwas unangenehmen Geruchs der Berg-Naphtha wird statt ihrer auch reines rectificirtes Terpentinöl genommen. Die Berg-Naphtha muss, wenn sie rein ist, ziemlich wasserklar sein; sie ist sehr flüchtig und hat den Vorzug, dass sie frei von Säure ist, was man von Terpentinöl nicht sagen kann. Am besten bezieht man derzeit das chemische Präparat der Berg-Naphtha aus dem chemisch-pharmazeutischen Institute des Dr. Joh. Andr. Buchner zu München.

Berkheyden, Gerhard und Job, ein brüderliches Malerpaar von Harlem. **Job**, der Aeltere, geb. 1628, war ein eifriger Naturbeobachter, daher ihm besonders Landschaften gelangen, wozu ihm die Rheingegenden dienten. Dann malte er auch ländliche Feste in Teniers Art, und Porträts, immer trefflich. Er begab sich mit seinem weit jüngern Bruder Gerhard nach Köln, dann nach Heidelberg, wo sie des

Kurfürsten Gunst erwarben und für ihn Jagden, Hoffeste und andre Lustbarkellen mahlten. Reich ins Vaterland zurückgekehrt, liessen sie sich in Amsterdam nieder, wo Job 1698 ertrank. Gerhard, der schon 1693 starb, malle besonders gute Architekturstücke; so hat Dresden von ihm die schätzbare Ansicht des Amsterdamer Stadthauses und seiner Umgebungen (auf Holz gem. 1 F. 11 1/2 Z. breit, 1 F. 5 3/4 Z. hoch). In der Schönbornschen Gall. zu Pommersfelden ist ein trefflich gemalter Bäcker von etwas grauem Fleischtone; das Bild, wenn es nicht von Job ist, beweist, dass Gerhard auch in Gegenständen solcher Art sich gelegentlich mit Glück versucht hat. Das von Job gemalte Porträt Gerhards findet man im florentiner Museum. Nach Gerhard stach Canaletto das Amsterdamer Rathhaus, Daudet den alten Harlemer Hafen, Lienhard einen öffentlichen Platz. Eine schöne Lithografie der „Bretspieler“ nach Job Berkheyden hat man von Mich. Brandmüller.

Berkloy-Castle, in Glocestershire, Landsitz des W. Fitzhardings, weist eine Gemäldesammlung aus lauter historischen Porträten auf.

Berlin. — Noch vor etwa 800 Jahren standen an der Stelle der heutigen Metropolis Preussens nur wenige Fischerhütten. Erst nach Besiegung der Wenden durch Albrecht den Bären, etwa ums J. 1162, begann die Spreestadt sich durch zahlreiche, aus Holland, Friesland und anderwärts her verpflanzte Kolonisten zu bilden, welchen ansehnliche Freiheiten und Privilegien verliehen wurden. Die aus wasserreichen Gegenden stammenden Fremdlinge bauten sich, wie gewohnt, möglichst nah am Flusse an, daher die jetzt von dem Mühlendamme, dem gewiss ursprünglichen Anfangspunkte, ausgehenden Strassen in der Richtung der Spree wohl die zuerst bebauten Theile Berlins sind, welcher Annahme noch die Lage des ältesten Gotteshauses hieselbst, nämlich der Nikolakirche, durchaus entspricht. Unter den Markgrafen Johann I. und Otto III., also bis zum J. 1267, hatte Berlin bereits Erweiterung erfahren und eine Ringmauer bekommen. Die Klosterkirche ist unbezweifelt das vollständigst erhaltne Denkmal ältester deutscher Baukunst in Berlin; sie ist sammt dem dazu gehörigen Franziskanerkloster im J. 1271 gegründet und hat, um 1290 etwa vollendet, nachher keinen wesentlichen Umbau weiter erlitten. Dies bezeugt zunächst augenscheinlich die durchgängige Gleichheit des Baumaterials. Die trefflichen grossen Ziegel, aus denen die Kirche ganz und gar erbaut ist, sind überall dieselben, sowohl am Hauptgebäude selbst, als auch an dem vielen noch vorhandenen alten Gemäuer des gleichzeitig aufgeführten Klosters; nur der Konventsaal darin ist später und zwar 1516 gebaut. Im J. 1571 starb das Kloster aus; die Wohngebäude desselben wurden anfangs dem bekannten Thurneisser für seine Buchdruckerei, und nachher dem jetzt darin befindlichen Gymnasium überlassen, die Kirche aber ward dem protestantischen Gottesdienst geweiht. Dieses schöne alte Gebäude nun besteht innerlich aus einem Hauptschiffe und zwei kürzeren, ungleich niedrigeren Abseiten, und ist, den hohen Chor eingerechnet, 166 Fuss 5 Zoll lang, 66 F. breit und 50 F. 9 1/2 Z. hoch. Ein sehr starkes einfaches Kreuzgewölbe von niedern Spitzbögen, deren Styl durchweg herrschend ist, bildet die Decke. Die Gurte stehen auf einer einzigen schmalen halben Wandsäule, die ein Kopfgesims hat, welches theils abkantet, theils mit Blätterwerk artig verziert ist; im eigentlichen Hauptschiffe gehen dieselben bis zum Fussboden hinab, im hohen Chore aber reichen diese scheitbaren Träger nur bis etwa über die Hälfte der Seitenwand, und ruhen hier auf Kragsteinen, welche zum Theil einen Pelikan darstellen, bekanntlich ein altes Sinnbild des für die Erlösung des Menschen sich hingebenden Heilands. Der Schluss des hohen Chors macht wegen seiner sehr schmalen, äusserlich durch mächtige Strebepfeiler unterstützten Fensterwände von zierlichstem Bau eine vorzüglich gute Wirkung, und ist für die Kenner altd deutscher Baukunst noch besonders merkwürdig; derselbe wird nämlich, wie nicht häufig vorkommt, durch sieben Seiten eines Zehnecks gebildet, welches, breiter als das Hauptschiff, zu beiden Seiten über dasselbe hervortritt und so die grade Linie der äussern Seitenansicht der Kirche unterbricht. Das Kirchenäussere ist übrigens einfach; zwischen den Strebepfeilern erheben sich an den Seiten gefällig die hohen Fenster, deren gerundete Pfosten aus eigens dazu gebrannten Ziegelsteinen bestehn, welche, besonders im hohen Chor, nach oben zu in Aestblättern und andern zierlichen Formen auslaufen. Die westliche Hauptansicht schliesst mit einem Walmdache schliessend, eine in verschiedenen Absätzen aufstrebende Fabelmauer, durch kantig aufgesetzte oder auch hervorragende Ziegel in mannich gekreuzten Linien geschmückt. Der Haupteingang ist, in schön geschweiften Stufen, abwechselnd mit ganz rundem und etwas kantig abgesetztem Stabwerk gezieret. (S. Dr. Carl Seidel: „Die schönen Künste zu Berlin, 1828,“ S. 3 ff.) Die Kirche, durch spätere Aufbaue verunstaltet und durch die greuliche Renovation im J. 1719 verkümmert, ist jetzt (1845) durch freiwillige Beiträge wieder hergestellt. Im

Bogengang auf schlanken Pfeilern mit eisernem Gitter bildet den Abschluss gegen die Klosterstrasse, und demnächst sollen die Nischen des Bogenganges und das Dachwerk desselben mit Malereien geschmückt werden. Eine mächtige Freitreppe von Sandsteinen führt nun, nicht hinauf — sondern hinunter in die Kirche; denn sie hat um mehrere Fuss ausgegraben werden müssen, um zu dem frühern Fussboden gelangen zu können. Die allmälligen Aufhöhungen der Strassen nöthigten auch zur Erhöhung des Kirchenfussbodens. Durch die Austiefung hat das Innere der Kirche und namentlich das Mittelschiff ein schönes Verhältniss erlangt, während die Seitenschiffe durch die darunter befindlichen Grabgewölbe gedrückt erscheinen. Den Wänden und Säulen ist ihre natürliche Farbe, die des Mauersteins, durch die Entfernung der unzähligen Tünchen wiedergegeben. Die Gewölbe und Bogen dagegen sind mit leichten Verzierungen, meist nach vorgefundenen Mustern, wiederhergestellt. Die alten Denksteine, Bilder und Schnitzwerke sind aufgefrischt und auf eine zweckmässige Weise aufgestellt. Nicht ohne Kunstwerth sind die beiden Bilder rechts vor dem hohen Thor, aus der Schule des Lukas Kranach, der Besuch Christi und die Kreuzigung. Geschichtliches Interesse haben die Denksteine des Konrad von Belitz (1308), des Grafen v. Hohenlohe, der 1412 im Kampf gegen die Quitzow's auf dem Damme zu Kremmen den Tod fand, des Grafen von Hohenstein (1428), von Stein auf Zossen (1497), Klaus von Bach (1521), Grosskomthur des deutschen Ordens, von Blankenfeld u. m. a. Der Taufstein ist ein Geschenk Thurneissers, der das Kloster unter dem Kurfürsten Joh. Georg 1571 — 84 bewohnte. Von ihm waren die bedeutendsten Restaurationen ausgeführt worden. Im hohen Chor befinden sich die zierlich geschnitzten Chorstühle; die darüber angebrachten Wandtafeln mit den mannichfaltigsten Schnitzwerken enthalten auf Wappenschildern die verschiednen Marterwerkzeuge und Scenen der Kreuzigung. Den Schluss des hohen Chors bildet eine Reihe von 14 Fresken, die Profeten, Evangelisten und die Apostel Peter und Paul darstellend, gemalt von Herrmann aus München. Zwischen beiden Aposteln wird ein Crucifix aufgestellt, in Holz geschnitzt vom Bildhauer Fleschner. Der davor stehende Altartisch hat eine Platte von carrarischem Marmor, ein Geschenk des Hofbildhauers und Professors R a n c h, und ruht auf Marmorsäulchen aus dem Harz (Rübeländer Hütte). Durch das Fortbrechen der frühern, die Sakristei und einige Grabgewölbe enthaltenden Einbaue, sowie der Emporen, hat die Kirche an Räumlichkeit und Licht ausserordentlich gewonnen. Die Sakristei ist jetzt ausserhalb nach dem Gymnasialhofe in entsprechender Weise angebaut. Ein bedeutendes Orgelwerk, zum Theil mit Benutzung der alten Pfeifen, ist von seltner Fülle und Kraft aus der Werkstatt des Orgelbauers Buchholtz hergestellt. Das Aeussere der Kirche macht durch die angebauten Thürmchen mit ihren feinen durchbrochenen Spitzen und Gallerien einen ebenso überraschenden als erfreulichen Eindruck. Nächst diesem schönen Denkmal deutscher Kunst und deutschen Fleisses ist die kleine Heiligegeistkirche zu nennen, welche ebenfalls noch unversehrt und seit ihrer Erbauung wenig verändert dasteht. Die Aufführung fällt in das Jahr 1313. Das Kirchlein hatte einen Thurm, der aber 1720 durch Aufliegen eines in der Nähe stehenden Pulverthurmes so sehr beschädigt ward, dass man ihn völlig abtragen musste. Die Heiligegeistkapelle, wie das unversehrt gebliebne niedere Kirchlein auch häufig genannt wird, bildet ein längliches Viereck und ist gleichfalls durchweg aus Backsteinen erbaut; nur an der Hauptseite hat die Mauer einen etwa 6 F. hohen Grund von meist trefflich behauenen, in den obern Lagen schräg ablaufend geformtem Granit. Ueber demselben erheben sich drei in Spitzbogen geschweifte, innerhalb durch einiges Blätterwerk geschmückte Fenster mit Pfosten von gebranntem Stein, und darüber steigt der Giebel empor, der wiederum eine artige Blätterverzierung zeigt. Die drei andern Seiten, sowie auch das Innre der Kirche, bieten wenig Merkwürdiges dar; die aus vielfach verschlungenen Gurten zierlich zusammengesetzte Decke nur wird der Kenner altdeutscher Bauten mit Vergnügen betrachten. Die Marienkirche, unstreitig die schönste der alten Kirchen Berlins, wird in Urkunden schon 1294 erwähnt, musste aber nach den Bränden von 1377 und 1380 fast ganz neu hergestellt werden, welche Wiederinstandsetzung bereits 1383 vollendet ward. Letzterer Bau ist nun bis heute, mit Ausnahme des Thurmes, ohne wesentliche Veränderung geblieben; nur der an der Südseite der Kirche befindliche Vorbau, die Sakristei umfassend, ist von späterem Alter. Der Thurm ward im Lauf der Jahrhunderte mehrmals durch Feuer und Blitz zerstört. Der vorletzte Thurmbau, 1666 beendet, musste 1787 bis zur Höhe von 151 F. 9 Z. abgetragen werden, und auf dem übrigen Gemäuer erbaute nun Langhans grösstentheils aus Holz den jetzigen 286 F. 8 Z. hohen Thurm. Die Marienkirche ist wiederum hauptsächlich Backsteinbau; nur der breite Vorbau des Thurmes besteht, zunächst auf einem ganz niedern Sandsteinfusse ruhend, bis hoch zum ersten Dache hinauf aus behauenen Granit. Dieselbe

Steinart läuft auch, die jetzige bedeutende Anhäufung späterer Erde mitgerechnet, in einer ungleichen Höhe von etwa 10 Fuss und mit deutlichen Spuren zugemauerter Thür- oder Fensterwölbungen unten an der ganzen Nordseite der Kirche fort, geht aber an der Südseite nur als blosses Fundament kaum 3 F. hinauf, was vermuthen lässt, dass dies die Reste von einem ältern Aufbau der Kirche sind und dass diese ursprünglich ganz aus behauenen Granit bestand. Besagte Reste von Granitmauern zeigen deutlich eine verschiedene Bearbeitung; die untersten und ältesten Steinlagen sind am besten, nach oben zu wird das Behauen schlechter, zumal nach dem Thurm hin, dessen Ecken von Ziegelsteinen, die Thüren aber im schlanken, schön geschwungenen Spitzbogen von Sandstein geformt sind. Bei der an der Mittelseite gelegnen Sakristei findet sich keine Spur von granitänem Fundament, daher dieser Vorbau später angefügt sein muss; die Giebelverzierung desselben durch davorstehende schmale Pfeiler, die durchgängig das Gemäuer überragen und oben in eine vielkantig verzierte Spitze aus Backstein auslaufen, findet sich sehr ähnlich, nur reicher und zierlicher, an einem gleichgelegnen Vorbau der Tangermünder Stefanskirche wieder, welcher, da diese Kirche anfangs des 17. Jahrh. durch Feuer sehr zerstört worden, wahrscheinlich um dieselbe Zeit seine Ornamente erhielt. Das Innere der Marienkirche, von 25 im hohen Spitzbogen gewölbten Fenstern schön erhellt, besteht aus dem Hauptschiff mit dem in gleicher Breite fortlaufenden hohen Chor, und aus zwei schmälern, aber fast mit dem Langbau gleich hohen Seitenschiffen, deren rechts vom Haupteingang gelegnes durch den 1729 unternommenen Anbau der sogen. Kapelle zum Theil eine beträchtliche Erweiterung erfahren hat. Die Länge des Schiffs beträgt 167 F. 8 Z., der hohe Chor ist im Lichten 51 F. 4 Z. lang; zusammen also 219 Fuss, ohne die unterm Thurm gelegne weite Vorhalle, mit der die Gesamtlänge des Innern 245 F. ausmacht; die grösste Breite beträgt 67, die Höhe 55 Fuss. Hauptschiff und Nebenschiffe ruhen auf 12 Pfeilern, wovon aber zwei als halbe Wandpfeiler in das hohe Chor fallen, das in sieben Seiten eines Vierzehnecks geschlossen ist und dessen hohe, mit farbigem Glas neuverzierte Fenster eine treffliche Wirkung machen. Die Gurte steigen wie halbe Stäbe von der Sohle auf an den hohen schlanken Pfeilern empor, welche kleine Kopfgesimse mit einigen kappenartigen Verzierungen haben und auf denen das einfache, von schönen Spitzbögen gebildete Gewölbe ruht, die in den Seitenschiffen, wegen der geringern Spannung, kühner geschwungen sind. Dieses herrliche Denkmal heimischer Kunst ist im Innern durch den Stadtbaurath Langerhans wiederhergestellt und nach dieser Erneuerung des alterthümlichen Glanzes 1819 neu eingeweiht worden. Von den in der Kirche befindlichen zahlreichen Denkmälern ist besonders das von Honthorst auf Zinn gemalte lebensgrosse Bildniss jenes Marschalls v. Sparre zu nennen, der 1661 die Kirche dadurch vom Untergang rettete, dass er den brennenden Thurm durch Geschütz abrasirte. Die Nikolalkirche, der Gründung nach Berlins ältestes Gotteshaus, war schon 1223 renovirt und erweitert worden, doch ward dieser erste Bau mit seinen Zusätzen durch die grosse Feuersbrunst im J. 1380 fast gänzlich zerstört, und der Neubau gedieh erst 1487 zur Vollendung, bis auf die hohe Spitze des Thurms, welche erst 1514 durch Meister Peter Ottner, auch Mühlenmeister in Berlin, aufgesetzt wurde. 1539 ward die Nikolalkirche, nach Wegreissung mancher fortan nicht mehr passenden Einzelheit im Innern, sammt den übrigen alten Kirchen Berlins dem evangelischen Cultus geweiht. Der Thurm ist, nachdem der Blitz ihn beschädigt, 1551 wieder erneuert worden; neu gedeckt ward seine hohe Spitze abermals im J. 1734. Nach dem niedern Aufbau zur Linken der obern Vorderwand zu schliessen, hat die Kirche wohl einst zwei Thürme gehabt, die nach unten zu nur etwas schmaler zulliefen als der jetzige. Der breite Unterbau des Thurmes besteht von allen Seiten bis ganz hoch hinauf einzig aus behauenen Granit, dessen treffliche Bearbeitung in den scharfen Ecken und geraden Flächen wiederum sein grosses Alter bekundet; auch erkennt man in dem oben bald mehr oder minder hoch anfangenden Ziegelbau, sowie in einer niedriger ablaufenden Granitmauer am vordern Vorsprunge der Mittagseite, deutlich die Reste eines frühern, wahrscheinlich des frühesten Aufbaues, so dass dies Mauerwerk, mit der niedern Spitzbogenthür, und mit seinen schmalen, oben gerundeten Fensterecken, jetzt wohl für das älteste in der ganzen Stadt gelten dürfte. Das Einerlei der hohen, schlecht mit Kalk beworfenen Vorderwand wird nach oben hin nur durch drei, in geraden Linien darüber hinlaufende schmale Absätze sowie durch etliche zirkelförmige Fenster einigermaßen unterbrochen. Der südliche Vorbau dicht neben dem Thurm hat einen höchst zierlichen Giebel von Ziegelsteinen, woraus denn die ganze obere Kirche, sammt den beiden mehr hinterwärts gleich Strebepfeilern bis zum Dach hinauf laufenden Treppenthürmen, durchweg erbaut ist; selbst die zierlichen Hohlthürme über dem ganz niedrigen, hin und wieder noch aus altem Granit bestehenden Fusse

er Hauptmauern sind zum Theil von eigens dazu geformten Backsteinen. Daraus bestehen auch die in sehr schmalen Linien rund hinauflaufenden Pfosten der 25 hohen Spitzbögen gewölbten Fenster des ganzen Gebäudes, die sonderbar genug an der Nordseite des Schiffes eine ungleiche Breite haben, indess sie an der Südseite völlig übereinstimmen. Das Kircheninnere ist, ohne die sehr geräumige Vorhalle, 171 Fuss lang, 73 F. breit und 49 F. hoch. Achtzehn freistehende mächtige Pfeiler tragen zusammen das in hohen Spitzbögen sich kreuzende Gewölbe des Hauptschiffs und der beiden ebenso hohen Seitenschiffe. Den hohen Chor (wo die in beträchtlicher Höhe dicht an der Wand hinlaufende schmale Gallerie, der sogen. Mönchsgang, noch besonders bemerkenswerth ist) schliessen wieder sieben Seiten eines Vierzehnecks. Gegen die vorher besprochenen Kirchen betrachtet, haben die gesammten architekton. Formen der Nikolaik. einen etwas schwerfälligern Charakter. Mit letztrer K. schliesst die eine Reihe altvaterländischer Denkmale, welche das heutige Berlin noch aufweist.

Berlin stellt sich als eine Stadt von wesentlich moderner Physiognomie heraus. Sie ist ein Emporkömmling von spätem Datum und Königsstadt erst seit Beginn des 18. Jhrh. Die Baumeister, welche unter des grossen Kurfürsten Nachfolger Friedrich III. die Residenz zu einem prangenden Königssitz machen sollten, waren: Nering, Grünberg, de Bodt, Schlüter und Eosander von Göthe. Unter diesen ist es nur der geniale Bildner und Baumeister Andreas Schlüter (geb. 1662 zu Hamburg, gest. 1714 in Russland), dessen Wirken in Berlin von wahrhafter Kunstbedeutung gewesen. Der selbe kam im J. 1694 nach Berlin, wo er mit einem Jahrgehalt von 1200 Thalern zum Hofbildhauer und ein Jahr später zu einem der Direktoren der im Werden begriffnen Akademie ernannt ward. 1699 ward er Direktor des Schlossbaues und nahm sofort das schwierige Unternehmen rüstig in Angriff. Um in diesem Bau den Geist des ausserordentlichen Künstlers ganz zu erkennen, ist zunächst zu erwägen, dass er ein neues Gebäude aufführte, sondern grösstentheils die Mauern des von Kaspar Meiss nach 1538 erbauten Schlosses benutzen musste, wodurch natürlich manches als modernem Architekten Fremdartige, wie der runde Erker nach der langen Rücke zu, zum Vorschein kam; dann ist der vortreffliche ursprüngliche Plan zu beachten (der perspektivische Aufriss des Schlosses nach Schlüters erster Idee existirt in Stichen von J. A. Kraus und P. Schenk), den er entwarf, um die so ungleichartigen, ohne Ordnung und Symmetrie zusammengestellten Massen des alten Schlosses in einem grossartigen Ganzen zu verbinden. Unbequeme und widerwärtige Umstände waren es, unter welchen endlich (nach mehrfacher, auf höchsten Befehl vorgenommener, gänzlicher Aenderung des stets vorher gebilligten Planes) der Bau grösstentheils so wie er jetzt steht ausgeführt wurde. Von Schlüter ward die ganze nach dem Lustgarten hin gelegne Seite, bis zu dem näher an der Brücke vorspringenden Theile, fast durchweg neu erbaut; ferner ist von demselben die gesammte Fronte am Schlossplatz; endlich gehört diesem Meister die Anlage des gesammten an der Westseite gelegnen inneren Schlosshofes mit seinen übereinander stehenden Säulengängen und Bogengängen, die nach dem ursprünglichen Plan um den ganzen Hof laufen sollten, und mit seinen drei wahrhaft königlichen Portalen, deren jedes wiederum Prachtepopen aufweist, die, bei gänzlicher Verschiedenheit ihrer grossartigen Anlage, für sich allein schon hinreichen, um den bewundernswerthen Ideenreichtum des seltnen Meisters zu bekunden. Am majestätischen Hauptportal erblickt man freilich arge Verkrüpfungen; hie und da findet man eine höchst störende Anhäufung kleiner Zierthien, und dann tadelt man die gebrochnen und überdies eine unstatthafte Form nehmenden Fensterverdachungen, die offenen Frontons wie noch manche andre Construktionen, Lizenzen und Ungleichheiten; aber Niemand ist wohl so kurzsichtig, dass er die einzelnen Mängel dieser Schlossarchitektur die erhabene Pracht des Ganzen übersehn. Der riesige Bau drückt seine grossartige Bestimmung deutlich aus; der russische Königsaar lagert zwischen Lorbeergewinden und andern bedeutsamen Symbolen sich in Schaaren (gleichsam den zahlreichen Stamm kommender Herrscher verkündend) ringsum auf dem Hauptgesims, und scheint mit dem weit ausgebreiteten Fittig das stolze Dach des neu entstandnen Königshauses zu tragen. Die von Schlüter ringsum auf dem Dache aufgestellten Vasen und Figuren, welche mit dem übrigen Prachtbau in inniger Harmonie standen, sind nun verschwunden. Ein seltsames bemerkenswerthes Gebäude Schlüters ist das Giesshaus. Hier hat der Meister, der wegen ihrer versteckten Lage wenig bemerkten Hauptfaçade so stark hervorleuchtende Fensterverdachungen und so wunderlich abgesetzte Kragsteine angebracht, dass sie wohl nirgend zum Zweitenmal in solcher Gestalt wiedergefunden werden. Das Streben nach einem der Bestimmung des Gebäudes entsprechenden, gleichsam abschliessend schwerfälligen Ausdruck, hat der Künstler hier offenbar die Form verfehlt. Die Freimaurerloge „Royale - York“ in der Dorotheenstrasse ist ein andres Werk

Schlüters; 1712 erbaut, war es ursprünglich nur ein Gartenhaus des Oberhofmeisters von Kamecke. Fallen daran die wellenförmig geschwungene Form des Hauptgebäudes und nicht minder die gypsernen Gardinen ausserhalb über den Fenstern unangenehm auf, so ist freilich die Zeit des allgemeinen Ungeschmacks zu bedenken, in welche Schlüter fiel und in der sich derselbe von den herrschenden Kunstgötzen Bernini und Borromini nicht loszusagen vermochte. Dagegen wird man wohlgefälliger angesprochen durch ein viertes Bauwerk Schlüters, nämlich durch das an der langen Brücke gelegne frühere Postgebäude, in den Jahren 1701 — 3 für den damaligen ersten Minister Grafen v. Wartenberg erbaut. Ein andres höchst eigenthümlich aufgeführtes Gebäude unsers Meisters ist das in der Wallstrasse Nr. 72 gelegne hohe Haus mit dem schmalen Risalit und mit seinen übereinander stehenden dorischen, ionischen und korinthischen Pilastern; das 4. Geschoss und das ganze Dach dieses 1705 erbauten, damals zu astronom. Beobachtungen bestimmten Gebäudes sind jetzt verändert. (Vergl. das bei J. Wolf in Augsburg erschienene Blatt in Folio, das den Aufriss der Stirnwand sammt dem Grundriss des Gebäudes enthält.) Die bei weitem grossartigste von allen Ideen Schlüters war die unausgeführt gebliebne Umgestaltung des Schlossplatzes. Etwa an der Stelle der heutigen Stechbahn sollte ein neuer majestätischer Dom, mit einer grossen und vier kleinen Kuppeln geschmückt, sich erheben; Säulengänge sollten denselben mit dem kön. Schloss verbinden und die übrigen Theile des Domplatzes mit prächtigen Gebäuden gleichförmig verziert werden. Ein kleineres, der Baukunst und Bildnerei gleichmässig zugehörndes Werk Schlüters ist die 1703 zum Theil auf eigene Kosten aufgeführte Marmorkanzel in der Marienkirche. Architektonisch will dieses Werk wenig befriedigen; bemerkenswerth bleibt, dass Schlüter dieser Kanzel wegen einen ganzen Pfeiler 16 F. über dem Boden völlig abschnitt, ihn wahrscheinlich durch eine Art von Sprengwerk stützend, und dass er vier Säulen von Sandstein darunter setzte, zwischen welchen der Aufgang angebracht ist und die nun sowohl den Pfeiler und das darauf ruhende Gewölbe, als auch die Last der ganzen frei hängenden Kanzel tragen. In plastischer Hinsicht erscheint dies nicht eben beste Geschmackswerk sehr reich componirt; zwei Engel stehen getrennt zu Seiten der vielfach verzierten Kanzel und scheinen dieselbe mittels eines wellenförmig sich aufschwingenden Bandes zu tragen; den Schalldeckel bestrahlt eine Sonne, die hinter einem Gewölke, auf welchem Engel schweben, hervorbricht. Das Ganze ist stark Roccoco, doch die Ausführung in manchen Details ungemein zart und vollendet. — Unter den Bildwerken Schlüters ist sein Meisterwerk die Statue des grossen Kurfürsten auf der langen Brücke; dieses Denkmal ist nicht nur Schlüters höchstes Werk, sondern wahrscheinlich auch die grösste Kunstschöpfung jenes Zeitalters überhaupt. (Vergl. Dr. Carl Seidel: Die schönen Künste in Berlin 1826. S. 12.) Die zweite Stelle unter Schlüters Skulpturen verdienen unstreitig wegen ihrer vortrefflichen Ausführung die Larven sterbender Krieger am Zeughause. Man bewundert den poetischen Sinn des hohen Meisters, der diesen Prachtbau äusserlich mit allen Trophäen des Sieges so reich und prächtig ausschmückte, um im Innern des einsamen Hofes den Betrachter durch diese fast ächzenden Larven zu gemahnen, dass er wandle in einem Hause des Todes. Das Relief überm Hauptportal, der auf Trophäen ruhende Kriegsgott von gefesselten Sklaven umgeben, ist ebenfalls von Schlüters Erfindung. Das Schloss enthält eine grosse Anzahl von Bildwerken, die Schlüter entweder selbst ausgeführt oder doch angegeben hat; der grosse Saal der Gemädegallerie daselbst enthält zwei Reliefs, die zu Schlüters vorzüglichsten Werken gehören; das eine stellt Friedrich I. auf dem Throne dar, das andre schildert die Krönung dieses Königs. Gross ist auch im Schlosse die Zahl seiner kleinern Gebilde, namentlich der zum Theil sehr schönen Ornamente, wie z. B. im Saale der Bildergallerie die reichen Stuccaturen des Plafonds. — Gegen Mitte des 18. Jahrhunderts erstand wieder in Berlin ein Künstler ersten Ranges, Hans Georg Wencesl. Freih. von Knobelsdorf, der Architekt Friedrichs des Grossen. Sein Meisterwerk war das 1741 erbaute, 1843 abgebrannte Opernhaus, ein Oblongum von 261 Fuss Länge und 103 Fuss Breite. An der Hauptfaçade befand sich eine Doppeltreppe, die zu einer Säulenhalle von 6 korinthischen Säulen führte, die ein Giebeldach bildete, worauf die Statuen des Apoll, der Melpomene und der Thalia standen. Im Giebelfeld las man die Inschrift: *Fridericus Rex Apollini et Musis*. In der Säulenhalle selbst standen die 4 Statuen des Aristophanes, Sophokles, Menander und Euripides. Unter diesem Säulendache war der Haupteingang. Die Tiefe der Bühne bis an die Lampen betrug 88 F., und das Haus, das vier Reihen Logen, ein Parkett und ein Parterre enthielt, fasste gegen dritthalbtausend Zuschauer. Dem Proscenium gegenüber war die grosse kön. Loge, ein runder Säulentempel, der durch den ersten und zweiten Rang hindurchging. Durch eine Maschinerie in den Souterrains konnten Per-

kett und Parterre mit der Bühne in gleiche Höhe gebracht werden, und es entstand ein 4000 Menschen fassender Saal, der zu Redouten und andern Festlichkeiten benutzt wurde. Ausserdem war ein schöner Concertsaal vorhanden. (Ueber den Wiederaufbau des Opernhauses und dessen jetzige Einrichtung vergl. den Art. Langhans.) Nächst Knobelsdorf ist der Holländer J o h a n n B o u m a n n zu nennen, der in seinem Amt als Baudirektor zu Berlin so überaus thätig war, dass, wie Wiebeking sagt, fast kein Architekt je so viel gebaut hat als er. Seine vornehmsten Werke sind: die 1750 erbaute (im Aeussern und Innern jetzt völlig veränderte) Domkirche, der 1754 entstandne Palast des Prinzen Heinrich (jetzt Universitätsgebäude) und die 1773 vollendete, durch ihre künstliche Konstruktion ausgezeichnete, hohe mächtige Kuppel der kathol. St. Hedwigskirche. Sein Sohn G. Fr. Boumann baute die Bibliothek, deren wunderliche äussere Gestalt der grosse Fritz bestimmte, indem er die für ein Eingangsgebäude zur kais. Burg in Wien entworfene Zeichnung Fischers von Ehrenbach mit einigen Abänderungen ausführen liess. Von Karl von Gontard, einem Baireuther, ist der Entwurf zur Königsbrücke und der daran stossenden grossen Kolonnade, sowie zur Kolonnade der Spittelbrücke; auch machte er zu den beiden prachtvollen, 225 F. hohen Thürmen auf dem Gensdarmenmarkt, nach des Königs Ideen und Angaben, die Risse, und leitete auch den Bau bis 1781, wo der schon ziemlich hoch aufgeführte deutsche Thurm einstürzte, worauf Georg Christian Unger diese Prachtwerke vollendete. Die beiden Kolossalfiguren oben, die triumphirende Religion und die siegende Tugend, wurden nach Kambly's Angabe vom Potsdamer Klempnermeister Köhler in Kupfer getrieben und vergoldet, die übrigen Skulpturen und Ornamente sind meist von Rode's und Chodowiecki's Erfindung und von Sartori und Föhr ausgeführt. Trotz des vielfach bemerklich werdenden französ. Geschmacks erscheinen diese Thürme doch als interessante Originale, in welchen sich gleichsam die antiken Tempelformen mit den christlichen gen Himmel aufstrebenden Thürmen auf eigenthümliche Weise verbinden. Neuerdings sind diese Thürme restaurirt und im Innern mit einer durchbrochenen gusseisernen Treppe versehen worden. — Von Karl Gotthard Langhans (geb. 1732 zu Landsbut in Schlesien, gest. 1808 zu Berlin) ist das wichtigste Werk der Prachtbau des Brandenburger Thors, eine sehr freie Nachahmung der Propyläen des Mnesikles zu Athen. Zu den Hauptzierden Berlins zählend, ist dieses Thor zugleich ein geschichtlicher Erinnerungspunkt für Preussen; Shadow's geraubte und wieder eroberte Victoria darauf wird mit ihrem lorbeerumwundenen eisernen Kreuz in der Hand noch spätem Geschlechtern von den Helden des grossen Freiheitskampfes erzählen. Die dorischen Profile dieses attischen Baues sind im Einzelnen nicht durchweg tadellos; der ganze obere Theil des Thors erscheint etwas schwerfällig und die Seitenflügel wären etwas höher zu wünschen; immer aber bleibt dieses Thor ein würdevoller Eingang zur Metropole norddeutscher Intelligenz. Die von Genz aufgeführte neue Münze ist bemerkenswerth wegen der Kapitäl der altdorischen Säulen, die bereits genau nach antikem Muster gearbeitet sind; die gesammte Anordnung (worin übrigens manches Eigenthümliche, z. B. in der Anlage der Fenster, durch den besondern Zweck des Gebäudes bedingt wird) zeigt in mehrer Hinsicht eine fortschreitende Kenntniss des klassischen Alterthums. Besonders bemerkenswerth ist hier noch Shadow's rings herumlaufendes Relief, das 116 Fuss lang, 5 F. 9 Z. breit, gleich des Phidias bekanntem Frieze im Parthenon, ein sinnvolles Ganze bildet. Man erblickt zunächst die Gewinnung der Metalle, dann das Verarbeiten, besonders aber das Münzen derselben, und endlich die Anwendung des Geldes, sofern dadurch die schönen Künste, namentlich die Baukunst, hervorgerufen werden. — Mit Karl Friedrich Schinkel (geb. 1781 zu Ruppin, gest. 1841 in Berlin) beginnt die neue glorreiche Epoche der Baukunst, von welcher die in Styl und Geschmack reinsten Bauten, welche heute Berlin aufweist, reichen Beweis liefern. Als das unter den Schinkelschen Werken am meisten eine unmittelbare Anwendung griechischer Formen enthaltende Gebäude ist das Potsdamer Thor zu nennen, kein eigentliches Thor, sondern eine Barrière, ein gusseisernes Gitter, wo auf der Stadtseite der Raum durch zwei gleiche Gebäude eingeschlossen wird; das eine davon ist die Wache, das gegenüberliegende das Zollhaus. Das Bedürfniss verlangte nur ein Stockwerk und für beide Zwecke war eine davor liegende Säulenhalle höchst angemessen. Der gewählte Styl ist der dorische, namentlich dem Begriff und Wesen einer Wache trefflich entsprechend. Ein ähnliches Werk ist die Königswache, auch dorischen Stils, aber schon eine freiere Auffassung und innerliche Verarbeitung griechischer Elemente zeigend. Der Grundriss ist ein ziemlich quadratisches Viereck, mit einem kleinen Hof im Innern; an den Ecken springen die Pfeiler ein wenig vor, was dem Ganzen einen kastellartigen Charakter gibt, der noch dadurch erhöht wird, dass die Fenster an den

Seiten liegen. Das Gebäude ist von Backsteinen aufgeführt, und zwar von Klinkern, ohne Anwurf; die Eckpfeiler jedoch und die ganze Vorderfaçade mit der doppelten dorischen Säulenstellung und das eigenthümliche, stark profilirte Kranzgesims sind von Sandstein. Die Säulen erscheinen in jener stolzen männlichen Schönheit, welche dem dor. Styl so eigen ist; dies gilt auch von allen Hauptverhältnissen; nur im Fries ist Schinkel ein wenig vom Classicismus abgewichen und hat sich mehr einer freieren Dekoration zugewandt, indem er denselben, statt mit Triglyphen, mit schwebenden Viktorien verzierte, deren Proportion nur an diesem Architekturtheil vielleicht etwas zu klein ausfallen musste. (Zu beiden Seiten der Königswache stehen die schönen Marmorstatuen der Feldherren Scharnhorst und Bülow, Meisterwerke von Christian Rauch; vergl. die bes. Art.) Ein Gebäude von viel grösserem Maasstab und in architekton. Hinsicht von ungleich grössrer Bedeutung ist das Schauspielhaus. Schinkel kündigte sich hier zuerst als einen Architekten von reicher Erfindung, grosser Eigenthümlichkeit und seltner Bedeutung an. Dieses Gebäude, inmitten der beiden Kirchen auf dem Gensdarmenmarkte, dem grössten Platze der Friedrichsstadt und Berlins überhaupt, bildet im Grundriss ein Kreuz mit einem kürzeren Arme; es hat nämlich eine Hauptlängenerstreckung, die in der Mitte durch ein zweites Gebäude zugleich durchschnitten und überbaut wird; in der Vorderansicht, dem Platz zugekehrt, läuft das Mittelgebäude in gleicher Höhe mit dem niedrigeren Längengebäude in ein vortretendes Portal aus mit doppelter ionischer Säulenstellung. Besonders sinnreich hat Sch. diese beiden sich kreuzenden Baue zu verbinden gewusst, indem er in der Höhe des Längengebäudes und also auch des Hauptportals die entstehenden Ecken in der Fronte des vorspringenden Hochbaues seitwärts mit rechteckigen Anbauten ausfüllte, wodurch er einen vortrefflichen Uebergang und eine wirkungsvolle Verstärkung des Hauptportals im Sinne der Längenrichtung gewann. Der reiche Bau erhebt sich auf hohem Sockel; eine breite Freitreppe führt zum Hauptportal hinan; unter demselben fort ist die Einfahrt für Wagen. Dadurch, dass das Gebäude sich selbst überbaut und die Giebel mit ihren Dächern sich kreuzen, wird es reich und kühn, und ordnet sich in Haupt- und Nebenmassen, welche die Aufgabe auf einfachste Weise erfüllen. Auf den niedern Seitenflügeln liegt ein Prachtsaal bescheidenen Maasstabes für Concerte und ein geräumiger Saal für Theaterproben; das Hauptgebäude enthält die Bühne und die Theatersitze, und über den letztern ist hinreichender Raum für die Geschäfte des Dekorationsmalers. Den hohen Raum über der Bühne hat Sch. besonders benutzt. Es ist nämlich ausser dem gewöhnlichen Vorhange, dessen man sich in den Zwischenakten bedient, noch ein andrer, der sich in seiner ganzen Höhe ins obere Geschoss hinaufschleibt; er ist trefflich mit vergoldeten Relieffornamenten geschmückt und wird zu Anfang und Ende des Spiels gesehn. Der Säulenstellung von 6 ionischen Säulen, die das grosse Portal der Hauptseite über der Freitreppe bilden, entspricht für die übrigen Gebäudetheile eine Pilasterstellung, die durch zwei Etagen geht und besonders an den Ecken starke Eckpfeiler bildet. Innerhalb dieser Pilaster sind die beiden Etagen durch einen Architrav getrennt, und eine zweite, ziemlich enge Pilasterstellung ist jeder dieser Etagen gegeben; dieselbe findet sich auch im Oberbau des höhern Quergebäudes wieder. So ging freilich die Wandfläche fast ganz verloren, aber es ward dadurch möglich, die Symmetrie der Fenster im Aeussern herzustellen, was bei der sehr verschiednen Bestimmung der einzelnen Gebäudetheile grosse Schwierigkeit hatte. Durch die zweite enge Pilasterstellung innerhalb der Etagen hob Sch. den Gegensatz zwischen Wand und Fenster ganz auf, um die Zwischenräume zwischen den Pilastern entweder sämmtlich für die Fenster zu nehmen, oder abwechselnd oder sie auch ganz mit Wand auszufüllen. Darum gab er auch den Fensterrahmen und den Stäben zwischen den Scheiben eine dunkle Farbe; so wirken die Fenster als ruhige Masse und blosser Oeffnung. In der Vorderansicht sind alle Zwischenräume zwischen den kleinen Pilastern zu Fenstern verwendet, was dieser Seite einen allzu durchbrochnen Charakter gibt und zumal den Säulen schädlich wird, indem nun diese, statt der geschmücktere Theil zu sein, eher als der ruhigere erscheinen. Ein starkes Kranzgesims und überhaupt entschiedene Profilirungen bringen das reiche Ganze wirksam in Einklang; treffliche Bildwerke in den beiden vordern Giebelfeldern und auf denen der beiden Flügel, endlich Statuen auf diesen letztern als Akroterien und auf denen des Oberbaues, vorn in der Mitte ein Apoll mit Greifen, hinten ein Pegasus, und auf den vier Ecken Vasen, sämmtlich in Kupfer getrieben, machen den edeln Schmuck aus. Die Wangen der dem Schauspielhaus hauptsächlich sein stattliches Ansehn verleihenden Freitreppe erwarten ihre Bildwerke, Bacchantinnen mit Panther, noch von der Hand Friedrich Tieck's. Bei dem durch kunstreiche Verbindung und durch den edlen Charakter des durchweg in griechischem Geist angeordneten Ornaments höchst ausgezeichneten Innern

des Gebäudes hat Sch. zwar die Hilfe vieler talentvollen Maler beansprucht, dennoch bleibt die Disposition und die allgemeine Erfindung sein Werk. Als prachtvolles Festlokal für Concerte und Bälle ist der sogen. Concertsaal bemerkenswerth wegen der glücklichen Verhältnisse, der geistreichen Verbindung und der herrlichen Dekoration; er ist von einer Gallerie umgeben, die im Aeussern der doppelten Etage entspricht; diese Gall. erweitert sich zu den Speiselokalen, während unter denselben sich ein Vorsaal bildet, der die immer noch ansehnliche halbe Höhe des Hauptsals hat und den Eintritt in selben trefflich vorbereitet. Erbaut ward das Schauspielhaus in den J. 1818—21; es hat 245 F. Länge bei 212 Breite und 102 Höhe. — Das Museum, Schinkels berühmtestes Bauwerk (über welches wir in dem den Künstler betreffenden Art. ausführlich berichten), bildet ein Viereck von 276 1/4 F. Länge und 170 1/2 Breite. Schinkel entschied sich hier für eine mächtige Säulenhalle ionischer Ordnung über einem angemessenen Unterbau, so dass eine nur noch breitere Freitreppe als beim Schauspielhause zur Säulenhalle hinanführt. Die Säulenstellung schloss er auf beiden Seiten durch starke Anten ab; die Wand der Halle wollte er, um sie noch höher zu schmücken, zu einer Pökle machen, d. h. sie mit Gemälden zieren, welche er fast gleichzeitig mit dem Bau im J. 1828 entwarf. (Die von ihm auf bewundernswerthe Weise in Farben ausgeführten Skizzen wurden 1842 von Hermann aus München in Fresko auszuführen begonnen; nach diesem, leider dem Werke untreu gewordenen Künstler, hat Cornelius die Ausführung unter seine Leitung genommen.) Im Unterbau des Museums befinden sich Räume für die Verwaltung und für die Aufstellung der Vasensammlung, der Bronzen, der geschnittenen Steine etc. Diese Räume sind von geringer Höhe, flach gewölbt, auf Säulen hetrurischer Art ruhend. Von den beiden Hauptgeschossen ist das untere für die Werke der Skulptur, das obere für die Gemälde bestimmt. Man tritt über die Freitreppe durch die Halle und die geräumigen Eingangswege plötzlich in eine Rotunda, welche inmitten der zwei kleinen, den Nebenlokalitäten Licht gebenden Höfe gelegen, nicht nur beide Geschosse des Baues einnimmt, sondern mit ihrer Kuppel sich noch bedeutend über denselben erhebt. Die Rotunda ist mit korinthischen Säulen umgeben, wo man den Giallo antico in Stuck nachzubilden gesucht hat; die Säulen tragen eine Gallerie, die im Obergeschoss den Zugang zu den Sälen für die Gemäldesammlung bildet. Die Kuppel, ihr Licht von oben empfangend, ist roth in Roth mit Kassetten bemalt, die, je grösser sie nach unten hin werden, immer ausführlichere Figurendarstellungen enthalten; dieser farbige Schmuck verbreitet einen warmen Schein über die unten zwischen den Säulen aufgestellten Bildwerke. Auf der quadratischen Einfassung der Kuppel stehen die Pferdebändiger Castor und Pollux, modellirt von Friedrich Tieck. Auf einer Wange der mächtigen Freitreppe ist die kolossale Bronzegruppe der Amazone zu Ross mit dem Tiger aufgestellt, — ein mit Ausnahme des schwerfällig an der Pferdebrust hängenden Tigers im schönsten antiken Geiste geschaffenes Werk von Prof. Kiss. — Die Antiken, welche das Museum aufweist, stammen aus den Samml. des Kardinals Fürsten Polignac und der Herzogin von Sermoneta, aus der Villa Negroni, aus Brescia etc. Ausgezeichnet sind: die 4 F. 4 Z. hohe Bronzestatue des „anbetenden Knaben“, aus der besten Zeit der hellenischen Kunst; die schöne Meleagerstatue (ergänzt von Emil Wolff), eine weit vorzüglichere Arbeit als der Meleager im Vatican; mehre Musen griechischen Stils; eine Nubide von 5 F. 10 Z. Höhe; zwei Faune mit Flöten, in nachsinnend ruhender Stellung; ein kolossaler sitzender Trajan; der stehende Amor mit Astragalen; zwei 7 F. hohe Aeskulape; ein kolossaler Apollo Lydius; ein sehr schöner kleiner lydischer Apoll aus Marmor; eine kolossale Ceres (Demeter); Zeus mit dem Adler zu Füssen; der Dornauszieher; ein bogenspannender Amor; zwei Niken oder Siegesgöttinnen, aus der vorhildklassischen Kunstzeit; ein 8 F. 2 Z. hoher Antinous mit Füllhorn und Schlange; der Apollo Musagetes; die Gruppe des Satyrs mit dem Hermaphroditen; ein stehender Hermaphrodit; zwei Venus; die etwa 4 F. hohe Viktoria aus Brescia, von vergoldeter Bronze und der Inschrift nach aus der Zeit des Marc Aurel stammend; viele Büsten und Hermen. Unter den Basreliefs sind merkwürdig: ein schönes bacchisches Fest, und die Nike, dem Kithariden Apollo die Schale füllend (im Tempelstyl, 3 F. lang und 2 1/2 F. hoch). Die reiche Gemäldegallerie, die an Dr. G. F. Waagen einen vortrefflichen Direktor hat, ist nach einem entschieden historischen Plane geordnet, was ihr für die Kunstwissenschaft so grosse Bedeutung gibt. Die Ordnung ist nach den bekannten Schulen, ja selbst nach den sonst wenig beachteten Unterabtheilungen (der Ferraresen etc.) und nach der Zeitfolge, und zwar so, dass bei den Meistern nach dem 16. Jahrh., als die Individualitäten sich immer mehr verflachten, blos letzteres Motiv das leitende blieb. (Jetzt sind alle Bilder der italienischen Schulen, welche einer und derselben Epoche angehören, zusammengehalten, so dass die Gemälde der

venezianischen, lombardischen, toskanischen und bolognesischen Schule, welche die Gallerie aus dem 15. Jahrh. als der Bildungsepoche, aus der 1. Hälfte des 16. Jahrh. als der Epoche der höchsten Blüte, aus der 2. Hälfte desselben Jahrh. als der Epoche der Abnahme, endlich aus dem 17. Jahrh. als der Epoche der Nachblüte und des Verfalles besitzt, vier grosse Massen bilden, welchen die wenigen vorhandenen Bilder aus der genueser und neapolitanischen Schule an den gehörigen Stellen eingereiht worden sind. So verliert zwar der mehrseitig gebildete Kunstfreund den Vorthell, jede Schule von ihren älteren Formen bis zu ihrer höchsten Entwicklung in unmittelbarem Zusammenhang zu überblicken; dafür gewährt aber die neue Anordnung eine bequeme Vergleichung der gleichzeitigen Formen der verschiedenen Schulen, und der bei der ursprünglichen Anordnung der Gall. befolgte Grundgedanke, die verschiedenen Schulen nach der unter ihnen bestehenden Verwandtschaft folgen zu lassen, kommt jetzt erst auf eine ungleich feinere und harmonischere Art zur Geltung.) Die Werke der Meister der die religiösen Aufgaben mit besonderer Gefühlsmäßigkeit behandelnden umbrischen Schule, eines Perugino, Pinturicchio, Giov. Santi, so wie die Bilder aus der frühen Zeit des Raffael, welche noch das Gepräge jener Schule tragen, sind in einem abgesonderten Raume zusammengestellt. Den Mittelpunkt dieses Kabinetts bildet Raffaels berühmte Anbetung der Könige, welche (aus dem Hause Ancajani stammend) in einem nach Oberbaurath Stüler's Zeichnung von Jakob Alberty meisterhaft in Eichenholz geschnittenen Prachtrahmen im Geschmack des Cinquecento oder der sogen. Renaissance aufgestellt worden ist. Aus der venezianischen Schule besitzt die Gall. Stücke von Ant. und Bart. Vivarini, von Antonello da Messina, Giov. Bellini, Andrea Mantegna, Vinc. Catena, Franc. Morone, Bart. Montagna, Cima da Conegliano, Palma vecchio, V. Carpaccio, Giorgione, Pordenone, Tizian, Bassano, Moretto, Romanino, G. B. Moroni, Bordone, Tintoretto, Veronese etc. Die lombardische Schule wird vertreten von Bern. Luini, Boltraffio, Lor. Lotto, Gaud. Ferrari, Borgognone, Bramantino, Correggio etc. Die toskanische Schule repräsentiren hier: Giotto, A. und T. Gaddi, Spinello Aretino, Taddeo und Domenico di Bartolo, Fiesole, Fra Filippo Lippi, Filippino, Botticelli, Fra Bartolommeo, Raffaelin del Garbo, Signorelli, Pesellino, Pier de Cosimo, Baldovincti, Ghirlandajo, B. Peruzzi, Lor. di Credi etc. Die toskanisch-römische Schule: Dosso Dossi, Ingegno, Seb. del Piombo, Pontormo, A. del Sarto, Sodoma, Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio, Pietro da Cortona, Andrea Sacchi, Sassoferato etc. Die bolognesische Schule: Francia, Timoteo della Vite, die Carracci, G. Reni, Domenichino, Guercino, Lanfranco etc. Neapolitanische Schule: Ribera (Spagnoletto), Salvator Rosa etc. Spanische Schule: Murillo, Luis de Morales (el Devino) etc. Niederländische Schule: Hubert und Jan v. Eyck, Hans Memling, Roger van der Weyde, Jeronymus Bosch, Quintin Messys, Hugo van der Goes, Mabuse, Bernard van Orley, Bles (Clvetta), Frans Floris, Patenier, Lucidel, Breughel, P. Bril, Rubens, Fr. Hals, Gerritz Cuyp, Momper, Eckhout, Ant. van Dyck, Rembrandt, F. Bol, Fr. Mieris, Arthus vander Neer, Ostade, Alb. Cuyp, David de Heem, Ruysdael, Willem van de Velde d. J., Jan Weenix etc. Altdutsche Schule: Wilhelm v. Köln, Jarenius, Hans Burgkmair, Albr. Dürer, Baldung-Grün, Hans v. Kulmbach, H. Holbeind. J., Barth. de Bruyn, Georg Pens, H. Aldegrevier, die Kranachs etc. Von spätern Deutschen sind vorhanden: Barth. Spranger, Joh. Rottenhammer, G. Ph. Rugendas, Aug. Querfurt, Kupetzky, Balth. Denner, Alex. Thiele, Chr. Wilh. Ernst Dietrich, Mengs, Dan. Chodowiecki etc. — Zum Theil gleichzeitig mit dem Museum ward nach Schinkels Plane die Werdersche Kirche aufgeführt. Sie ist aus Backstein erbaut, gothischen Styls, sofern der Spitzbogen angewandt ist, sonst aber sehr eigenthümlich. Obwohl Schinkel der Konstruktion folgte, die den gothischen Styl bedingt, so entkleidete er sie doch alles reichen Ornaments, ja er machte das Unmögliche möglich, indem er, dem goth. Princip des Aufstrebens entgegen, die Horizontallinie geltend und vorwaltend zu machen suchte; daher das flache Dach, stumpfe Thürme und überhaupt starkes Vorspringen aller horizontalen Gliederungen des bei sehr geringer Breite im Verhältniss zur Länge nur in der vorwaltenden Höhe noch gothischen Eindruck erstrebenden Gebäudes. Im Aeussern zeigen sich die nur wenig vortretenden Strebepfeiler, wie man sie für das Gewölbe kaum zureichend halten möchte; aber diese Strebepfeiler sind eigentlich ins Innre verlegt: die den Gurtbögen entsprechenden Pfeiler, zwischen denen sich die Kreuzgewölbe spannen, tre-

en vor; zwischen ihnen liegen die Emporen, und zur Verbindung der letztern sind sie mit Durchgängen durchbrochen, welche ebenso sinnreiche als gefällige Einrichtung das Auge gewissermassen für den Mangel der Seitenschiffe und des Kreuzschiffes entschädigt und jedenfalls dem Innern eine reichere Form und Gliederung gibt. Das Innere (über das nur akustischer Seits geklagt wird, da sich der Schall in den durch diese Konstruktion entstehenden Ecken verfängt) macht bei seiner Länge und Höhe einen überraschenden und sehr feierlichen Eindruck, an dem besonders die Altarnische mit ihren gemalten Fenstern grossen Antheil hat; auch der hohe Altar von reicher Konstruktion (mit dem Hauptbilde der Auferstehung und den vier Nebenbildern der Evangelisten, ersteres von Begas, letztere von W. Schadow) nimmt sich um so würdiger aus, als die dunkeln und ernsten Farben der Gemälde gegen das reiche Gold wirksam abstechen. Die Emporen sind von Holz construiert, im Spitzbogen, das Holz ohne Anstrich, in täuschender Art mit Figuren bemalt, die in den Lichtern das goldigbraune Eichenholz durchscheinen lassen. Auch die Kanzel und ihre sehr zierliche leichte Treppe sind aus Holz. Unter der Orgel befindet sich, dem Altar gegenüber, ein Bild von Wilh. Wach: Glaube, Liebe und Hoffnung. Hinsichtlich des Aeussern der Werderschen Kirche sind die kleinen, denen auf den Strebepfeilern völlig entsprechenden Thürmchen bemerkenswerth, womit Sch. auf den vier Ecken seine stumpfen Thürme zierte. Was die Ausführung des Baues in unübertünchten Backstein betrifft, so sind die Steine ebenso sorgsam geformt und gebrannt, als zusammengefügt. Aus Feilners Werkstatt, dem die Töpferkunst in Berlin ihre hohe Ausbildung verdankt, gingen die Zierden des Hauptportals hervor, namentlich die zwischen den beiden Pforten in der Höhe aufgestellte, ganz in Thon gebrannte Kolossalstatue des heil. Michael, wozu der Entwurf von Ludwig Wichmann herrührt. An der äussern Seitenwand, unterhalb der Fenster, werden drei grosse Reliefs vom Bildhauer J. Gebhard angebracht, darstellend die Aufnahme der französischen, bei Aufhebung des Edikts von Nantes aus Frankreich vor den dortigen Verfolgungen geflüchteten Protestanten durch Friedr. Wilh. den grossen Kurfürsten; die Aufnahme der Salzburger Emigranten durch König Friedr. Wilh. I. und die Aufnahme der Zillerthaler durch König Friedr. Wilh. III. — Unweit der Werderschen K. unmittelbar am Hauptarm der Spree befindet sich das Prachtgebäude der neuen Bauschule, das Vollendetste, was Schinkel in der reinen Backsteinarchitektur geschaffen, offenbar auch das Vollendetste und Zierlichste, was gebaut worden, seit man überhaupt Backstein brennt und darin baut, d. h. seit den Zeiten der alten Aegypter und Babylonier. Das Gebäude steht von drei Seiten völlig frei; doch ist die Architektur auch auf der vierten, noch durch alte Baulichkeiten verdeckten Seite völlig ausgeführt. Der Grundriss bildet ein grosses Quadrat, in der Mitte mit einem Hof. In Rücksicht auf die günstige Lage in einem der belebtesten Stadttheile ward das untere Stockwerk (zumal es für die Hauptzwecke des Gebäudes füglich entbehrlich war) zu Verkaufslökalen bestimmt. Die Kaufhallen bedurften grosse Schaufenster, und dasselbe Bedürfniss ergab sich für die Säle der Anstalt, wo das Zeichnen den Hauptunterricht bildet. Daher das Uebergewicht der Fenster und die breiten, aber flachen Bogenspannungen für dieselben. Dem Seitendruck zu begegnen, bedurfte es an den Ecken stärkerer Pfeiler. Da das Gebäude in seiner quadratischen Anlage fast aller Gliederung entbehrt und überdies die Dächer nach innen abfallen, der Bau also im Aeussern auf allen Seiten horizontal abschliesst, so machte sich ein um so reicherer Schmuck nothwendig, wozu der gebrannte Thon und die bildnerischen Kräfte der Residenz vielfache Gelegenheit boten. Die ganze Konstruktion des Gebäudes spricht sich im Aeussern deutlich aus; die Bogen über den Fenstern zeigen sich in ihren natürlichen Fugen abstechend gegen die horizontalen Mauerschichten; sie entsprechen im Innern den flachen Gewölben. Abgeschlossen sind in solchem Bogen nur die Fenster des Erdgeschosses, in den andern Stockwerken sind sie in die Horizontale aufgelöst; dabei gaben die Segmente zwischen dem Bogen und der graden Linie einen Raum für Verzierung, so dass sie für die Anschauung die vortretenden Fenstergesimse ersetzen. Da sie an den Seiten in geschwungene, aufwärts gekehrte Linien auslaufen, so entsteht dadurch eine Form von schöner Zierlichkeit und völliger Neuheit. Zwischen den Fenstern des dreistöckigen Gebäudes sind Pilaster oder richtiger Pfeiler durch die ganze Höhe des Baues geführt; die breiten Fenster selbst sind mit kleinen Pfeilern getheilt, die oben hermenartig mit Köpfen verziert sind; die innern Wände der Fensterbänke namentlich haben reiche und zierliche Ornamente, und in die Fensterbrüstungen sind Platten mit Reliefs von der reichsten Erfindung, alle Stadien und Beziehungen des Bauwesens darstellend, eingelassen; übrigens sind die Wände mit Streifen glasierter Steine von violetter Farbe durchzogen, welche Glanzstreifen an den Pfeilern auch vertikal das Gebäude durchschneiden und von wahrhaft malerischem

Effekt sind. Die Farbe des Ganzen betreffend, so ist der Backstein hier dunkler röther als bei der Werderschen K., indem der gewöhnliche Thon mit dem im Oslch tiefroth färbenden Rathenower vermischt ward. Treffliche Wirkung machen bloß über Eck gestellten Ziegel in mehreren Reihen wechselnd über einander, wodurch die Schatten, zumal bei entschiedenem Licht, eine überaus günstige Unter- chung der Flächen machen. Besonders schön ist noch das starke Kranzgesims, aus einer Doppelreihe kleiner Konsolen besteht und wodurch eine stärkere Aus- sl- dung erreicht ist, wie solche nöthig war, um so grosse Massen kräftig zusammen zu- fassen. — Ein backsteinernes Kunstwerk der schönsten Art ist auch Feil- ers Haus in der unansehnlichen Hasenhegergasse, dessen Anordnung ebenfalls Schinkel gehört und welches im Kleinen das Vorstudium zur neuen Bauschule war. — Von Schinkels Palastbauten sind hier zu nennen: der Palast des Prinzen Karl (an der Ecke des Wilhelmsplatzes und der Wilhelmsstrasse), der Palast des Prinzen Albrecht (gleichfalls in der Wilhelmsstrasse) und der des Grafen Redern (an der Ecke der Linden und des Pariser Platzes, dem Brandenburger Thor gegenüber). Es waren nicht völlige Neubauten, sondern schon vorhandne Gebäude wurden benutzt; aber in dieser Benutzung des Gebotnen hat Sch. wie sonst eine besondre Erfindung gezeigt. Von äusserst gestrenger Wirkung ist das Redernsche Palais in seinem althor- rentinischen Charakter, mit seinem zu grossen Quaderungen tief eingeschnittenen und so den Schein von Quadersteinbau gebenden dunkelfarbigen Mauerwerk, und mit seiner schweren zinnenartigen Bekrönung, die das festungsartige Ansehn des Baues erst vollkommen macht. Endlich sind noch als Schinkelsche Werke das 1820 auf dem Kreuzberge errichtete eiserne, im altdeutschen Styl gehaltne Siegesdenkmal (mit den Namen von 12 Schlachten der Jahre 1813—15) und vier kleine Kirchen der Vor- städte Berlins zu erwähnen, die eine in Moabit, eine auf dem Wedding, eine vor dem Rosenthaler Thor und eine auf dem Gesundbrunnen. Besonders schön und eigenthüm- lich ist die Kirche von Moabit; diese ist im Aeussern ohne Putz sauber von Zie- gelsteinen erbaut und schliesst mit einem flachgeneigten Dach ab, jedoch ohne Gie- belfeld, statt dessen eine Rosette den Raum einnimmt. Rundbogige Thüren bilden ein einfaches Portal; die sparsamen Fenster auf der Seite sind gleichfalls im Rundbogen. Besonders sinnreich und wirkungsvoll ist die Konstruktion im Innern. Das Gebäude hat weder eine Wölbung noch eine flache Decke. Gleichwie in den Basiliken sieht man in die Neigung des Dachs hinein, aber statt eines horizontal abschliessenden Dachstuhls vereinigen sich die Streben in Gurten zur Rundbogenform, welche denn sehr überraschend die Einheit mit dem Rundbogen der Fenster- und Thürarchitektur, also zwischen der Holz- und Mauerkonstruktion, herstellt. Eine anmuthige Dekora- tion in Kassettirungen von ernsten Farben vollendet den eigenthümlichen Eindruck dieses höchst musterhaften Baues. — Nach den Schinkelschen verdienen die Bauten von Hesse, Stüler und Knoblauch Bemerkung. Vom Hofbauinspektor Hesse ist die neue Thierarzeneischule, ein ausgezeichnetes Bauwerk, in welchem der Rundbogenstyl der äussern Façade auch im Innern entsprechend durchgeführt ist, was noch immer zu den seltnern Erscheinungen gehört; doch schliesst das Hauptge- bäude noch mit einem griechischen Giebel ab. Dies Gebäude mit seiner leichten Ele- ganz ist die erste Zierde des nordwestlichen Stadttheils. Vom Oberbaurath Stüler ist das neue Museum (s. die Abbild. auf der gegenüberstehenden S.), welches dazu bestimmt ist, die noch im kön. Schloss (auf der sogen. Kunstkammer), im Schloss Monbijou und in andern Räumen befindlichen kön. Kunstsammlungen aufzunehmen und sie so mit den Gemälde- und Antikensammlungen des Schinkelschen Museums in eine für das Studium und den Genuss gleich erwünschte Verbindung zu bringen. Es besteht aus 3 Stockwerken, von welchen das zweite (Hauptgeschoss) nebst dem ge- räumigen Treppenhause ganz allein zu einer übersichtlichen Aufstellung von Gyps- abgüssen der vorzüglichern Bildwerke aller Länder und Zeiten bestimmt ist. Die Aus- führung begann 1841. Als Hauptbaumaterial sind Ziegel und sächs. Sandstein ver- wendet; die Architektur schliesst sich der des vordern Museums an. Sämmtliche Decken sind gewölbt, mit Ausnahme der des Treppenhauses, wo Stüler einen der schönsten Theile des Schinkelschen Entwurfs zu einem Königspalast auf der Akropolis zu Athen, das Hängewerk über dem Empfangsaale, zum Andenken des dahingeschied- nen Meisters ausführt. Die Gewölbe werden theilweis durch Säulen unterstützt, die in dem Hauptgeschoss aus Marmor, im dritten Geschoss aber, verwandt den dort aufgestellten kleinen Kunstwerken, aus feinem Eisengusse bestehn. Ein andrer Theil der Decken überspannt die grossen Säle ganz frei, ohne weitere Unterstützung als die, welche die Umfassungsmauern gewähren; durch diese Anordnung ist die nöthige Wandfläche für die Aufstellung langer Relieffzüge gewonnen. Man hat sich dabei der Eisenkonstruktionen bedient, die, durchaus sichtbar und ästhetisch ausgebildet, ein

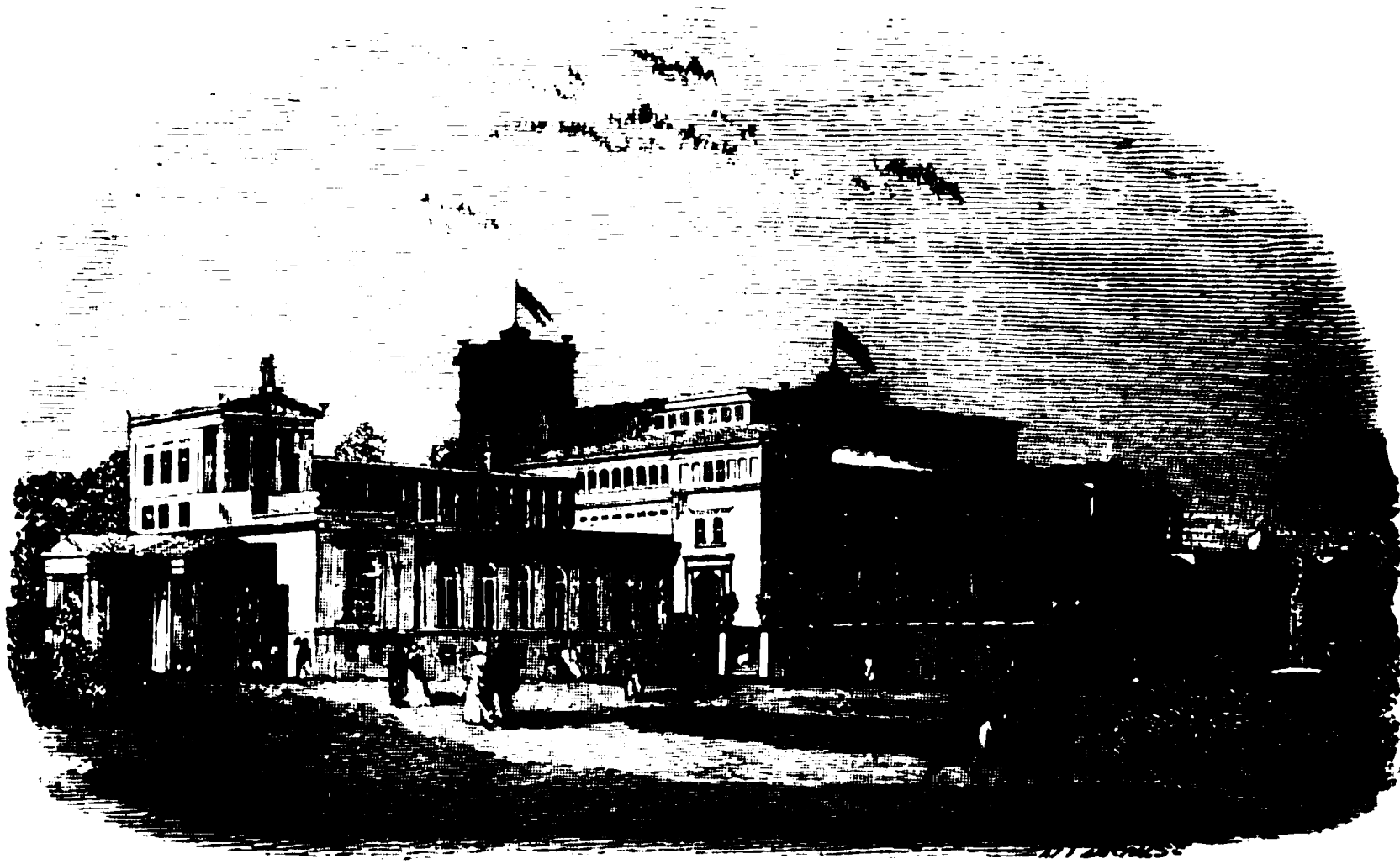
Ideen, zwischen welchem Topfgewölbe eingespannt sind. Bei dieser Ausserst und zierlichen Konstruktion ist jeder Seitenschub auf die Frontwände beseitigt sowohl die Darstellung horizontaler als nach gewölbter Decken möglich. Räume sind mit Kuppeln oder weiten Kappengewölben ohne Eisenverblattung. Als Wölbmaterial sind ausser den Töpfen (hohlen Cylindern mit Böden von gebranntem Thon) auch poröses gebrannte Steine, sowie Steine aus Infusorien- und als Mörtel Gyps verwendet. Die Infusoriensteine, äusserst leichte und da-

bei höchst feuerfeste Ziegel, deren Anwendung schon beim Kuppelbau der Sophienkirche (s. den Art. Anthemios) vorkommt, erscheinen in neuerer Zeit hier zum Erstenmal wieder als Baumaterial und sind vornehmlich bei der Einwölbung der nördlichen Kuppel gebraucht worden. Die Erde, aus der sie gebrannt sind, nahm man von dem (45 F. tiefen, trichterförmigen) Infusorienlager, auf welcher vorförmlichen Erdschicht das darum mit einem Pfahlrost versetzte Gebäude steht. Unter der (nach Abtragung der Wohnhäuser bis zur Friedrichsbrücke anzulegenden) Säulenhalle tritt man in den 90 Fuss hohen Mittelbau ein, der das Vestiböl und die Treppenanlagen enthält, welche grossartig und bedeutungsvoll durchgeführt sind, indem das Treppenhaus als Hauptsaal für die Aufstellung v. Gypsabgüssen kolossaler Statuen und Gruppen benutzt wird. Diese bilden zugleich den Schmuck der Architektur, so dass magazinartige Aufstellung dadurch vermieden wird. In ähn-

Weise sind auch Abgüsse schöner antiker Architekturen verwendet, indem der gemeinsame Austritt der Doppeltreppe im obern Geschoss von der Halle des Pantheon überbaut wird, was gleich angenehm für den Anblick von als von malerischer Wirkung für die Uebersicht des Raumes ist. Unmittelbar am reichen Schmucke des schönen Hängewerks, der in etwa 80 F. Höhe sichtbar, sobald man die ersten Stufen der Treppe erstiegen, erhalten die Langwände in Fresken, welche durch die grossen Fenstergruppen trefflich beleuchtet wer-



den. Das ganze zweite Geschoss steht in engster Verbindung mit dem Treppenraume; die beiden andern Stockwerke erscheinen mehr gesondert, wie es der Einklang mit den dort aufzustellenden Kunstschatzen erhelscht. Mit Ausnahme der ägypt. Abtheilung und eines Zimmers für mittelalterliche Gegenstände, ist die Architektur sämtlicher Räume auf die Antike basirt und nur durch die dem Baumaterial zugestandne Geltung nach der Eigenthümlichkeit desselben entwickelt, am Ausgebildetsten und zugleich am Strengsten jedoch im Mittelbau und der zweiten Etage, an die sich gleichmässig die Verbindungsgallerie nach dem vordern (Schinkelschen) Museum hin anschliesst. Zu dieser verbindenden Gallerie, die sich über der Strasse auf drei geräumigen, die Passage freilassenden Bogen erhebt, führen sowohl vom neuen Museum als vom vordern (aus letzterem von beiden Geschossen) bequeme Treppen. Das dritte Geschoss ist nach den verschiednen Abtheilungen der Kunstkammer und den andern Sammlungen durch Anbringung niedriger Scheidewände in kleinere Räume getheilt; überhaupt aber scheidet der Treppenraum dies Geschoss in zwei Theile, wovon der dem vordern Museum zunächst liegende die kleinern Kunstwerke (wie die vom Baron Stosch herrührende, aus Winckelmanns beschreibendem Katalog bekannte Sammlung von 3445 geschnittenen Steinen etc.), der andre aber die grosse Sammlung der Handzeichnungen (darunter Oelskizzen von Moritz Rugendas), Miniaturen und Kunstdrucke aufnimmt. Die Räume für die „ägyptischen Alterthümer“ liegen um einen Säulenhof, der mit Glas eingedeckt nicht weniger als die Säle selbst zur Aufstellung von Kunstwerken dient und dessen perspektivische Wirkung durch eine tiefe Säulenhalle mit drei Nischen zur Aufnahme kolossaler Statuen erhöht wird. Auf der andern Seite entsprechen diesen Räumen die für die „vaterländischen Alterthümer“ und die „ethnografischen Sammlungen.“ Im ganzen Gebäude sind die Räume stets den betr. Kunstwerken entsprechend decorirt. — Ein andres Bauwerk Stülers ist die neue St. Jakobikirche in der Orangenstrasse der Luisenstadt. Sie trägt den Charakter der italienisch-mittelalterlichen Basiliken, ist mit den Mauern 140 Fuss lang und 66 F. breit, hat zur Seite einen Glockenthurm von 140 F. Höhe und am vordern Giebel (durch den die Haupteingänge führen) ein von drei Seiten mit Säulengängen eingeschlossnes Atrium von 92 F. Breite und 80 F. Tiefe. (Der Bau, wozu am 2. Juli 1844 der Grundstein gelegt worden, kam schon am 2. Nov. zum Richten; er kostet, einschliesslich der Glocken, Uhr und Orgel, 65,000 Thaler.) Auch die neue Kirche in der Thiergartenstrasse wird nach dem Plane Stülers ausgeführt; ihr wird eine besondere Taufkapelle, symmetrisch mit der Sakristei, auf kön. Kosten beigelegt. — Als ein Bauwerk von Knoblauch und Persius erwähnen wir die Gebäude des Krollischen Wintergartens, deren fantastische, aber doch eigenthümlich



imponirende Anlage aus dem hier eingedruckten Holzschnitt zu ersehen ist. Noch ist von neuern Bauten der Berlin-Frankfurter Bahnhof, ein Werk Zimpels, wenigstens anzuführen. — Unter den öffentlichen Denkmälern, welche B. aufweist, ist das bedeutsamste das Denkmal Friedrichs des Grossen, von Christian

2. Der grosse Bildner hat hier den alten Fritz (im Gegensatz zu Küss' Statue, für Breslau als jugendlichen Eroberer Schlesiens darstellen musste) als König ammtten Staats und als den Mann dargestellt, welcher der Stolz seines Jahrs war. Wir sehen ihn auf seinem ruhig schreitenden Rosse sitzen, in Halbd Geberde einfach so, wie ihn in der langen Zeit vom Hubertusbürger Frieden zu seinem Tode das Volk zu sehen gewohnt war, in seiner schlichten Kleiden Hut tief in die Stirn gedrückt, die nachlässig aufgezogenen Stiefeln ohne achtel der Sporen, in der Linken die Zügel haltend, die Rechte in die Seite t und daran den Krückstock niederhangend, den er selbst zu Pferde führte. er alte König, der das Ziel seines Strebens erreicht hat und der hier, wie es m Leben der Fall war, in natürlicher Ruhe unter den Seinen erscheint. Bei



allen individuellen Gepräge ist aber auch jener Ausdruck geistiger Würde und Energie wiedergegeben, über deren Wirkung uns die stannenden Zeitgenossen so manchen Bericht hinterlassen haben. Es ist etwas eigenthümlich Elastisches in dieser gebeugten Gestalt, das uns fühlen lässt, dass sie fähig genug sei, sich zur mächtigsten Kraftäusserung zu erheben. Dies spricht sich aufs Entschiedenste in den Zügen des lebhaft emporgereckelten Gesichtes aus. Als Abweichung von der gewöhnlichen Tracht Friedrichs erscheint nur der Königsmantel, der Brust und Rücken bedeckt u. in weiten Falten niederhängt. Er bezeichnethiersymbolisch den wahrhaft königlichen Herrscher, bildet aber zugleich eine der reellen herkömm-

Insiglen der Königswürde und gibt der Gestalt auf völlig natürliche und ungene Weise die grössere monumentale Fülle, in den äussern Linien der nung die grössre Erhabenheit. Hinsichtlich des Details der Ausführung benan, wie sich mit stylistischer Würde durchweg jene feine Naturbeobachtung, die Rauchs neuere Werke so eigenthümlich auszeichnet. Die Höhe des Reliäbldes beträgt 16 F. 4 Z., die des ganzen Denkmals von der Grundfläche bis heitet des Reiters an 40 Fuss rheinl. Die Ausführung des Piedestals (das mit r Reiterstatuen an den Ecken etwa 26 lebensgrosse Feldherrngestalten als Reliefen aufweist, während die obere kleinere Abtheilung des Sockels ein Relief, auf die friedlichen Thaten des Königs bezüglich, darbietet) ward gonnen, nachdem die kolossale Reiterstatue des grossen Königs, sowie die

vier allegorischen Statuen des Ober-Pedestals im Modell vollendet und zum Bronzeguss bereit gemacht worden. Das Denkmal, wozu der Grundstein am 1. Juni 1840 gelegt ward, steht vor dem Eingange der Linden. — Im Mittelpunkte des kreisrunden Belle-Alliance-Platzes am Halleschen Thore steht die 1843 errichtete Friedenssäule mit der kolossalen Bronzestatue der Victoria, die wieder ein Werk von Rauch ist. Die Höhe vom Niveau des Platzes bis zum Haupt der Siegs- und Friedensgöttin (welche, in der Linken den Palmzweig haltend, mit der Rechten den Siegeskranz gegen die Stadt erhebt) beträgt 60 Fuss. Ueber einem kreisrunden Unterbau von grauem schlesischen Marmor, um den sich ein Becken für springendes Wasser herunzieht, erheben sich fünf Stufen, und über diesen ein Pedestal, auf welchem die 22 F. 1 Z. hohe Säule ruht. Ihr Schaft ist ein Monolith von Granit; ihr Kapitell besteht, gleich ihrer Basis, aus weissem karrarischen Marmor und ist korinthischer Art, doch mit dabei angewandten Arabesken und den preuss. Adlern auf den Seiten. — Dann ist das Denkmal Blüchers (den neben der Königswache prangenden kolossalstatuen Scharnhorsts und Bülows gegenüber am Opernhaus) zu erwähnen, wo Marschall Vorwärts als Fürst der Wahlstatt auf einen zersprungenen Feuerschlund tritt; das Postament zeigt in Basreliefs Begebenheiten des Freiheitskriegs, wo man die Bildnisse Gottfr. Schadows, Friedr. Tiecks und Schinkels unter den Fahnenträgern bemerkt. Das Modell dieses schönen Werks ist von Rauch, die Architektur von Schinkel, der Guss von Lequine, die Ciselirung von Vuarin. — Auf dem Wilhelmsplatze sind die Helden des 7jährigen Kriegs: Schwerin, Zieten, Winterfeld, Seidlitz und Keith in Marmor verewigt. — Berlin besitzt eine bedeutende „Akademie der bildenden Künste“, deren Direktor Gottfried Schadow ist und an welcher Rauch, Wach, Tieck, Begas, Dähling, Kolbe, Aug. v. Klüber, Bürde, Ludwig Wichmann, Wilh. Hensel, Karl Fr. Schulz, Friedr. Wilh. Gubitz, Karl Böttcher, Franz Krüger, Kugler u. A. als Professoren wirken. — Was „Privatsammlungen von Kunstwerken“ betrifft, so findet man mehr oder minder bedeutende in allen Richtungen; solche für Bildhauerei, wegen ihrer Kostspieligkeit, am wenigsten. In Waffen ist die Sammlung des Prinzen Karl v. Preussen die geschmackvollste, die des Obersten v. Peuker am besten historisch geordnet und ungemein reich. Die Kupferstichsammlung des Hrn. v. Nagler hat der Staat gekauft; eine andre werthvolle besitzt der Geh. Oberrevisionsrath F. J. Liel. In antiken Vasen und Bronzen findet man bei Graf Georg von Blankensee eine ansprechend geordnete, besonders formenreiche Sammlung. Die des Prof. Zahn hat europäischen Ruf. Im Besitz der Prinzessin Marianne (Gemahlin des Prinzen Wilhelm) ist das ausgezeichnetste Exemplar der bekanntlich auch in Dresden vorhandenen Holbein'schen Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meyer. (Vergl. Kunstblatt 1845, Nr. 8.) Graf Raczynski hat eine Gallerie erbaut, welche schätzbare Gemälde alter und neuer Meister aufweist. Es finden sich hier: eine Maria mit dem Kinde von Sandro Botticelli, eine andre von Borgognone, eine Kreuzabnahme von Girolamo da Sernoneta, eine Madonna von Domenichino, eine hell. Familie von Giov. Bellini (über die sich Friedr. v. Schlegel entzückt äusserte); ein Lot mit seinen Töchtern, ausgezeichnet durch schönes Kolorit, von Schidone; eine „Entführung der Europa“ von Strozzi, deren Ausführung beweist, dass der jetzige Matador Gallait in seiner mächtigen Pinselführung eben nicht sehr original ist; eine Schachpartie von Sofonisba Angussola etc. Der Werth oder wenigstens das Interesse der Raczynskischen Gall. liegt mehr in den neuern Bildern; darunter sind die hervorragendsten: Leopold Robert's Schnitter und Kaulbach's Carton der Hunnenschlacht. Graf Raczynski hatte das erstre im J. 1834 in Venedig beim Künstler bestellt; es war Leopolds letztes Werk und ward um 15,000 Fr. erworben. Es ist eine Wiederholung des im Besitz Louis Philipps zu Neuilly befindlichen Bildes. Ausserdem sind bemerkenswerth: Stilke's Pilger in der Wüste; die Söhne Eduards, von Hildebrandt; die beiden Leonoren, von Sohn; die Tochter der Herodias, und ein Templer, von Wilh. Schadow; der „verwundete Wildschütz“ von Jakob Becker; Sixtus V. als Hirtenknabe, dem eine Zigeunerin wahrsagt, von Schnetz in Paris (Robert's Meister); die betenden Römer, vom Belgier Maes (vorzüglich in der Wirkung des Lichts und der Reflexe, wunderschön die Frau mit dem Kinde); eine Farbenskizze von Julius Schnorr v. Karolsfeld, den „Dichter der Nibelungen“ darstellend, welchen er im kön. Palais zu München ausgeführt hat; *lo Sposalizio* aus dem J. 1836 von Overbeck in Rom; der Heiland mit den Jüngern von Wilh. Wach (wo von diesem Künstler versucht ist, dem Mazzolino da Ferrara in Tiefe und Kraft des Kolorits nachzukommen); das Almosen, Genrebild von Ary Scheffer; Castel Gandolfo, von Roqueplan (mit zollhohen lebensvollen

Figürchen); eine Katze, ein Kaninchen und ein Wiesel, von Decamps; ein Affe, oft einem Kätzchen spielend, von d'Orchevillers; eine überaus zarte Winterlandschaft vom Meister Schelfhout; ein Triumph Christi von Jos. Führich; einige Porträts von Wach und Begas; die Sapientia, eine Skizze von Bendoric; 6 Bilder von Berliner Künstlern in Einem Rahmen, darunter „Bacchus mit seinem Pantherpaar“ von A. v. Klöber sich auszeichnet. Wirkliche Gallerien sind zwei andre Sammlungen, die eine der neuen, die andre der sogen. klassischen Malerei gewidmet. Die des Konsuls Wagner nämlich enthält treffliche Bilder fast aller ausgezeichneten Maler neuerer Zeit, insbesondere der deutschen Schulen. In dieser Gemäldesammlung ist auch Klöber's „Jubal, der Erfinder der Musik und erste Musiklehrer der Welt,“ welchen Fr. Oldermann in Schabianer gestochen hat (ein Blatt von 18½ Z. Höhe und 18 Z. Breite). Die Samml. des Grafen Blankensee dagegen ist reich an italienischen Meisterwerken und das Resultat vielfacher erfolgreicher Studien und Reisen des Besitzers. Man findet hier V. von Perugino, Raffael, Fra Bartolommeo, Leon. da Vinci, Correggio, Tizian, Andrea del Sarto etc. — (Kunstliteratur über Berlin: Dr. Carl Seidel, die schönen Künste zu B.; Dr. Franz Kugler's Beschreibung der Kunstschatze von B. und Potsdam [1. Th. die Gemäldegall. des Museums zu B., 2. Th. Beschreibung der in der kön. Kustkammer vorhandenen Kunstsammlungen]; Konrad Levezow's Verzeichniss der antiken Denkm. im Antiquarium des kön. Museums, und Geschichte der Akademie der bild. K. und mechanischen Wissenschaften zu B.; Dr. G. F. Waagen's Verzeichniss der Gemäldesammlung des kön. Museums, und Mittheilungen im Kunstblatt [Jan. 1845] über die neuern Erwerbungen dieser Gallerie; Dr. O. F. Gruppe's Karl Friedr. Schinkel und der neue Berliner Dom.)

Berlinerblau. — Dies Wort wird in zweifachem Sinne gebraucht; einmal nämlich dient es im Allgemeinen zur Bezeichnung des bekannten blauen Farbestoffes, der den wesentlichsten Bestandtheil verschiedner Malerfarben ausmacht und in einer Verbindung von Eisen und Cyan besteht; zweitens aber versteht man darunter im Besondern eine Mischung dieses Farbestoffs mit Thonerde, die sehr allgemein als Malerfarbe gebraucht wird. Der reine Farbestoff (ohne Thonerde) führt als Fabrikat den Namen Pariserblau, so dass, als Fabrikate, Pariserblau und Berlinerblau einander gegenüberstehen, jenes der reine, dieses der mit Thonerde gemischte Farbestoff. Man sollte daher, um Missverständnissen vorzubeugen, den reinen Farbestoff durchweg Pariserblau nennen; der Sprachgebrauch aber hat nun einmal das Wort Berlinerblau in der Chemie zur Bezeichnung des reinen Farbestoffs sanctionirt. Die Entstehung des Berlinerblaus geschieht durch Zusammenbringen einer Lösung von Blutlaugensalz mit einem Eisenoxydsalze. Eisenoxydsalze mit Blutlaugensalz geben einen weissen, aus Eisencyanür (ohne Cyanid) bestehenden Niederschlag, der erst an der Luft durch Aufnahme von Sauerstoff blau wird, wobei basisches Berlinerblau entsteht, dessen Farbe mit der des neutralen ganz übereinstimmt und von diesem nur darin abweicht, dass es in Wasser zu einer schön blauen Flüssigkeit auflöslich ist, daher auch der Name „lösliches Berlinerblau.“ Mit dieser basischen löslichen Verbindung verwechselte man nicht ein andres ebenfalls lösliches Berlinerblau, welches entsteht, wenn eine Auflösung von salpetersaurem Eisenoxyd langsam und unter stetem Rühren zu einer Lösung von Blutlaugensalz gefügt wird. Der hierbei entstehende blaue Niederschlag ist theilweis in reinem Wasser löslich, und bildet damit eine schön dunkelblaue Lösung, die sich zur Trockne abdampfen lässt und einen glänzenden firnissartigen Rückstand gibt, der sich nachher fast völlig in Wasser löst und in einer chemischen Verbindung von neutralem Berlinerblau und Cyaneisenkalium besteht. Das reine neutrale, unlösliche Berlinerblau erscheint in mehr oder minder harten und compacten, die feinsten Sorten in ziemlich leichten lockern Stücken, die auf den Bruchflächen dunkel röthlichblau und glanzlos sind, aber beim Reiben einen schön kupferfarbigen Metallglanz annehmen, überhaupt in ihrem Gesamtansehen grosse Aehnlichkeit mit Indig zeigen. Es ist in Wasser und Alkohol ganz unauflöslich und wird von verdünnten, ja selbst mässig concentrirten Säuren nicht verändert. Concentrirte Schwefelsäure dagegen verbindet sich damit zu einer weissen breiartigen Masse, aus der sich beim Verdünnen mit Wasser unverändertes Berlinerblau wieder abscheidet. Beim Erhitzen mit concentrirter Schwefelsäure, ebenso durch Behandlung mit selbst kalter concentrirter Salpetersäure wird es ganz zersetzt, so dass auch auf Zusatz von Wasser die blaue Farbe nicht wieder zum Vorschein kommt. — Berliner- und Pariserblau werden hauptsächlich in der Wassermalerei und als Leimfarbe, nicht so allgemein in der Oelmalerei (vergl. den Art. „Blaue Oelmalerfarben“) gebraucht.

Interessant ist die neue, von Stephen und Nash in London gemachte Entdeckung,

dass das Berlinerblau sich in Kleesäure zu einer klaren dunkelblauen Flüssigkeit auflöst. Da das gewöhnliche Berlinerblau seiner Unauflöslichkeit wegen nur allein als Deckfarbe gebraucht werden kann, die Arten von löslichem Berlinerblau aber theils nach längerem Stehen sich zersetzen, theils auch umständlich zu bereiten sind, so muss die Auffindung eines höchst einfachen Mittels, das Berlinerblau als Saftfarbe anzuwenden, als eine schöne Bereicherung der Farbenchemie gelten. Das Verfahren von Stephen und Nash besteht darin, dass sie käufliches Berlinerblau zuerst 24 — 48 Stunden lang mit concentrirter Salzsäure, oder auch mit concentrirter Schwefelsäure, welche letztere nach Vermischung mit dem Berlinerblau mit einer gleichen Gewichtsmenge Wasser verdünnt wird, stehen lassen und darauf die Säure durch häufiges Auswaschen mit reinem Wasser wieder beseitigen, worauf sie das so vorbereitete und auf einem Filtrum gesammelte und getrocknete Berlinerblau mit Kleesäure zusammenreiben und Wasser zufügen, worin es sich nun vollständig löst. Die Prüfung dieses Verfahrens (s. Karmarsch: über die Bereitung einer Berlinerblauauflösung, die als Saftfarbe und blaue Schreibfarbe angewandt werden kann, in den „Mitth. d. Gew. Vereins f. d. Kgr. Hannover,“ 20. Lief. S. 448) hat Folgendes ergeben: 1) die vorläufige Behandlung des Berlinerblaus mit Salz- oder Schwefelsäure bedingt die Vortheile, dass eine weit geringere Menge von Kleesäure zur Auflösung hinreicht, dass die Auflösung auch bei längerer Aufbewahrung keinen Bodensatz bildet, sondern völlig unverändert bleibt, und dass auch eine concentrirtere, verhältnissmässig weniger Wasser enthaltende Auflösung gewonnen werden kann; 2) die zur Auflösung des Berlinerblaus nöthige Menge Kleesäure ist nur gering, ein Ueberschuss dieser Säure trägt nicht nur nichts zur Auflösung bei, sondern vermindert sogar die Auflöslichkeit der blauen Verbindung im Wasser; 3) die Verbindung von Berlinerblau und Kleesäure ist nicht in jedem Verhältnisse im Wasser löslich, sondern bei Mangel an Wasser bleibt ein Theil in Form eines dunkelblauen Schlamms ungelöst zurück; 4) das zweckmässigste Mengenverhältniss zur Darstellung einer concentrirten, ohne Rückstand filtrirbaren, und auch bei längerer Aufbewahrung nichts absetzenden Auflösung besteht in 8 Theilen mit Schwefelsäure vorbereiteten Berlinerblaus, 1 Theil Kleesäure und 256 Theilen Wasser.

Berlinerroth; s. Eisenoxyd.

Berlingheri, Bonaventura. Lucca geniesst unter den italienischen Städten den Ruhm, diesen ersten Maler von Bedeutung vor Cimabue, dem Florentiner, im 13. Jahrh. erzeugt zu haben. Das merkwürdigste Denkmal alter luccheser Malerkunst ist nämlich ein Bildniss des heil. Franz mit der Unterschrift: *Bonav. Berlingheri de Luca me pinxit a. d. 1235*. Es befindet sich jetzt in dem Castello di Giuglia der Marchesi Montecuculi bei Modena, und kann, laut Berichten zuverlässiger Augenzeugen, seiner Ausführung nach mit den bessern Arbeiten des 15. Jahrh. zusammengestellt werden. Das Bild gibt die ganze Figur auf Goldgrund, ist weich und ausführlicher gemalt, als es Cimabue und Giotto gethan, und der Kopf von einer fast raffaelischen Vollendung. Die Kapuze über dem Kopfe, steht der Hellige, die Rechte wie in Bewunderung erhebend, mit der Linken ein Buch haltend; er hat die Stigmata an Händen und Füßen, die Gewandung ist steinern (*statuino*), nämlich in sehr gestrengen Style.

Bern, an der Aar, über welche hier eine steinerne Brücke führt, ist die alte Hauptstadt des gleichnamigen Kantons, hat ziemlich breite, gut gepflasterte, von Abend gegen Morgen etwas sich neigende Hauptstrassen, die zu beiden Seiten von Bogengängen (hier Lauben genannt) eingefasst sind, und weist über tausend massive, drei- und vierstöckige Häuser auf. Unter den Gebäuden zeichnet sich aus: das in deutschem Style in den J. 1421 — 1502 erbaute Münster, 160 Fuss lang und 80 breit, mit einem 191 F. hohen unvollendeten Thurme. Es steht auf einer 108 Fuss über die Aar erhabenen Terrasse, die hier „Platteform“ genannt wird und mit Bäumen bepflanzt zum Lustwandeln dient. Die Stadt hat drei Thore, ausser dem Münster noch drei Kirchen, und besitzt als sonst bemerkenswerthe Gebäude: ein Zeughaus, die Stadtbibliothek, das Bürgerspital, das Waisenhaus und das Kornmagazin. Die im J. 1834 errichtete Universität hat eine Bibliothek mit Münzkabinet, Alterthümersammlung etc. — Das Alter des Ortes reicht bis in die Römerzeit hinauf; ummauert ward Bern zuerst 1191 durch Berthold V. von Zähringen. Auf der Westseite ist die Stadt noch jetzt von einigen Festungswerken umgeben, in deren Gräben man seit alter Zeit „Bären“ hält, wovon Einige den Stadtnamen herleiten. Bern ist die Vaterstadt des ersten Malers hiesigen Ranges, der in der Schweiz auftrat, nämlich des berühmten Nikolaus Manuel, genannt Deutsch, über welchen Karl Grünisen die bekannte Schrift: „Leben und Werke eines Malers, Dichters, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im 16. Jahrhundert“ veröffentlicht hat. Manuel-Deutsch ward 1484 geboren und lebte bis 1530.

Sein bedeutendstes Werk war ein Todtentanz an der Mauer des vormaligen Dominikanergartens in Bern, welche aber 1560 bei einer Gassenerweiterung zerstört ward. Eine vorher aufgenommene Kopie davon bewahrt man noch in Bern auf, wo auch eine von Manuel-Deutsch mit keckem Humor gemalte Bauernhochzeit im Besitz der Familie Manuel verblieben ist. Zu Bern ist auch (1768) Gottfried Mind, der Katzeraffael, geboren.

Bernardo, Florentiner Architekt des 15. Jahrhunderts, war in den J. 1460 — 70 in Siena und Pienza thätig, wo die vielen Piccolomini'schen Bauten grösstentheils von ihm herrühren (nicht von dem Sienesen Francesco di Giorgio Martini, noch von Rossellino, wie früher geglaubt ward).

Bernau, Stadt in den Brandenburgischen Marken, besitzt grossartige Kirchengebäude germanischen Styls. Die Marienkirche ward 1519 durch den Baumeister Johann von Lüchow (Luckau?) vollendet. In derselben findet man noch bemalte Schutzaaltäre.

Bernauerin, Agnes, die schöne ehrsame Tochter des Kaspar Bernauer, eines armen Baders zu Augsburg, wurde von Herzog Albrecht v. Baiern geliebt, der sich heimlich mit ihr verinählte und glücklich mit ihr auf der Vohburg lebte, bis es seinem Vater, dem regierenden Herzog Ernst, einfiel, ihn mit Anna, der Tochter des Herzogs Erich v. Braunschweig zu vermählen. Albrecht musste sich natürlich dem Projekt auf das Hartnäckigste widersetzen; dies führte aber dahin, dass Herzog Ernst von dem heimlich geschlossenen Ehebunde erfuhr und darob einen gewaltigen Zorn fasste, dessen erste Folge war, dass bei einem festlichen Speerbrechen zu Regensburg dem jungen Herzog (als Einem, wie man auf Ernst's Befehl vorgab, der wider Turnierordnung mit einem Mädchen unzünftigen Umgang pflege) die Schranken verschlossen wurden. Obgleich Albrecht sofort die Bernauerin als seine angetraute Gemahlin erklärte, half es doch nichts und er musste mit der Schmach seiner Exclusion von dannen ziehn. Entrüstet über das Benehmen seines Vaters, liess er von nun an seine Agnes öffentlich als Herzogin v. Baiern ehren, gab ihr eine solchem Stande entsprechende Dienerschaft und überwies ihr die Burg Straubing zur Residenz. Agnes, ihr Schicksal ahnend, stiftete hier im Kreuzgange bei den Karmelitern Betgewölbe und Grabstätte. So lange Albrechts Oheim, der seinem Neffen herzlich zugehane Herzog Wilhelm lebte, durfte Albrechts Vater nicht wagen, etwas Ernstes gegen die Verbindung seines Sohns zu unternehmen. Als aber Wilhelm gestorben, benutzte Herzog Ernst niederträchtig genug eine Abwesenheit Albrechts, um dessen unschuldige Gemahlin wie eine Verbrecherin zu verhaften und deren sofortige Hinrichtung zu befehlen. Um doch einen Grund anzugeben, war man elend genug, sie der Zauberei zu beschuldigen, womit sie es dem Herzog Albrecht angethan haben sollte. Von Henkersknechten gebunden und zur Donau geschleppt, wurde sie am 12. Oct. 1436 zu Straubing vor allem Volke von der Donaubrücke in den Strom gestürzt. Die Fluten, als wollten sie selbst die Unschuld der Agnes bezeugen, trugen das schöne Weib wieder gen Ufer. Da eilte der ehrlose Henker hin, erfasste mit langer Stange ihr schönes Blondhaar, und drückte sie damit unter die Wellen nieder, dass sie ertrinken musste. Von gerechtestem Zorn über das empörende Verfahren seines Vaters entbrannt, rüstete sich Albrecht zu einem Rachezug und verwüstete in Verbindung mit Herzog Ernst's Feinden weithin das Land. Umsonst legte sich der Herzog auf Bitten, die den Sohn erweichen sollten; erst spät gelang es den Mahnungen des Kaisers Sigismund und den Bitten der Freunde, dass Albrecht an den väterlichen Hof zurückkehrte, wo er so lange bearbeitet ward, bis er in die Ehe mit Anna v. Braunschweig willigte. Herzog Ernst, entweder aus Reue über sein Verbrechen, oder nur, um sich den Sohn wieder geneigt zu machen, liess nun ein Betkirchlein über dem Grabe der Gemordeten bauen. Es waren 12 Jahre nach deren Tode verstrichen; da liess Albrecht, treu seiner alten Liebe, die Gebeine der schönen Baderstochter als seiner ehrsamen Gemahlin in die von ihr selbst in trüber Ahnung für sich gestiftete Ruhestätte tragen und mit marmornem Grabstein bedecken, welches Grabmal noch in der Peterskirche zu Straubing gesehen wird.

Berneck, ein Flecken in Baiern, unweit vom weissen Main, liegt in wilder Gegend und war einst ein wirkliches Bäreneck. Erbaut wurde der Ort zur Zeit, als die Fichtelberger Bergwerke in Flor kamen. Von der alten Feste Berneck ist noch ein ungemein hoher Thurm übrig. Die Burg, wo einst die Ritter von Wallenrode hausten, wurde im Hussiten- und bairischen Kriege zerstört.

Bernowitz, G. von, gab 1839 — 40 zu Annaberg zwei Hefte in Fol. über die „St. Marienkirche zu Zwickau“ heraus.

Bernhard, Meister, vollendete 1474 den Kapitelsaal des grauen Klosters zu Berlin.

Bernhardt, Joseph, ist im J. 1805 zu Theuern bei Amberg in der Oberpfalz geboren, kam im J. 1816 mit seinen Eltern nach München, besuchte das Gymnasium und empfing hier auch den ersten Unterricht im Zeichnen. Hierauf bezog er (im J. 1822) zur weitem Ausbildung die Akademie. Da aber sein Vater bald starb und er nun genöthigt war, sich seinen Unterhalt selbst zu verdienen, gab er Unterricht im Klavierspielen, worin er grosse Fertigkeit hatte, und mit der Malerei schien es nun für ihn ein Ende zu haben. Aber grade die Hemmnisse, die seine Neigung zur bild. Kunst erfuhr, verstärkten seine Liebe zur letztern; er übte sich fortwährend soviel als möglich im Zeichnen und ergab sich endlich, nachdem er 9 Jahre lang Musik gelehrt und sich für die nächsten Jahre etwas erübrigt hatte, der Malerei ganz und mit der höchsten Begeisterung. Vorzüglich wendete er sich dem Bildniss zu. Bald erhielt er mehrere Porträts nach Stieler zum Nachbilden, ward dadurch dem Meister persönlich bekannt und durch ihn wahrhaft der eigentlichen Kunst zugeführt. Sieben Jahre arbeitete Bernhardt unter Stieler's Leitung, errang eine grosse Meisterschaft im Stoffmalen, und da der Meister ihm keinen seiner errungenen Vortheile verhehlte, sondern ihn mit Liebe selbst aufmerksam machte, wie man die Natur anschauen und bei der Anordnung verfahren müsse, so drang er immer mehr in den Geist desselben und führte die Porträts mit charakteristischer Wahrheit, Wärme und Zierlichkeit aus. Im J. 1837, bei seiner Verheirathung, gründete er selbst eine Malerschule, die erfolgreich fortbesteht. 1844 sah man im Münchner Kunstverein mehr ausgezeichnete Bildnisse von Bernhardt's Hand, worunter man namentlich das des Dr. Sulpiz Boisserée frappant fand.

Bernini, Lorenzo, geb. 1598 in Neapel, lernte die Skulptur bei seinem inzwischen nach Rom gezogenen Vater Pietro, und soll schon in seinem 10. Jahre einen Kopf in Marmor gearbeitet haben. Mit grossem Geiste begabt, erlangte er als Bildhauer einen Ruf, wie solchen seit Michelangelo Keiner des Fachs genossen. Er verdiente sich seinen Ruf durch die entschiedenste Verhöhnung aller wahren Kunst, alles Geschmacks und aller Schönheit. Mit seinem Genie sich der barocksten Laune überlassend, übte er einen höchst beklagenswerthen Einfluss auf die gesammte bildnerische Kunst des 17. Jahrh.; ja noch die italienische Skulptur des 18. Jahrh. trug die Wehen davon. Die Begeisterung war bei ihm kein freier Erguss des Innern; sie war nur eine Erhitzung des nüchternen Verstandes und zu allen Fadalsen und Albernheiten fähig. Seine Darstellungen haben durchweg ein mehr oder minder affektirtes Gepräge, und er, der die Antike gründlich verachtete, glaubte (angeregt durch Correggio, den Emancipator des Fleisches) auch in der Skulptur das malerische Princip proclamiren zu müssen, was ihn zu einer Behandlungsweise trieb, in der sich die Gesetze des plastischen Styls völlig auflösen. Ihm war es so wenig um Naturwahrheit zu thun, dass er gradezu darauf ausging, die Natur nach seinen verkehrten Ideen korrigiren zu wollen und ein Trugbild statt der Wahrheit zu schaffen. Zu seinen bessern unter seinen leider gar zu zahlreichen Schöpfungen, womit er Rom beglückt hat, gehören die mächtigen Gestalten des Constantin (zu Pferd) im Vatikan und des Longinus in der Peterskirche, sowie die zarteren Gestalten der heil. Therese, die ohnmächtig vor dem göttlichen Strahl niedersinkt (in S. Maria della Vittoria), und der St. Bibiena in der dieser Heiligen geweihten Kirche. Meist aber, namentlich z. B. in der brillirenden Kathedra des heil. Petrus in der Peterskirche, steigert sich sein Streben, *à tout prix* pittoresk zu sein, bis zum barbarischen Ungeschmack. Das kolossale, gegen 90 Fuss hohe bronzene Tabernakel über dem Hauptaltar, wo St. Peter begraben liegen soll, ist ein affektirt imponantes Dekorationswerk, und es ist diese Arbeit der pursten Geschmackslosigkeit um so mehr zu beklagen, als das dazu nöthige Material durch die Plünderung eines der erhabensten Monumente des röm. Alterthums (durch das Bronzewerk, welches die Decke der Vorhalle des Pantheons bildete) gewonnen ward. Besagtes architektonisches Skulpturwerk Bernini's führt uns auf dessen andere Rolle, die er als Architekt gespielt hat. War er als Bildhauer der extremste Antagonist der Antike, so schien er dagegen als Baumeister ihr huldigen zu wollen; aber wenn es ihm auch nicht an Geist fehlte, etwas Grosses wenigstens halbwegs in dieser Richtung auszuführen, so ging ihm doch das Beste dazu, ein griechischer Schönheitssinn, gänzlich ab. Nach dem Tode Carlo Maderno's 1629 zum Baumeister des Doms von St. Peter ernannt, brachte er den einen der projektierten Glockenthürme fast der Vollendung nah, als die vom Vorgänger ungenügend gestützten Fundamente zu sinken begannen und der flott aufgebaute Thurm wieder abgetragen werden musste. Das Beste, was ihm St. Peter verdankt, sind die mächtigen Kolonnaden (1667 unter Alexander VII. angelegten, aber erst unter Clemens IX. vollendeten), welche den Platz vor der Kirche einschliessen und nicht ohne Gracilität, aber auch nicht ohne bedeutende Nüchternheit ausgeführt sind. Andre Ar-

chitekturen Bernini's zeigen einen, an seinen Bronzetaubernakel in St. Peter erinnernden Dekorationsstyl; so die sogen. *Scala Regia* im Vatikan (zur Seite der Peterskirche); so mehre Kirchen und Paläste zu Rom, darunter der Palast Barberini die meiste Bedeutung hat. Bernini, vom Papst Urban zum Ritter (Cavaliere) gemacht, übte in seiner gewaltgebenden Stellung als oberster Bauleiter von St. Peter einen empörenden Einfluss auf die Künstler in Rom, die entweder ihm schmeicheln und ihn nachahmen oder seine Feindschaft empfinden mussten. Er war, wenigstens unter Urban VIII. und Innocenz X., der Vertheiler aller öffentlichen Arbeiten zur Verschönerung Roms, was der wackere Mann wacker benutzte, um seinen Ungeschmack durch seine Kreaturen in der ewigen Stadt zu verewigen. Ritter Bernini, ein completer Cavaliere Marino der bildenden Kunst, lebte zu seinem Heile sehr lange, zum Unheil der Kunst bis 1680.

Bernini, Pietro, Maler und Bildhauer aus Sesto im Toskanischen, das. 1562 geboren, arbeitete in Neapel für mehre Kirchen und lieferte durch ernste Einfalt anziehende Skulpturwerke. In Neapel ward ihm sein Sohn Lorenzo geboren. Später beschäftigten ihn die Päpste Paul V. und Urban VIII. Er starb 1629, in dems. Jahre, als sein Sohn oberster Leiter des St. Peterbaues wurde.

Bernkastel, ein mittelalterliches Schloss an der Mosel, ist noch ziemlich erhalten.

Bernward, der Heilige, Bischof v. Hildesheim, gest. daselbst 1022 (oder 1024). Dieser Bischof, ein Graf von Sommerescheburg, übte die Malerei und Musik; mehr noch verstand er sich auf die Kunst in Erz, und arbeitete auch in andern edlen Metallen. Kein Wunder, dass ein selbst so künstlerischer Würdenträger der Kirche zur Förderung der deutschen Kunst ausserordentlich beitrug. Er wandte alles auf zur Verherrlichung der Kirchen, und wurden von Fürsten aus fremden Landen Gefässe überreicht, so befliss sich Bernward, sie zur Vervollkommnung der Kunst im Vaterlande zu benutzen, wie er denn auch Hoffnung gebende Knaben, selbst auf Spaziergängen, in der Kunst unterwies. Nie war er müssig; stets diente er seinem Schöpfer als Bischof wie als Künstler, und lebte so heilig, dass er nachmals die Canonisation erfuhr. (Vergleiche, was im Artikel „Altdeutsche Kunst,“ B. I, S. 311, über Bernward gesagt ist.) Auch als Baumeister kennt man ihn; so leitete er den Bau des Michaelisklosters und der Kapelle des heil. Kreuzes zu Hildesheim. — Man stellt ihn dar als Bischof mit kurzem Kreuz in der Hand. Es ist ein ihm eigenthümliches Kreuz, wie er ein solches selbst verfertigte, das noch im Hildesheimer Domschatze vorhanden ist. [Vergl. Krätz: Hildesh. Dom. Th. II, S. 26. Wir werden die Form des Bernwardkreuzes unterm Art. „Kreuz“ mittheilen.] Als geschickter Metallarbeiter und Patron der Hildesheimer Goldschmiedsinnung erhält er den Hammer, womit er einen Kelch bearbeitet. Auch findet man ihn blos mit dem goldenen Kelch in der Hand, wodurch er sich aber leicht mit dem heil. Bischof Eligius (Alo), der ebenfalls Goldschmied war, verwechseln lässt.

Borrettini, s. Peter von Cortona.

Berri, Melchior, geb. 1801 zu Basel, machte seine technischen Studien vier Jahre lang in dem damals berühmten Atelier von Weinbrenner zu Karlsruhe, machte dann Wasserbaustudien in Amsterdam und setzte seine Ausbildung in der höhern Baukunst bei Huyot und auf der *Académie royale des beaux arts* zu Paris fort, wo er mehre „*mentions honorables*“ und Medaillen erhielt. Er vollendete seine Studien während eines zweijährigen Aufenthalts in Italien und wirkt seit 1828 als Architekt und Lehrer der Baukunst in Basel. Zur Ausführung gelangten nach seinen Plänen das Stadtcasino seiner Vaterstadt, das er schon in seinem 19. Jahre entwarf; das Theater in Basel und jetzt das Museum und Eisenbahnthor daselbst. Entworfen (aber nicht ausgeführt) wurden von ihm die Rathhäuser in Bern und Luzern, das neue Quartier in letztrer Stadt, sowie dasjenige auf dem Areal des Steinenklosters in Basel. — M. Berri ist Ehren- und korresp. Mitglied des kön. Instituts der britischen Architekten zu London. Er geniesst in seiner Vaterstadt den ersten Rang, und schon seine im Ehrenbergschen Baujournal ausgesprochenen Ansichten beweisen, dass er von wahrer Kunst beseelt ist. (Vergl. den Art. Basel.)

Berruguete, Alonso. — Derselbe lebte 1480 — 1562, war von Toledo gebürtig und ein vielseitiger Meister, Architekt, Bildhauer und Maler, der sich in der Schule des Michelangelo gebildet hatte und zuerst dessen Weise in Spanien einführte. Toledo vornehmlich ist reich an Werken seiner Hand.

Berthold v. Leiningen, Graf, 18. Bischof von Bamberg, gest. 1285, hat sein Grabmal im Dome, auf dem Boden der Sakristei gegenüber vor dem Mariähimmelfahrtsaltar. Es ist sargähnlich, von Stein, und stellt ihn in ganzer Figur halberhaben dar;

sein Haupt, auf einem Kissen ruhend, ist mit der Inful bedeckt; seine Rechte ertheilt den Segen, die Linke hält den Bischofstab.

Berthold, Mönch, entwarf mit dem Bruder Jordan im J. 1207 den Plan zum Kloster Walkenried am Harz, dessen Architekt in den J. 1223 — 25 Abt Heinrich von Walkenried war.

Bertin, Eduard und Jean Victor, zwei französ. Maler unserer Zeit, die auf eine stylgemässere und poetische Auffassung der Landschaft ausgehen. Im Palais Luxemburg zu Paris sieht man Arbeiten von Belden; hier erscheint Victor in seinen Landschaften poetischer als Eduard. Von einem dieser Bertin's, Ritter der Ehrenlegion, sah man 1836 auf der Berliner Ausst. eine Ansicht von Cortona in Toscana.

Bertoli, Graf Giov. Domenico, 1676 zu Moreto in Friaul geboren und um 1759 gest., hat sich als Patriarch von Aquileja um die vor ihm wenig oder gar nicht beachteten Alterthümer daselbst die grössten Verdienste erworben. Die Aquilejer hatten fast lediglich aus den antiken Bauresten ihre Häuser hergestellt, welchem Missbrauch mit den edlen Ruinen er dadurch steuerte, dass er in Verbindung mit mehreren Gelehrten alle alten Steine, die einzeln sich vorfanden, zusammenkaufte. Davon baute er einen Portikus, der bald die Bewunderung der Fremden wie der Aquilejer selbst auf sich zog. Die Ruinen der Stadt und Provinz liess er zeichnen und abbilden, und durch Muratori und Apostolo Zeno veranlasst, gab er mehrere Abhandlungen über Gegenstände des Alterthums heraus. Sein Hauptwerk ist: *Le antichità di Aquileja profane e sacre* (Venedig, 1739).

Bertram, Joh. Bapt., s. unter Boisserée.

Berynger, Heinrich, war um 1386 mit Meister Klaus dem Parlrer und mit Meister Nikolaus Becker als Baumeister an der Petri-Paulikirche zu Liegnitz thätig.

Berytus, eine alte phönizische Küstenstadt zwischen Sidon und Tripolis, welche von Abulfeda als blühender Hafen von Damaskus bezeichnet wird. Diese Stadt, jetzt Nahr Beirut genannt, liess unter den Römern *Julia Augusta Felix Berytus* und schlug als röm. Kolonie mit italischem Rechte ihre eigenen Münzen. Sie war von Tryphon zerstört, aber unter Augustus durch M. Agrippa wiederhergestellt worden. Unter dem Kaiser Claudius ward sie vom König Herodes Agrippa durch prachtvolle Theater, Bäder und Portikus bedeutend verschönert. Unter Caracalla erhielt sie den Beinamen *Antoniana*, unter welchem man ebenfalls Münzen von ihr kennt. Ihre Zerstörung im Mittelalter ist in einem grossen Gemälde für den Herzog von Braunschweig von Adolf Teichs behandelt worden. Der Zerstörer war Heinrich der Lange, Pfalzgraf am Rhein; das Bild zeigt ihn, wie er Berytus in Brand aufgehen lässt und den gefangenen Christen die Freiheit schenkt; die schöne Anordnung des Ganzen, wie der einzelnen Gruppen, der Ausdruck in den verschiedenen Gesichtsbildungen und die Farbengebung werden gleich sehr gerühmt. — Ueber die Ruinen von Berytus s. Widenmann's Zeitschrift: Das Ausland 1838, Nr. 178, S. 709. Das neuere Beirut, nur noch ein kleiner Hafenort Syriens und seit Langem der Sammelplatz der Karawanen nach Mekka, wurde vom 10. — 14. Sept. 1840 durch das Bombardement der vereinigten engl.-österr.-türkischen Flotte unter Admiral Stopford grösstentheils zerstört und so der Knoten der damaligen syrischen Frage zwar nicht durchhauen, aber durchschossen.

Berzelius, Jacob, geb. 1779 zu Westerlösa im Kirchspiel Wäfwersunda in der schwedischen Provinz Ostgothland. Das beste Bildniss dieses weltberühmten Chemikers sieht man in der Akademie der Wissenschaften zu Stockholm. Es wurde 1843 durch den ausgezeichneten Kunstdilettanten, Obersten Södermark, gemalt.

Besançon, am Doubs, Hauptort des franz. Departements des Doubs, ist eine sehr alte, unter Louis XIV. durch Vauban stark befestigte Stadt. Als *Bisontium* war sie schon zur Zeit Cäsars bekannt, der die Sequaner aus dem bedeutenden Waffenplatze vertrieb und hier den Ariovist schlug. Dann war B. deutsche Reichsstadt und Hauptort der Freigrafschaft (*Franche Comté*), mit welcher es durch den Nimweger Friedensschluss 1679 an Frankreich kam. Wie noch mehrere Strassen Besançon's die alten röm. Namen tragen und von den reichlichen Bauresten aus Römerzeit namentlich die eines Triumbogens des Kaisers Aurelian, eines Aquaeducts und Amphitheaters schon lange bewundert werden, so hat man in neuerer Zeit bei B. auch ein röm. Theater entdeckt, das wohl gegen 20,000 Menschen zu fassen vermochte. Unter den mittelalterlichen Bauwerken zu B. ist das ausgezeichnetste der Dom, über den uns jedoch nähere Kunde abgeht. Hier, dem südlichen Haupteingange gegenüber, hängt (derzeit in ungünstiger Höhe) ein Hauptbild von Fra Bartolommeo: Maria mit dem Christkind auf einem Throne, welcher von Engeln auf Wolken getragen wird. (Vergl. über dies ächte Stück den Art. „Bartolommeo“ gegen Schluss.) Die alte Kathedrale besitzt übrigens Gemälde von Vanloo und Marmorarbeiten von

Breton. Die Kirche *St. Pierre* hat von Letzterm eine schöne Kreuzabnahme. Merkwürdig ist der „Palast des Cardinals Granvella“ durch seine halb germanische, halb röm. Bauart. Die Stadt besitzt eine Bibliothek mit einer Münzsammlung und ein Museum mit vielen Antiken, Gemälden etc. 1844 erschien zu B. ein „*Catalogue de peintures et de dessins du musée de Besançon*.“

Besborodko (Alexander, Fürst von), gest. 1799 in Petersburg, war nach Panins Tode 1783 der Günstling der grossen Katharina, bis ihn Plato Subow aus dieser Stellung verdrängte. Er zählte zu den leidenschaftlichsten Liebhabern der Kunst, und noch jetzt erregt seine in dem vormals von ihm innegehabten Palaste zu Petersburg aufgestellte Gemäldegalerie die Bewundrung der Kunstfreunde.

Besche, Gerhard de, ein Niederländer, ward durch König Karl IX. nach Schweden berufen, um den zweiten gothischen Thurm der Domkirche zu Upsala aufzubauen (der 1702 abbrannte).

Besserer, H. J., blühte zwischen 1640—57 als Maler zu Strassburg. Um dieselbe Zeit war Sebastian Stosskopf daselbst mit Malerei beschäftigt.

Betsfahrt heisst das Pilgern nach einem Heiligenbild, wobei geopfert wird; dann heissen auch Betsfahrten die öffentlichen Prozessionen, bei welchen die Heiligenbilder mit Gesang, Fahnen und Kreuz durch die Felder getragen werden, um Schutz und Segen für die Früchte zu erhalten. Dies geschieht in der Betsfahrtwoche, vom Sonntag Rogate bis zum Himmelfahrtstage, die auch schlechthin Betwoche heisst.

Bethlehem, der Geburtsort des Königs David und unsers Religionsstifters Jesus, jetzt Dorf, früher Stadt in Syrien, liegt eine Meile von Jerusalem an einem ganz mit Weinstöcken und Oelbäumen bedeckten Berge, wohin eine Wasserleitung führt. An der Stelle, wo Jesus angeblich geboren worden, steht eine grosse vom Kaiser Justinian (nicht, wie die falsche Sage geht, von der Kaiserin Helena) erbaute Kirche, in deren Krypta die Grotte eingeschlossen ist, wo die Heilandskrippe gestanden haben soll. Daher ist die Kirche auch „Maria zur Krippe“ (*Maria di presepio*) getauft worden. Das Gebäude hat sich im Ganzen ausgezeichnet erhalten, was namentlich dem Umstande mit zu verdanken ist, dass die Araber und Türken als Islambekenner unsern Jesus als zweiten höchsten Profeten nach Muhammed anerkennen und dieser Rangstellung gemäss verehren. Der Bau erscheint als eine mächtige fünfschiffige Basilika mit einfach römischen Säulen und geraden Gebälken, ähnlich der alten Peterskirche von Rom. An jeden Flügel des Querschiffs lehnt eine grosse Tribune, ähnlich der des Hauptschiffes, an. Man bewahrt in der Kirche ein Becken von Marmor, worin Jesus als Kind gelegen haben soll; ein Ding wie viele, an die der dumme Glaube sich hängt, ohne nach Geschichte und Wahrheit zu fragen. (Das 8. Heft des schönen lithografischen Werks: *Sketches of the holy land* von Roberts, beschäftigt sich namentlich mit Bethlehem. Das erste Blatt, Vignette, stellt die Kapelle mit der Geburtsstelle Christi, der Krippe etc. dar; das zweite gibt eine allgemeine Ansicht vom Orte Bethlehem selbst; das vierte, ein grosses Blatt, bietet die Inneransicht der justinianischen, durch die grundlose Sage der heil. Helena zugeschriebenen Basilika. Das grosse, nach dieser Skizze in Oel ausgeführte Bild des Künstlers befindet sich in der Standish'schen, jetzt dem König Louis Philippe gehörigen und im Louvre zu Paris aufgestellten Sammlung.) — Ein zweites Bethlehem liegt in Nordamerika in der pennsylvanischen Grafschaft Northampton, nordöstlich von Philadelphia, ward 1741 gegründet und ist der Hauptort der evangelischen Brüdergemeinde auf transatlantischem Boden, die hier ihren Bischof und eine schöne Kirche hat.

Betstühle spielen in den mittelalterlichen Kirchen eine eigne kunstgeschichtliche Rolle, besonders in Kirchen germanischen Styles, wo sich die Holzskulptur unsrer Vorvordern an solchen Gegenständen vielfach verewigte. Ein berühmtes Exemplar ist der Betstuhl des Grafen Eberhard des Aeltern von Württemberg, nachmaligen ersten Herzogs von Württemberg und Teck. Dieser Betstuhl steht in der ehemaligen Propsteikirche St. Amandus von Urach, der damaligen Residenz Eberhards, ehe er diese nach dem Münsinger Vertrage im J. 1482 nach Stuttgart verlegte. Dieser herrliche, aus dem besten und reinsten Elchenholze geschnitzte Stuhl ist eine der schätzbarsten Reliquien jener Zeit und von bedeutendem Kunstwerth neben dem kostbaren Schwert dieses Fürsten und dem Tagebuche, das er in Palästina führte, welche beide letztern Gegenstände im Stuttgarter Archiv aufbewahrt sind. Graf Eberhard liess den kostbaren thronartigen Stuhl im J. 1472 machen, nachdem er vier Jahre vorher aus dem heil. Lande heimgekehrt war. Als Mitglied vieler geistlicher Orden und als Landesherrn stand ihm nach der kirchlichen Observanz jener Zeiten das Recht zu, seinen Betstuhl dem Kirchensitze des Propstes gegenüber aufzustellen, folglich zur Linken des Altars. Am 4. Juli 1474 vermählte sich Graf Eberhard mit

Barbara, Tochter des Markgrafen Ludwig von Mantua, aus dem Hause Gonzaga; sie war eine Enkelin des Markgrafen Albrecht Achilles von Brandenburg; wahrscheinlich lernte Eberhard seine nachherige Gemahlin am Hofe ihres Vaters kennen, was bei seinen öftern Reisen nach Rom wohl möglich war, und aus diesem lässt sich auch erklären, warum er an gedachtem Betstuhl das Bild der heil. Barbara und St. Peters anbringen liess, erstres als das der Namenspatronin seiner Gattin und das zweite als Erinnerung an St. Peter in Rom. Ganz vorzüglich schön ist die Figur des heiligen Petrus; sie ziert die äussere rechte Seite des Stuhles, deren Dekoration überhaupt von vortrefflicher Ausführung ist. (Vergl. die herrlich wiedergegebenen Details dieses Betstuhls in der „Ornamentik des Mittelalters, gez. und herausgeg. von K. Heideloff und K. Görgel,“ Heft IV.) Sonderbar gewählt erscheint der Gegenstand des Basreliefs an der Brüstung des Betschemmels, das den Noah vorstellt, wie er weines-trunken in einer mit Weinlaub umschatteten Hütte schläft, von seinen beiden älteren Söhnen mit einem Kleid bedeckt, von dem Jüngsten aber verspottet wird. Noah spricht den Fluch über Ham, den Spötter, aus, während er Sem und Japhet als gute Söhne segnet. Die barock scheinende Wahl dieses Gegenstandes an einem Betstuhl soll wohl ihren moralischen Grund haben, wie denn ähnliche Vorstellungen zu jener Zeit sehr beliebt waren, indem man wirklich gute Absichten durch die wunderlichsten Mittel zu erreichen suchte. Der ganze Stuhl ist einfarbig, Eichenholz in seiner natürlichen Farbe, ohne alle Polychromie, mit Ausnahme einiger Vergoldung am Schlussknopf des Plafonds, dann am Wahlspruch des Grafen: *Attempo* (ich wag's!) und an den beiden Röschen. Das Ganze ist ein Meisterwerk altdeutscher Schnitzkunst und in grosser Mannichfaltigkeit vorgetragen; zu beklagen ist nur, dass dieser Stuhl so bedeutend beschädigt ist, vorzüglich der Aufsatz, wo ganze thurm-artige Parteen nebst den wunderschönen Verzierungen an den gräflichen Wappen und an den beiden Engeln als Schildhaltern fehlen. Doch heisst es, dass der Stützungsrath von Urach diesen herrlichen Betstuhl durch einen im altdeutschen Styl erfahrenen Künstler wiederherstellen lässt.

Bettelmönche erscheinen im frühern Mittelalter mit dem Bettelsack, im spätern M. auch blos mit einer Armenbüchse in der Hand dargestellt. Sie tragen ein Glöckchen am Stabe.

Bueckelaer, Joachim, s. Buecklaer.

Buether, Friedrich, hielt sich anfangs dieses Jahrh. mehre Jahre zu Bamberg auf und lieferte schöne Dekorationen für die Schaubühne, ging hierauf nach Würzburg, dann nach Weimar, wo er als Hoftheatermaler angestellt ward, und 1825 nach Braunschweig und Kassel. Man kennt von diesem Dekorationsmaler auch mehre in Aquarell gearbeitete Blätter, darunter zwei, die einen röm. Prachtsaal und einen altdeutschen Rittersaal vorstellen.

Bewick, Thomas, ein ausgezeichnete Holzschneider, der gegen Ende des vor. Jahrh. in England den beinahe ganz entschlafenen Holzschnitt wieder ins Leben rief. Nachdem er beim Kupferstecher Bielby in Newcastle die Schnitte zu Hutton's Abhandlung über die Schiffahrt gefertigt hatte, concurrirte er im J. 1775 um die Prämie für den besten Holzschnitt, die von der Gesellsch. der Künste zu London ausgesetzt war. Er sandte einen Jagdhund ein, den er mit vieler Naturwahrheit gezeichnet hatte, und gewann den Preis. Dieser gekrönte Schnitt wurde den von Th. Saint in Newcastle edirten Fabeln von Gay angeheftet, deren übrige Holzschnitte ebenfalls von Th. Bewick und von dessen Bruder John gearbeitet sind. 1790 erschien zuerst zu Newcastle, dann 1811 zu London „*A general history of quadrupeds*,“ wozu er die Holzschnitte sämmtlich nach eigener Zeichnung machte. Die Thiere sind richtig und sehr ausdrucksvoll gezeichnet, die Schnitte zart ausgeführt. Ausser verschiedenen Vignettenschnitten zu englischen Autoren ist noch die von ihm schön illustrirte *History of british birds* zu erwähnen, die 1809 zu London erschien und sein Talent auch in Abbildung von Land- und Wasservögeln documentirte. Bewick erfand das Verfahren, wodurch man selbst im Holzschnitt alle Abstufungen der Töne erreichen kann, indem man der Bildfläche der Holzstöcke verschiedene Höhen gibt. Sein Bruder John, der ihm nicht gleichkam, starb schon 1795. Thomas starb 1828 in einem Alter von 75 Jahren.

Bianchini, Fr., publicirte eine *Descrizione delle sculture del palazzo d' Urbino*, worin er diese Skulpturen (die berühmten Reliefs mit Trofäen und sonstigen militärischen Darstellungen, die ehemals einen Fries an der Façade des herzogl. Palastes bildeten und die der Legat Kardinal Stoppani im J. 1756 abnehmen und in den oberen Corridoren anbringen liess) mit Unrecht als „grösstentheils von Roberto Valturio herrührend“ bezeichnet; zwar kommen in Valturio's Buch *dell' arte militare* einige derselben vor, aber die meisten finden sich unter den Zeichnungen des Francesco di

Giorgio Martini in zwei Handschriften der königlichen Privatbibliothek zu Turin und des Chev. Saluzzo, daher die Urbener Palastskulpturen mit ziemlich Gewissheit letztem Baumeister und Bildhauer zuzuschreiben sind.

Biard, Name mehrerer berühmten Künstler. **Pierre B.**, Baumeister, Bildhauer und Stecher, blühte zu Paris in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Seine Studien machte er zu Rom in Michelangelo's Schule, deren Grundsätze er mit nach Frankreich brachte. Eins seiner Basreliefs, das sich über dem Portale des pariser Stadthauses befand und Heinrich IV. zu Ross vorstellte, ging in der Revolution zu Grunde. Von ihm wurde auch der Chor für die Musiken in der Kirche St. Etienne du Mont mit schönen Figuren geschmückt. Man kennt von ihm zwölf nach Buonarroti, Giulio Romano u. A. gestochene Blätter. Er starb, 50 J. alt, 1609. **Pierre B. der Jüngere**, des Vorigen Sohn, war als Bildhauer mittelmässig; er lieferte die Statue Louis XIII. auf der Place royal und setzte sie auf das Pferd, was Daniel Ricciarelli für die Ritterstatue Heinrichs II. nicht ganz vollendet hinterliess. Dies in Bronze gegossene Werk wurde 1639 errichtet und stand bis zur Revolution. — **Jean B. von Rouen**, tüchtiger Zeichner zu Paris, bildete sich unter David und gelangte zu einer ganz originellen Manier, die in charakteristischer Verwandtschaft mit der Zeichnungsweise der ersten Meister der italienischen Schule steht. Unter seinen derartigen Werken zeichnen sich aus: die heil. Familie nach *da Vinci*, die Jungfrau mit dem Christkind nach *Raffael*, die schöne Gärtnerin nach dems., die heil. Magdalena in der Wüste etc. Diese und ähnliche Tableaux blieben theils in Frankreich, theils kamen sie nach England; ein sehr schönes besitzt z. B. der Marquis v. Stafford, für den es B. zu London selbst anfertigte. Der Künstler beschäftigte sich immer rein nur mit Zeichnen und mit Unterrichtgeben darin. Er wirkte noch 1827 zu Paris. — **François Biard**, geb. 1800 zu Lyon, zählt zu den berühmtesten Genremalern. Er bildete sich in der Kunstschule seiner Vaterstadt und schon seine ersten Bilder verdienten hinsichtlich der Composition und Ausführung alles Lob; sie waren gefällig, einige voll Wahrheit, nur erreichte er nicht die Farbentransparenz seines Landsmanns Michel Grobon. Franz bereiste Spanien, Griechenland, Syrien und Aegypten, und führte nach seiner Heimkunft die überall gesammelten Skizzen in Gemälden aus. Diese wurden daher von grosser Mannichfaltigkeit und gingen rasch in Privathände und Gallerien über. Im J. 1833 brachte er das Gemälde eines arabischen Stammes, der in der Wüste vom Samum überfallen wird, zur Ausstellung im pariser Salon. Dies Bild ist von grossartig poetischer Auffassung, von erschütternder Illusion und im Ton einer verzehrenden Glut gehalten. 1836 sah man auf der Berliner Ausstellung seine reizende „Odaliske zu Smyrna,“ und auf der Leipziger Ausst. 1837 die herumziehende Springerbande, die in seltsam theatralischem Costüm auf Zuschauer wartet. Letzteres Bild ist äusserst dramatisch; links steht der Direktor mit untergeschlagenen Händen; er hat den Vorhang zurückgeschoben und blickt mit zürnendem Pathos gen Himmel, denn es regnet und das Publikum erscheint nicht; in der Mitte das durch Intriken ruinirte Gesicht der Matrone; Pagliazzo, eine höchst witzige Figur, guckt neugierig in den offenen leeren Geldkasten, den die Alte ihm mit einer Miene zeigt, in der sich Weltverachtung, Spott und ein weisheitsvoller Leichtsinn begegnen; ein zartes Mädchen, aber pfflig und kokett, eine Brünnette in Chamois, sitzt mit untergeschlagenen Füßen am Boden und blickt nach dem leeren Kasten, während sie die Violine streicht; man will trotz dem Wetter das Publikum locken, denn hinten schlägt einer die grosse Trommel, ein anderer Bursche hält den Janitscharenhalbmond, aber gähnt bei dieser Langeweile; der Lampenputzer ist im Hintergrund bei den Wachsfiguren beschäftigt; überall Spannung, alles ist lebhaft angeregt, denn es handelt sich um Sein oder Nichtsein bei diesen Leuten. Alles ist hier auf einen schlagenden Moment pikirt, daher das sprudelnde Leben, die pulsierende Flüssigkeit, das dramatische Interesse; ein solches Bild malt nur ein kecker Geist. Auf ders. Ausst. 1837 sah man seinen Sklavenmarkt an der Goldküste Afrika's, genial in Erfindung und Ausführung. Dieses grosse Meisterwerk zeigt einen bedeutsamen Akt in der Kulturgeschichte der Menschheit. Wir sehen hier den weissen Europäer auf dem Gipselpunkt seiner civilisirten Verworfenheit. Schaaren von schwarzen Brüdern werden gekoppelt herbeigeschleppt, man taxirt sie nach ihrem Fleisch, verhandelt sie nach ihren Gliedern; einer liegt am Boden, man prüft die Gesundheit seiner Zähne. Ein anderer weisser Henker drückt einem schwarzen Weibe das Brandmal des Eigenthumsrechts auf den nackten Rücken. Er raucht mit der schönen weissen Ruhe seines kultivirten Gesichts eine Cigarre, das schwarze Weib krümmt sich vor ihm und schlägt den stummen Blick voll unsagbarem Schmerz gen Himmel. Aber dies schöne Auge findet keinen Rächer; der Himmel kleidet sich in stilles Abendroth und schweigt, er lässt den Menschen ihr Verbrechen und der

Unschuld den Schrei der Verzweiflung. Allerlei schreckliche Gruppen zeigen aus mannigfachste dieses Schauspiel, das sich die Menschheit liefert, indem der Mensch seinen Mitbruder verhandelt und sich noch weit mehr entadelt als die Opfer seiner Bosheit und Gewinnsucht. Am schrecklichsten sind die drei Gestalten der schwarzen Verkäufer. Der eine befühlt das Gold, das man ihm zahlt für seinen Bruder, die gierige Dummheit seiner Gesichtszüge fragt, ob das genug sei für gesundes Menschenleben; ein Zweiter streckt zum Zeichen seiner Forderung drei Finger in die Höhe; der Dritte grinst wie ein Mephisto in schwarzer Haut. Unten sitzt ein reichgezierter Negerhäuptling auf buntem Teppich, er sieht dem Handel ruhig zu, die Stupidität der schwarzen Majestät raucht eine Pfeife Knaster bei diesem Anblick der Scheusslichkeit. Auch eine kleine schwarze Unschuld, ein Negerkind, sitzt unten am Boden, und sieht still zu, wie man dem Vater die Zähne befühlt, um zu wissen, wie viel er wohl werth sei. In all diesem hat der Maler die Verworfenheit der dummen Natur dargestellt. Aber die bewusste Verworfenheit des europäischen Geistes, der hier seine perfide Ueberlegenheit entwickelt, diese liegt in der Miene des weissen Sklavenhändlers, der, rechts hingelehnt, den ganzen Handel zu Buche bringt und seinen Vorthell überschlägt. Man muss sagen, dass Biard ein Kunstwerk ohne alle Versöhnung lieferte. Es fehlt dem Bilde ebenso sehr die Versöhnung, als sie der Sache selbst fehlt. Für diese Grausamkeit der Weissen hat die Weltgeschichte noch keine Rache erfunden, erst spätre Jahrhunderte werden diese Gräuel zu rächen wissen, die wilden Kinder der dunkeln Haut werden dereinst zu furchtbarer Wiedervergeltung aufstehn, in der Revolution der Unterdrückten gegen die Aristokratie der Weissfarbigen wird die Weltgeschichte eine Versöhnung zu finden wissen. Biard konnte keine Versöhnung andeuten, er gibt den Akt, wie er ihn aus dem Leben greift. — Später hat Biard sich aus Grönland und Spitzbergen die Malermotive geholt; der „Kampf mit den Eisbären“ (im Besitz des Consuls Schletter zu Leipzig) war unter diesen Nordhimmelsstücken sein Bedeutendstes. 1844 sah man von ihm im Pariser Salon ein Stück moderner Historie: den „König Philipp beim Wachtfeuer der Nationalgarden im Juni 1832.“ Das Bild hat im Ganzen viel und einen sehr wahren Effekt, nur dass die Porträts des Königs und des Marschalls Lobau gar zu gemein aufgefasst, ihre Bewegungen zu grotesk übertrieben sind; die Nationalgarde bivouakirt auf dem Carrousselplatze, und die Mannschaft, von den Wachtfeuern beleuchtet, drängt sich nach der Mitte des Bildes, wo der König aus dem Triumbogen tritt; Marschall Lobau begrüsst ihn enthusiastisch, ebenso die Officiere und Nationalgardisten der verschiedenen Waffen. Biards neuste Arbeiten sind „Linné's Jugendleben“ (landschaftliches Genrebild) und die „Mannschaft eines Schiffs, die den Negern eines Sklavenschiffs, das sie in den Grund gebohrt, die Freiheit gibt.“

Biberach, Stadt im Donaukreise des Königreichs Württemberg, war ehemals Reichsstadt (seit den Zeiten Kaiser Friedrichs II.) und hatte sowohl im 30jährigen Kriege als im span. Successionskriege viel zu leiden. Eine Stunde davon liegt das „Jordansbad.“ Am 2. October 1796 schlug Moreau hier die Oesterreicher total aufs Haupt, und am 9. Mai 1800 erfuhren letzre ebeudasselbst wieder dieselbe Schmach durch Saint-Cyr. Biberach ist Geburtsort Bernhard Neher's, Cornelius' hochbegabten Schülers, der jenes imponirende Freskenbild am Münchner Isarthore (Kaiser Ludwig des Baiern Einzug) gemalt hat, dann in Weimar die dem Andenken Goethe's, Schillers und Wielands bestimmten Gemächer des dortigen Schlosses mit Fresken schmückte und jetzt als Direktor der Kunstakademie zu Leipzig wirkt. Auch der Historienmaler Joh. Friedr. Dieterich (seit 1833 Prof. an der Stuttgarter Kunstschule) ist aus dem schwäbischen Biberach. Letzrer, der von 1820 an mehrere Jahre in Rom lebte und dort die Freundschaft seiner berühmten Landsleute Gottlieb Schick und Eberhard Wächter genoss, hat seit seiner Rückkehr manches Kirchlein in Württemberg und Baden mit trefflichen Altarbildern geschmückt.

Biberich, Städtchen am Rhein, zum Herzogthum Nassau gehörig, weist ein schönes Residenzschloss im neufranzös. Style auf, das zu Anfang des 18. Jahrh. begonnen und unter Karl August von Nassau-Usingen (gest. 1753) vollendet ward. Man nennt es oft die schönste Fürstenburg am Rheine; doch wird dies schon durch den Geschmack des Styls widerlegt. Im Schloss befindet sich auch die Kirche mit der fürstlichen Gruft. In dem grossartig angelegten, an das Schloss anstossenden Garten ist die auf den Ruinen der alten Burg Mosbach erbaute alterthümliche Burg merkwürdig, welche viele schätzbare Denkmale deutscher Vorzeit enthält, die aus der aufgehobnen Abtei Ebersbach hieher gebracht wurden. Südöstlich von Biberich liegt Castell, dessen Name schon andeutet, dass hier eine Römerveste stand, von der auch noch die Spuren sich vorfinden.

Bibiena ist der Zuname, unter welchem die Künstlerfamilie Galli bekannt ist.

Senior derselben ist Gian Maria Galli, ein Historienmaler, der die Zubenennung *da Bibiena* allein mit Recht trägt, da er in dem bolognesischen Dorfe Bibiena geboren war (1625). Dieser Gian Maria da B. war Schüler und Gehilfe des Franz Albani, in dessen Styl er sich so glücklich hineinarbeitete, dass z. B. sein heil. Anton in der Servitenkirche zu Bologna ganz wie ein Werk seines Meisters erscheint. Auch Mythisches malte er in Albani's Art. Er starb 1665. Sein Sohn Fernando Galli da B., geb. 1653, kam als elfjähriger Knabe in die Lehre zu Carlo Cignani, fühlte sich aber bald zur Architektur hingezogen und studirte diese unter Mauro Aldovrandini und Giulio Trogoli. Zu Parma baute er für den Herzog Ranuccio Farnese das prächtige Haus Colorno, welches er mit Gärten und einem schönen Theater zierte. Seinen höchsten Ruhm erwarb er fortan als Bühnenbaumeister und Dekorator; nach Prag berufen, führte er dort zur Krönung Karls VI. das prachtvolle Theater auf, das wir aus den Stichen von Brugger (Grundriss), A. Birckhardt (Scene), H. Martin, J. Lidl, W. Heckenauer, F. Dietel (Profil des Amphitheaters) kennen. Auch malte er zu Prag die Dekorationen des Krönungssaales und den prächtigen Triumbogen zur Heiligsprechung Johanns von Nepomuck. In Wien malte er die schönen Festdekorationen bei der Geburt des Erzherzogs; dann ging er ins Vaterland zurück und versorgte fast ganz Italien mit Dekorationen. Sein Tod erfolgte 1743. Fernando besass gute mathematische Kenntnisse, war vorzüglich geschickt in der Bühnenmechanik und verstand sich tüchtig auf das Perspektivische, was seine Verzierungsmaueren an und in Palästen wie für Bühnen beweisen. Seine perspectivischen Darstellungen und Dekorationen wurden zu Augsburg gestochen und erschienen 1740 in Fol. unter dem Titel: *Varie opere di prospettiva inventate da F. Galli-Bibiena*. Zu Parma gab er bereits 1711 heraus: *L'architettura civile preparata sulla Geometria e ridotta alle prospettive* (mit 72 Kupf.), und 1725 zu Bologna die *Direzioni nel disegno d'architettura civile*, welche beiden Tractate, sowie seine *Direzioni nell' prospettiva teorica*, höchst verdienstlich genannt werden. Ausserdem schrieb er eine *Encomia delle fabbriche contra i pittori d'architettura*. — Sein Bruder Francesco, geb. 1659 zu Bologna, gest. 1739, lernte bei Pasinelli und Cignani, unter welchen er sich im Figurenmalen ausbildete, daher er in der Folge mehre Landschaften Fernando's staffirte. Letzterer überragte ihn in allem Wissenschaftlichen; dagegen zeichnete sich Francesco durch grossartige Auffassung und handsichere Ausführung bei seinen Verzierungsmaueren aus. Auch ihn zog es mächtig zur Architektur, der er nun völlig sich weihte und zwar mit solchem Eifer, dass sein Name bald neben den besten Künstlernamen jener Periode genannt ward. Francesco baute die herzogl. Reitbahn zu Mantua, kam unter Leopold I. nach Wien, wo er einen grossen Theaterbau ausführte und von Joseph I. zum Hofarchitekten ernannt ward. Hierauf ging er nach Lothringen, um wieder einen prächtigen Bühnenbau aufzuführen, kehrte dann nach Italien heim und folgte dem Ruf nach Verona, wo er für die Akademie der Philharmoniker unter den Eingebungen des berühmten Scipio Maffei das grosse Theater mit prächtigen Stiegen und Sälen erbaute, das für ein Meisterstück gilt. Später führte er in Rom das Teatro Alberti auf. Auch Francesco kennt man als Autor; er schrieb: *Architettura maestra dell' arti che la compongono*, ein Werk, das die Baukunst in allen ihren Ordnungen, Risse von Palästen, Bühnenarchitektur und Beschreibungen der von ihm erbauten Theater enthält. — Antonio Bibiena, der Sohn Fernando's, geb. 1700 zu Parma, pflanzte den Ruhm des Zunamens in Italien durch ein Talent fort, das man in dieser Familie als ein Erbgut betrachten kann. Erst unterrichtete ihn Fernando selbst, dann kam er zu den Malern J. dal Sole, F. Torelli und M. Franceschini. Er erregte durch scenische Arbeiten Bewundrung und ward gleich den Vorigen auch in Deutschland beschäftigt. Unter Karl VI. arbeitete er zu Wien, und selbst in Ungarn, kehrte aber nach dessen Tode ins Vaterland zurück, wo er als Maler und Architekt ganz dem Bühnlichen lebte. So erbaute und verzierte er die Bühnen von Pistoja und Siena und das *la Pergola* genannte Theater zu Florenz. Allein sein meisterlichster, obwohl von Pamphleten verfolgter Bau war das neue Theater zu Bologna, welches von Innen und aussen rein aus Stein aufgeführt und bis auf den Portikus an seiner Vorderseite im J. 1763 beendet wurde. Antonio starb 1769, oder nach Andern 1774 zu Mailand. — Alessandro Bibiena, ebenfalls Sohn Fernando's, wirkte als Maler und Architekt hauptsächlich in Deutschland. Zuletzt beschäftigte ihn der kurfürstliche Hof von der Pfalz, in dessen Diensten er als Baudirektor um 1760 starb. Von ihm wurde unter dem Kurfürsten Karl Philipp die sogen. Jesuitenkirche zu Mannheim erbaut, die sich im Roccocostyl bewegt und etwa in Vergleich mit den alldutschen Kirchen kaum einen flüchtigen Blick aushält.

Bibliothekgebäude müssen, weil sie zu den Bauten für wissenschaftliche

Zwecke gehören, zwar von überflüssigem Prunk entfernt bleiben, doch aber bei ihrer Wichtigkeit einen durchaus edlen, in allen Theilen des Bauwerks gehörig ausgebildeten Charakter erhalten. Von ältern Gebäuden der Art ist vornehmlich die St. Markusbibliothek an der Piazzetta zu Venedig zu nennen. (S. auf beigedrucktem Holzschnitt das Gebäude links, hinter dem sich der 335 F. hohe Glockenthurm von



St. Markus erhebt.) Im J. 1360 schenkte Francesco Petrarca und später der Kardinal Bessarion, Patriarch von Konstantinopel, der Republik Venedig eine Sammlung von seltenen und merkwürdigen Büchern. Diese Sammlung wurde lange Zeit in einem vorläufigen Lokal aufgestellt, als im J. 1536 die Republik das Gebäude zu errichten beschloss, das zur Aufnahme eines so kostbaren Bibliotheksbestandes

würdig sei. Man sah sich dafür nach einem tüchtigen Architekten um, und wählte den Jacopo Tatti genannt Sansovino. Der Ort, den man für den Bibliothekbau ausersah, liegt dem Dogenpalast gegenüber; auf der Seite nach dem Meere hin erstreckt er sich bis zur Münze, auf der andern endet er bei dem Campanile, dem Glockenthurm von San Marco, welcher der Kirche gegenüberliegt. Als Sansovino die Façade seines Bauwerkes entwarf, glaubte er, nicht ohne guten Grund, dass sie den ganzen linken Flügel des St. Markusplatzes fortgesetzt werden müsse; auch gab er ihr die gleiche Höhe mit den alten Procuratien, die seinem Bauwerke gegenüberstehn, um so eine angemessene Regelmässigkeit und eine mit dem zwischenliegenden Platze in Verhältniss stehende Erhebung herzustellen. Aber mit der Höhe des von Buono und Lombardi errichteten Baues der Procuratien behielt er doch nicht deren Façadenanordnung bei. Statt der drei Etagen, aus denen die Procuratien bestehn, bildete er seinen Bibliothekbau nur aus zweien, über die er, um die Verschiedenheit der Höhen auszugleichen, einen breiten, mit Skulpturen geschmückten Fries und eine Balustrade als Krönung setzte. So wusste er sein neues mit dem alten Gebäude zu einer grossartigen Gesamtwirkung zu vereinen, ohne darum seine ihm eigenenthümlichen Ideen aufzugeben. Ein unglücklicher Einsturz, der sich ereignete, als er mit den letzten Arbeiten an der Bibliothek beschäftigt war, brachte ihn ins Gefängniss, aus dem er nur mit Mühe durch die Fürsprache eines Gesandten und die Ergebenheit seiner Freunde befreit ward. Bedauernswerth bleibt, dass Scamozzi, der nach Sansovino das Werk vollendete und überdies den St. Markusplatz durch Errichtung seiner prächtigen *Procuratie nuove* vervollständigte, die Rücksichten seines Vorgängers auf die von dem Ensemble gebotene Regelmässigkeit ganz ausser Acht gelassen hat. Das Baumaterial der Bibliothek von San Marco ist durchweg istrischer Kalkstein. Das Gebäude erhebt sich auf einem Unterbau von drei Stufen; das unterste Stockwerk wird zum Theil durch eine Halle eingenommen, die sich an der nach der Piazzetta gelegnen Längenzaug des Gebäudes in 21 Arkaden öffnet; drei ähnliche Arkaden nehmen die ganze Breite jeder der schmalen Seitenfaçaden ein. Die Architektur dieses Stockwerks wird hauptsächlich durch eine Säulenordnung bestimmt, die man die italienisch-dorische nennen kann. Jeder Arkadenpfeiler nämlich wird in der Mitte durch eine eingemauerte Säule verstärkt, der ein dorisches Gebälk aufgelegt ist; die Säulen haben bei attischen Basen auf unkannelirten Schäften ein römisch-dorisches Kapitäl; die Triglyphen und Metopen des Frieses sind in einer Weise angeordnet, die nach Vitruvs Meinung eine verbesserte ist; wenigstens glaubte Sansovino bei Anordnung dieses seines Frieses eine architektonische Schwierigkeit gelöst zu haben. Vitruv will nämlich die Stellung der Triglyphen über der Mitte der Säulen auch über den Ecksäulen beibehalten, bei welchen an griechischen Monumenten der Triglyph aus der Richtung der Säulenaxe an die Ecke des Frieses rückt; Vitruv ordnet aus diesem Grunde an den Ecken des Frieses *semimetopia* (Halbmetopen) an. Dass eine solche Anordnung nur aus einer oberflächlichen Kenntniss des Wesens des dorischen Styls, aus einer Unkenntniss der dorischen Konstruktionsweise hervorgehen konnte, haben zuerst und bis zur Evidenz Karl Böttchers Untersuchungen über diesen Gegenstand in seiner kürzlich erschienenen Tektonik der Hellenen (Dorika) dargethan. Die Stelle bei Vitruv (*Lib. IV. Cap. III.*) lautet: *Triglyphis ita collocatis, metopae, quae sunt inter triglyphos, aequae altae sint quam longae; item in extremis angulis semimetopia sint impressa dimidia moduli latitudine*. Sansovino glaubte, diese Breitenbestimmung der Eckmetope Vitruvs entweder übersehend oder verbessern wollend, ein Problem darin finden zu müssen, an die Ecke des dorischen Frieses eine Halbmetope von der halben Länge einer Metope (*sic!*) zu bringen; er suchte dies bei seinem Frieze dadurch zu lösen, dass er den Eckpilaster aus zwei Pilastern bildete, die durch einen etwas zurückgezogenen, mit denselben Sims versehenen Eckpfeiler zu einem Ganzen verbunden sind. Aber Sansovino löste sein vermeintliches Problem dadurch noch nicht, dass er einen Eckpilaster statt der Ecksäule, auf die es sich bezieht, anwendete. Bei Anwendung des erstern aber brauchte nur derselbe verstärkt zu werden, um das gesuchte Maas des Frieses zu erhalten, wenn sich der Architekt nicht den Zwang auferlegt hätte, den Eckpilaster in gleicher Breite mit den übrigen Pilastern zu halten, wie vielleicht eine Schulregel vorschrieb. — Sansovino schmückte die Metopen seines Frieses mit verschiedenen Trofäen und Schilden, und mit dem Löwen des heil. Markus. In jedem Intercolumnium brachte er eine Arkade an; das Kämpfergesims des Halbkreisbogens der Arkade läuft scheinbar hinter den davor gestellten Säulen fort, die Halbkreisbögen sind mit Archivollen umgeben, und die Schlusssteine derselben unterstützen konsolenartig den darüber liegenden Architrav des dorischen Gebälks und sind mit Menschen- und Löwenmasken verziert. Fast lebensgrosse allegorische Figuren in Relief sitzen oder lehnen sich auf

erleidet; die aber wie im untern Stock verzierten Archivolten der Fenster füss dem Kranzgesims dieses Gebälks, und die Tympana zwischen Archivolte, Säulen und Gebälken der beiden ionischen Ordnungen sind ähnlicher Weise wie unten mit verschiedenen Viktorien in Relief ausgeschmückt. Besonders bemerklich macht sich eine hohe mit geschmackvollen Skulpturen versehene Fries der grösseren Ordnung, die die Frauen halten Fruchtfestons, über diesen schweben Menschen- und Löwenmasken. Und dazwischen und in der Axe jeder Arkade der untern Stockwerke sind oben an den Seiten halbkreisförmig geschlossene kleine Fenster in rechteckige Rahmen angebracht, die der Harmonie des ganzen Frieses keinen Eintrag thun. Darüber erhebt sich das reiche Kranzgesims mit Zahnschnitten und Modillons, auf ihm krönt die wegen der bedeutenden Erhebung des Daches, die es verleiht, ziemlich hohe und mit den Statuen olympischer Gottheiten geschmückte Balustrade, mit schlanken Pyramiden an den Ecken, das Ganze. Die Götterstatuen der Balustrade sind von Sansovino's vorzüglichsten Schülern, vornehmlich von Tomaso Lombardi und Danese Cattaneo gearbeitet. — Unter der an der Piazzetta gegenüber der Halle und inmitten derselben bildet eine Arkade, deren Pfeiler mit kolossalen Atlanten (von Alessandro Vittoria) geschmückt sind, den Eingang des Gebäudes. Diese Arkade selbst leitet zu einer Prachttreppe, die sich in zwei Arme theilt und deren Gemäuer mit Stuccaturen von Alessandro Vittoria und mit Malereien von Franco und Francesco del Moro reich decorirt ist. Diese Treppe führt zu einem Vorsaal, der erst zu öffentlichen Vorlesungen bestimmt war, dann aber durch Scamozzi zu einem Museum umgewandelt und Aufstellung von Antiken sehr glücklich umgeschaffen ward. Aus diesem Museum gelangt man in die Bibliothek, welche die letzten sieben Arkaden nach dem Canal hin und die ganze Tiefe des Gebäudes einnimmt. Die hier besonders bewundernswürdige Decke ist in ihrer Art ein Meisterstück; sie besteht aus 21 Feldern, bei deren Decoration mit Gemälden einige der namhaftesten Künstler des 16. Jahrh. (Julius Libani, Salviati, Giambattista Franco, Bernardo Strozzi, Fratina, Giamb. Zelotti, Veronese, Il Padovano, Paul Veronese und Andrea Schiavone) mit einander wetteiferten. Veronese errang den Preis durch seine Figuren der vergötterten Ehre, der Wissenschaft, der Geometrie und Arithmetik. Alle diese Gemälde sind mit einander durch geschmackvolle Ornamente verbunden, die Semolci malte. Die Philosophenbilder zwischen den Fenstern und in den Ecken des Saales sind von Tintoretto und Veronese. Die Säle auf der andern Seite des Gebäudes bis zu dem äussersten Ende der Lagune dienten zu verschiedenen Bureaux der Procuratoren von San Marco; man gelangte dahin auf dem ersten Arme der Prachttreppe und auf einem andern, der gegenüber lag. Dies war die von Sansovino entworfne Anordnung seines Bauwerks, das ihm selbst nur bis zur 16. Arkade auszuführen verstattet war, welcher Theil die Bibliothek, das Museum und die Treppe umfasst. Jetzt ist dieses Gebäude mit dem königl. Palast vereinigt, und seit 1812 sind die Bücher- und Skulpturenschätze in die Säle des Dogenpalastes gebracht worden. — Unter den neuern Bibliothekgebäuden ist die von Friedrich v. Gärtner 1832 — 43 in der Ludwigsstrasse zu München erbaute königl. Bibliothek mit Auszeichnung zu nennen. Es ist ein herrlicher Bau, wie solcher zur Aufstellung von 800,000 Bänden sich nothwendig macht.

nderwärts von Baumeistern vermieden werden möge, welche den Neubau ähnlicher grossartiger öffentl. Bibliotheken übernehmen. Näheres über den Münchner wahrhaft königlichen Bibliothekbau s. im Art. über Friedrich von Gärtner.

Bibra, Lorenz von, Bischof von Würzburg, gest. 1521, erhielt ein Marmordenkmal im Würzb. Dome, das eins der vorzüglichsten Kunstwerke jener Zeit ist und im Style Verwandtschaft mit der Kunstrichtung des Adam Kraft zeigt.

Bickart (eigentlich Bikhart), Jodocus, Maler zu Mainz um 1660, ist namentlich als Stecher von Schwarzkunstblättern bekannt. Heinecke führt von ihm das Bildniss des Kurfürsten Philipp von Mainz an. Dies Blatt ist nach des Stechers eigenem Gemälde. In Rudolf Weigels Kunstkatalog finden wir ein geschabtes und radirtes Blatt von Bickart verzeichnet: Porträt eines alten Mannes mit Bart, plattem Hute, mit Medaillon und Hermelinmantel. Dies schöne Blatt ist bald dem Prinzen Ruppert, bald Fürstenberg zugeschrieben worden, ist aber erweislich von Bickart, da im matten Abdrucke oben rechts deutlich die Jahrzahl 1658 und undeutlicher *J. Bikhart* steht. Dass dies Bild (in kl. 4., hoch 4 Z. 10 L., breit 4 Z. 6 L.) das Conterfei eines Wolf v. Holzschuher gebe, ist bloss Vermuthung.

Biedermann, Joh. Jakob, von Winterthur gebürtig, lernte um 1780 beim Porträteur A. Graff in Dresden, ging dann nach Bern und liess sich 1804 in Constanz nieder, wo er nach 1826 verstorben ist. Er malte in Gouache und Oel kleine Landschaften mit Figuren und Vieh, vornehmlich mit Pferden, und zeigte sich stärker als Thiermaler denn als Landschaftler. Daneben porträtirte er auch und lieferte übrigens radirte und colorirte Conversationsstücke in einer dem Auge sehr angenehmen Manier. Seine Oelbilder sind äusserst zart, sehr klar und fein behandelt. Wasser, Felsen und Vieh stellt er gewöhnlich naturgetreu dar, aber seine Bäume und Gründe sind manieristisch gefärbt. Unter seinen Aquarellen finden sich Meisterstücke; besonders gilt dies von seinen Schweizerprospecten, die durch die Wahl der Standpunkte wie durch die Mittel- und Hintergründe vortrefflich wirken. Seine Malereien und Stcharbeiten sind mit *J. J. B.* oder mit vollem Namen bezeichnet. Sein Sohn arbeitet im Fache und auch trefflich im Geiste des Vaters fort.

Bièfve, E d u a r d d e, ein jetzt blühender Maler Belgiens, der gleichzeitig mit *Louis Gallait* durch ein grosses historisches Bild eine Matadorschaft auf den Ausstellungen errungen hat. Das Bièfvesche Stück ist ein Oelgemälde von 25 Fuss Länge und 10½ F. Höhe, kolossal und gemalt genug, um den ersten Blick zu bestimmen, darin die imponirenden Formen von Paul Veronese wiederzusehen. Der belgische Maler hat die Unterzeichnung des berühmten Compromisses des niederländ. Adels dargestellt, wozu die Kataloge der Ausstellungen folgenden Commentar brachten.

„Im J. 1566, am 16. Februar, versammelten sich die Edlen der spanischen Niederlande, welche schon im Nov. 1565 eine Conföderation gebildet, in dem Hôtel de Cuylemburg in Brüssel, um das vom Grafen Philipp von Marnix entworfene Compromiss zu unterzeichnen, in welchem sie aufs Entschiedenste gegen die Einführung der Inquisition protestirten, selerlichst mit einem Eid erklärten, der Herverpflanzung eines so fluchwürdigen Instituts aus allen Kräften entgegenzuarbeiten, und zu diesem Zweck einen Bund bildeten, ohne dabei im Geringsten etwas gegen die bestehende Regierung oder gegen König Philipp II. zu unternehmen. — Der Künstler hat den Moment der Unterzeichnung zum Gegenstand seines Gemäldes gewählt. Vor dem Tische sitzt in reicher Rüstung Graf Philipp von Marnix, und sieht dem Grafen von Horn zu, welcher im Begriff ist zu unterzeichnen. Rechts, im schwarzen Sammetanzuge, steht der Prinz Wilhelm I. von Oranien, ihm zur Linken Anton von Laalng und zur Rechten der Baron von Montigny, in weissen Atlas gekleidet, sowie der Marquis de Borghes und der Graf Ludwig von Nassau, sich Alle zur Unterzeichnung anschickend. Hinter dem Prinzen sitzt der Graf Lamoral von Egmont. Die Figur auf den Stufen, die zur Colonnade führen, ist der Graf von Brederode, welcher die ihn umgebenden Edelleute anfeuert, das Compromiss zu unterzeichnen.“

Man hat dem Bièfveschen Bilde vorgeworfen, dass es schon in der Wahl des darzustellenden Gegenstandes verfehlt sei, indem man doch Schreibvorsätze nicht malen könne und daher aus dem Bilde selbst gar nicht zu erkennen sei, ob sich die Schreibenden für oder gegen die Inquisition verbündet haben. Darauf hat Kugler ganz richtig erwiedert: ob man z. B. aus dem Papler, welches der Priester in Raffaels Messe von Bolsena in Händen hält, etwa auf das Wunder der blutenden Hostie und auf dessen Bedeutung für die mittelalterlich-katholische Kirche, was doch den Inhalt des Bildes ausmacht, schliessen könne? Also muss die historische Voraussetzung auch bei dem Bièfveschen Bilde zugegeben werden. Mit Recht hat Quandt in seiner sonst übertriebenen Kritik gesagt: dass in diesem Bilde durchaus die Idee des Volkswillens gegenwärtig sei. Das ist es, worauf es im ganzen Bilde ankam, und was de Bièfve,

obwohl nicht ganz frei von Mängeln der Anordnung, doch in sehr überlegter, klarer Abstufung und in meisterhafter Bewegung dargelegt hat: das zum Bewusstsein seiner Würde, seiner Freiheit erwachende Volk. Das Bild de Bièfve's imponirt, gleich der Abdankung Karls V. von Louis Gallait, nicht blos durch seine Massen; auch sind beide Bilder nicht als das Höchste zu betrachten, was in historischer Richtung geleistet werden kann, denn sie verhalten sich zu dem, was ihre Schule geleistet hat und noch leisten wird, nur etwa wie gute Tintoretto's und jüngere Palma's zur venezianischen Schule. Manches Manierirte ist mit untergelaufen, und es gibt in beiden Bildern nachlässige, ja im Compromiss wahrhaft schlechte Parteen, zumal die Figuren links; aber abgesehen davon sind diese Darstellungen doch hinsichtlich ihres Princips und zum Theil auch hinsichtlich ihrer Ausführung geeignet, die meisten unsrer historischen Bilder in Schatten zu stellen. Denn in den beiden belgischen Bildern erkennt man einen wahrhaft geschichtlichen Styl, man erkennt darin ein Gemeinsames, den Geist einer gewaltigen Schule, die ihren höchsten Entwicklungen erst entgegengeht. Grossartige Momente von hohem nationalen Interesse fassen hier eine Menge bedeutender Individualitäten zu einem Ganzen zusammen, welches durch leichte, freie Handhabung aller äussern Mittel einen Eindruck hervorbringt, dem sich kein Beschauer entziehen kann. Hier sehen wir Menschen vor uns und eine Wirklichkeit, die bis zur Illusion geht. Man schneide aus dem Compromiss die vordere Mittelgruppe (die Unterzeichnenden am Tische), die sonst nicht eben vollkommen ist, heraus, setze sie auf einen einfachen dunklen Grund und vergleiche sie mit den Werken unsrer Geschichtsmaler; man wird finden, dass diese wohl im Ausdruck, in der Charakteristik viel tiefer und geistreicher sind, aber es nicht vermögen oder nicht frei und kühn genug sind, solche Existenzen auszudrücken. Die künstlerische Bedeutung der belg. Bilder liegt eben in der frischen Energie, womit die mit Nationalbewusstsein aufgefassten Gegenstände ins Leben treten. In diesen Gestalten ist eine Kraft der Existenz, eine Fülle des Daseins, vor der sich nur ein blöder oder knechtisch abgestumpfter Sinn verschliessen kann; auch ist in ihnen, zum grössern Theil wenigstens, eine Haltung und Gemessenheit, die uns nothwendig mit Ehrfurcht erfüllen muss; mit Wonne aber muss jedes edle Menschenherz schwellen, wenn der Blick auf dem Compromiss ruht, wo sich die nationale Begeisterung der Besten des Volks, die zum heiligen Bündniss gegen das Aufdringen eines scheusslichen Kircheninstituts zusammenströmen, entschieden ausspricht. Ueberhaupt ist in den Gestalten de Bièfve's mehr inneres Leben, mehr gefühlte Theilnahme als in Gallait's Abdankung Karls V., wenn auch letzteres darin überwiegend wirkt, dass in dessen Gesamtheit eine Würde und Feier des malerischen Styles liegt, die den Eindruck auf wohlthätige Weise zu einen gerundeten und abgeschlossenen macht, die sich aber im Bièfveschen Bilde nur in einzelnen Parteen ausprägt. Weit entfernt, in den belg. Bildern Vorbilder für historische Composition, für Anordnung und Zeichnung zu sehen, werden deutsche Geschichtsmaler doch daraus lernen und die Mittel erforschen, durch welche darin die grosse harmonische Stimmung, die ruhige feierliche Haltung gewonnen worden, und gewiss auch werden sie aus dem Studium der Farbenwahl, Farbenzusammenstellung, Abtonung, Stärke, aus der Behandlung der Stoffe und der gesammten malerischen Technik den für die eigene Ausbildung möglichen Gewinn ziehen. Die beiden Riesenbilder de Bièfve's und Gallait's sind für das Palais de la Nation zu Brüssel gemalt, wo sie ihre Stelle der Schlacht bei Worringen von *Nicaise de Keyser* und dem Sturm von Leyden von *Wappers* gegenüber finden und mit letztern dahin gestiftet wurden, dass Belgien ein sprechendes Denkmal besitze für das erste Jahrzehend seiner Befreiung. 1843 ward Bièfve gleich Gallait von der pr. Akad. der Künste in Berlin zum ord. Mitglied ernannt, desgl. mit de Keyser und Gallait von der kais. Akademie zu Wien. Sein neuestes historisches Bild stellt auf kleinerem Raume als sein Compromiss eine nicht minder geschichtlich wichtige Begebenheit, die sogenannte „*paix des dames*“ (den Damenfrieden) dar. Es ist jener Friede, der ohne Zuziehung männlicher Diplomaten von zwei Fürstinnen, Margaretha, der Schwester Karls V., und Louise oder Aloisia von Savoyen, der Mutter Franz I., am 5. Aug. 1529 in einem Privathause zu *Cambrail* abgeschlossen wurde, und den zweiten Krieg Karls V. und Franz I. beendigte. Beide Fürstinnen sitzen in einem einfach verzierten Zimmer an einem Tische einander gegenüber, und es ist der Moment dargestellt, wo beide, nach der Unterzeichnung des Friedens, die Aufrechthaltung desselben beschwören. Die Farbe hat dieselbe Kraft und dasselbe Leben, das man in Bièfve's früherem Bilde findet; die Beiwerke, Stoffe, Sessel und dergl. sind vortrefflich gemalt. Nach einer Anziehungskraft des Bildes durch Jugend und Schönheit der Gestalten fragt niemand, der die Geschichte kennt; dennoch bleibt es ein Kunstwerk, das eine Meisterhand erkennen lässt. Diesen „Frieden v. Cambrail“

hat B. für den Banquier Hellborn in Berlin gegen ein Honorar von 5000 Thlrn. gemalt. Auch der König v. Preussen hat bei Blöfve ein Bild bestellt, das aber die Grösse des Compromisses der Edlen von Brabant erhalten soll, indess der Gegenstand freigegeben ist.

Bielefeld, gewerbflüssige und handeltreibende Stadt im preussischen Westfalen, liegt am nordöstlichen Fusse des Teutoburger Waldes, wird von der Lutter durchflossen, ist ummauert und hat 5 Thore, 3 protestantische Kirchen und eine katholische. Man findet hier ein Altarbild aus der ersten Hälfte des 15. Jahrh., das als ein Dokument der altwestfälischen Malerschule kunsthistorische Wichtigkeit hat und näher untersucht werden sollte. In B. ist noch ein Franziskanerkloster. Nah bei der Stadt liegt das alte Schloss Spaarenberg.

Bienaimé. Wir kennen zwei bedeutende Künstler dieses Namens. Der ältere, **Pierre Theodore B.**, ward 1765 zu Amiens geboren und zeichnete sich mehrfach als Baumeister aus. Zu Paris baute er das Theater Favart; ferner ist von ihm die Façade des Schlosses Jouy und die Villa des Prinzen von Lucca zu Marlia. — **Luigi Bienaimé**, von Carrara, vertritt mit Tenerani die neuere röm. Bildhauerschule und gehört wie dieser zu den bedeutendsten Schülern Thorwaldsens. Berühmt ist seine „Diana“, die 1843 durch den Herzog von Leuchtenberg erworben ward. Sein Atelier ist zu Rom: Piazza Barb. 5. Von 1838 an erschienen zu Rom, Leipzig und Glogau „Bienaimé's Werke“ in qu. Fol. in Heften, wovon jedes 5 Kupferstiche (nach Guglielmi's Zeichnungen von D. Marchetti) nebst Text enthält. Seine bedeutendsten Arbeiten findet man beschrieben in dem 1841 zu Rom in 2 Bänden erschienenen Werke: „*Walks through the study of the sculptors at Rome with a brief historical and critical sketch of sculpture from the earliest times to the present day, by Count Hawks Le Grice.*“ 1844 ward Bienaimé, derzeit Professor in Florenz, zum Mitglied der röm. Akademie von San Luca aufgenommen.

Bienenkorb ist eins der Erkennungszeichen, welche den Heiligen Ambrosius, Bernhard und Johannes Chrysostomus beigegeben werden.

Biercher, **Matthäus**, geb. zu Köln 1797, widmete sich von Jugend an dem Baufache, machte seine Studien auf der Akademie zu Berlin und bereiste hierauf Deutschland, die Niederlande und Frankreich. Zurückgekehrt nach Köln, wurde er hier Regierungsbaumeister. Er erbaute das Regierungsgebäude, das Theater und mehre Privathäuser seiner Vaterstadt. In seinen öffentlichen Monumenten scheint er dem antiken und dem italienischen Princip hauptsächlich zu huldigen, in den bürgerlichen Gebäuden, wie diese es übrigens in der Regel von selbst mit sich bringen, grosse Einfachheit zur Richtschnur zu nehmen. Das Regierungsgebäude, 1830 gegründet, gleicht einem modernen Fürstenpalais im Italien. Style und macht nicht sowohl einen ernsten, als vielmehr gefälligen Eindruck. Das von Biercher um dieselbe Zeit aufgeführte Kölner Schauspielhaus erinnert an verschiedene andre neue Theater und bezeugt, dass der Architekt mehr nach Zweckmässigkeit als nach Originalität strebte. Als Schriftsteller kennen wir Biercher aus einem Aufsatz im Kölner Domblatt (Nr. 32 ff.), wo er Mittheilungen über die Kirche zu Altenberg in historischer und architektonischer Beziehung macht.

Biermann, **C. Eduard**, Landschaftler, machte seine Studien in Italien und lebt seiner Kunst jetzt zu Berlin. Seine „Aussicht auf Florenz“, nach der Natur gemalt, sah man 1834 ausgestellt; sie ward Eigenthum des Berliner Kunstvereins. 1836 sah man von ihm eine Darstellung von Tasso's (jetzt zerstörter) Eiche. 1842 brachte er das grosse Bild zur Ausstellung: **Ein Abend auf der Hochalp**. Dies ist eine der brilliantesten Landschaften. Auf einem rauhen, struppig bewachsenen Felsenvorsprunge hat sich eine ärmliche Sennhütte angenistet; die wenigen Tannen, die daneben stehen, sind von manchem Sturme schlimm mitgenommen; aber hinter dieser kümmerlichen, gefährvollen Existenz, hoch über den hin und her jagenden Uebeln, ragen die gluthrothen Schneegipfel hervor, und tief unten im Thal leuchtet der Felsensee. Hier ist die Vedute in der poetischen Intention fast völlig aufgegangen. Farbe und Composition sind reich und gewaltig, das Ganze in hohem Grade unheimlich. — Eine der „Scenen aus Goethe's Faust in 8 lith. Bildern nach Angabe des Fürsten Anton Radziwill zu seiner zum Faust compouirten Musik“ (Berlin 1836) ist von Biermann gezeichnet. — Zu Biermann's Tasso-Eiche bemerkte ein Kunstberichter: „Bei ihm ist allerhand zu sehen, und wie man aus seinem Streben erkennt, dass eine glänzende Technik ihm über alles geht, muss man gestehn, dass er sie hat; aber was sonst? Biermann ergeht es wie den meisten Künstlern, die einigen Ruf erlangen, ohne schon auf recht festen Füßen zu stehn; ihre Hand hat den Kopf unterjocht, — sie ist der Künstler, obgleich es doch umgekehrt sein soll. Die Aufgabe eines Bildes

ist, ein Gefühl, eine Stimmung darzuthun, die sich auf den Beschauer äussert; leider aber sieht man heut oft in glänzend goldenen Rahmen statt eines Bildes ganz allerliebste Kunststücke und Sprünge, die eine gelenkige Hand auf der Leinwand zurücklässt, indem sie dem Kopf, d. h. dem Maler, mit dem Pinsel davonläuft.“ Eine grosse Landschaft von Biermann, der Morgen in den Berner Alpen, fiel 1844 auf der Berl. Ausst. wieder wie die andern Bilder dieses Malers durch die massenhafte, fast kolossale Behandlung auf, doch von Stimmung darin keine Spur!

Biga, oder richtiger *Bigae*, heisst bei den Alten jedes mit zwei Zugthieren bespannte Fuhrwerk. Das Zweigespann ist die älteste Art der Bespannung, welche wir bei den Völkern des klassischen Alterthums finden; sie erscheint auch im homerischen Epos als die üblichste, obgleich hier schon ausser den beiden Jochpferden (*διζυγοί ἵπποι*) auch zuweilen noch Nebenpferde (*παρήγοροι*, *funales*) vorkommen, Hektor ein Viergespann (nach römischem Ausdruck: Quadriga) lenkt und in der Odyssee *τετράοροι ἵπποι* genannt werden. — Am meisten galt der Name Biga für die im Circus oder bei Aufzügen üblichen Gespanne der Römer (die auch die Benennung Biga schufen, denn bei den Hellenen hiess das Zweigespann *Synoris*). Die Form des Wagens war der des griechischen *Harma* oder *Diphros* ähnlich; ein kurzer, auf zwei Rädern ruhender, nach vorn geschlossener, hinten aber, wo man aufstieg, offener Kasten, von welchem aus man stehend die Pferde lenkte. So sieht man sie auf zahlreichen Denkmälern.

Bigio ist ein schwarzgraulicher Marmor benannt, den schon die Alten verarbeiteten, der aber diesen Namen erst von den Italienern hat.

Bilaterale Symmetrie besteht in der völligen Gleichmässigkeit zweier Hälften eines Ganzen bei senkrechter Stellung von einer senkrechten Mittellinie aus.

Bildergalerien. — Es ist ein unbestrittener Satz, dass es zu den kostbarsten Aufgaben gehört, eine Gallerie anzulegen. Kostspieligkeit ist die unumgängliche Begleiterin der wirklich wie der scheinbar guten Erwerbungen; wo aber der bloss Kaufmann sich allmählig eine Gallerie zusammen kauft, wird diese immer nur, mehr oder minder, eine Sammlung von gewissem Brandversicherungswerthe bleiben. Gold und Kunstliebe thuen es nicht allein; der Sammler wird vor allem auch Geist, technische und historische Kenntniss von der Kunst, scharfen Unterscheidungsblick und wählerischen Takt sowie einen bestimmten, mit Consequenz zu verfolgenden Sammelplan haben müssen. Der Privatmann freilich kann aus irgend welchem Principe sammeln, denn er steht für das befolgte Princip bei seinen Erwerbungen nur sich selbst und seinem Beutel Rede. Bei Anlage grosser öffentlicher Sammlungen aber ist die Frage nach dem leitenden Princip von allgemeiner Bedeutung und um so weniger gleichgültig, als dann das grosse Publikum und vornehmlich das ganze Kunstpublikum den Schaden oder Vorthell des bei den Erwerbungen befolgten Principes mitträgt oder mitgeniesst. Das einzige Princip, das bei Zusammenbringung einer hauptstädtischen oder landesfürstlichen öffentl. Gallerie leitend sein darf, beruht einfach in der entschiedenen Verfolgung des Hauptzwecks einer solchen Gallerie, dass letztere nämlich ganz vorzugsweis Meisterwerke aufweise, Gemälde grosser Künstler, welche allein die unschätzbare Eigenschaft und das ewige Privilegium besitzen, zu gleicher Zeit zu begeistern und zu belehren. Alles Geld, das die Fürsten zur Unterstützung der Mittelmässigkeit verschwenden, kommt nur dieser selbst zu Statten, ohne den mindesten Vorthell für die Kunst, während ein einziges Meisterwerk die fruchtbare Quelle anderer Meisterwerke werden kann. Ein Raffael, ein Lionardo da Vinci etc., ein Memling, Schongauer, Holbein, Dürer, Rubens etc., ein Kaulbach, Overbeck, Bendemann und Lessing, bringen (und wären sie mit Gold aufgewogen) dem Fürsten und dem Staate tausendmal mehr ein, als sie ihm gekostet haben, denn sie sind ein lebendig bleibender Unterricht, sie sind die beredsamen Beispiele, welche zum Verstand, Geschmack und Herzen eines ganzen Volkes reden. Man weiss, dass Correggio seine eigne Künstlergrösse erst beim Anblick von Raffaels heiliger Cäcilie erkannte; und Raffael selbst — hat er sich nicht herangebildet am Studium des Masaccio, wie Guido an den Madonnen von Lippi, und Carlo Dolce an denen von Fra Angelico? Jeder bedeutende Maler wurde erst gleichsam wach durch die Bilder desjenigen Meisters, mit dem er eine innre Verwandtschaft besass. Solche Bilder bleiben daher ewige Muster des Kunstgeistes, die man unablässig dem Volke vor Augen bringen soll, weil sie in jedem Augenblick ein schlummerndes Talent erwecken, einen verwandten Genius ins Leben rufen können. Die Mittelmässigkeit aber, die sich aufbläht und wichtig macht, die in ihre Dutzendarbeit vernarrt und im Stande ist, ein ganzes Louvre auszufüllen, ja ganz Europa mit ihren Machwerken zu bedecken, vermag nichts zu erzeugen, als was ihr ähnlich ist. — Was den nächsten wichtigen Punkt in der Galleriefrage betrifft, der offenbar zu den schwierigsten Auf-

gaben gehört, nämlich eine Gallerie zu ordnen, so können wir hierüber nichts Bessres beibringen, als was Ernst Förster in seinen „Briefen über Malerei“ sagt. Derselbe spricht sich über das Ordnen einer Bildergalerie hauptsächlich in Folgendem aus: Ein organisches Princip ist nicht da, — denn für solche Sammlungen hat kein Künstler gemalt. Es sind nur zwei Motive der Aufstellung denkbar: man will entweder Genuss geben oder Kenntnisse. An eigentlichen, vollen, dem Gehalt des Kunstwerks entsprechenden Genuss ist in den Gallerien, genau genommen, so wenig zu denken, als an den einer Beethovenschen Symphonie neben einer Regimentsmusik mit Trommeln und Trompeten, neben einem Haine voll schlagender Nachtigallen, einem Hirten, der die Schallmei bläst, und einer Catalani, die ihr göttliches God save the King durch das Meer von Tönen trägt. Welche Wirkung ein schönes Bild im abgeschlossenen Raume auf das Gemüth ausüben kann, davon haben uns die Gebrüder Boisseree in frühern Jahren, als sie noch im Besitz der reichen Sammlung altniederländischer und alddeutscher Gemälde waren, eine Ahnung gegeben. Welche neue Macht der Kunst würden wir kennen lernen, wenn wir einmal in ein Heiligthum eintreten dürften, worin wir nichts fänden, als eine Raffaelische Madonna und Licht von oben! Ja jedes selbst untergeordnete Werk, wenn nur Beziehung zu Geist und Gemüth, oder zur Sinnlichkeit ihm innwohnte, würde auf solchem Wege mit ungekannten Wunderkräften uns berühren. — Die Belehrung, die eine Sammlung geben kann, ist eine doppelte, einmal für die Kunst, dann für die Wissenschaft. Dem Künstler wird es zuletzt am liebsten sein, wenn er die besten Gemälde (die, von welchen er am meisten lernen kann) in Einem Raume beisammen hat; ihn interessiert nicht der Weg, sondern das Ziel, an dem die kräftigsten Wanderer angekommen, weil er wo möglich ohne alle Umwege und Verirrungen auch da ankommen will. Der Kunstwissenschaft dagegen sind grade die Um- und Irrwege, die Aeusserungen strebender Kräfte, wegen des Reichthums der Individualität, also wegen des erweiterten Blickes ins Geistesleben der Menschheit von grösster Bedeutung. Auf den ersten Blick erkennt man in Berlin, dass die letzte Beziehung die Ordner der Sammlung des Museums geleitet hat. Die Gemälde sind nach den bekannten Schulen, ja sogar nach den sonst wenig beachteten Unterabtheilungen (der Ferraresen etc.) und nach der Zeitfolge geordnet, und zwar so, dass bei den Meistern nach dem 16. Jahrh., als die Individualitäten sich immer mehr verflachten, blos letzteres Motiv das leitende blieb. Die durch coulissenartig eingesetzte spanische Wände gebildeten Abtheilungen der grossen Säle sondern Schulen und Zeiten, und beugen wenigstens einigermassen der Uebersättigung der Augen vor. Die Beleuchtung ist ziemlich günstig, mit Ausnahme der den Fenstern gegenüberstehenden Gemälde, die, weil der Lichtreflex nothwendig ins Auge fallen muss, nirgend ganz zu übersehen sind. Ausser diesen auf die genannte Weise gebildeten Abtheilungen befinden sich noch zwei andere in besondern Räumen, die man die Zimmer der Incunabeln zu nennen pflegt, in denen aber Bilder des 14., 15. und sogar 16. Jahrh. vorkommen, für deren Absonderung von den übrigen durchaus kein Grund vorhanden ist, zumal da werthvollere Werke einzelner Meister darunter sind, als in der äussern Gallerie. Abgesehen von dieser unnöthigen, jedenfalls nicht consequent durchgeführten Absonderung ist die Anordnung plan und würde der vorangestellten Absicht ganz genügen, wenn die Sammlung selbst Mittel genug enthielte, einen vollständigen Ueberblick über die Entwicklung der Kunst zugeben. So aber fehlen authentische, wenigstens bezeichnende Werke ausgezeichneter Meister, und ihre Stellen werden zuweilen durch höchst unbedeutende, den Sinn Unkundiger nur verwirrende Bilder, namentlich durch manche blosse Schularbeiten eingenommen. Es fragte sich, ob man nicht dem Ziele viel näher kommen würde, wenn man die Lücken durch möglichst treue Nachbildungen vorzüglicher Werke der Meister, welche die Träger der Entwicklung und Vollendung in der Geschichte sind, ausfüllte. Denn wie gross auch der Abstand von selbst guten Kopien zum Original sei, so ist Kenntniss desselben (ein unsicheres Besitzthum selbst der Kunstkenner) eine Sache der Kunstfreunde im Allgemeinen, denen treue Nachbildungen guter Werke stets vorzüglicher erscheinen werden, als gar keine, oder verdorbne oder leichte Originale. Wie belehrend und erfreulich müsste eine solche Sammlung sein, in der uns die Kunst und ihre einzelnen Schulen in lebendiger Fortbildung vor Augen träte; ja selbst die Leistungen schwächerer Geister wären, der nun fühlbarer Verwandtschaft willen, zu ertragen, statt dass sie uns jetzt leider nur zu oft das Verdammungsurtheil über grosse und reiche Perioden in die Hand geben. — Was die Zusammenstellung in der Dresdner Gallerie betrifft, so ist daselbst von Zugrundelegung eines historischen Motivs keine Rede. Der grosse Werth dieser weltberühmten Sammlung besteht nicht in Vollständigkeit der Namen und Schulen, sondern in der Bedeutung einzelner Bilder und deren Verhältniss zu

ihren Meistern, die in jenen ihren Triumpf zu feiern scheinen. Das Gebäude ist ~~ein~~ sehr ungünstiges Lokal und nicht für den Zweck einer Gallerie gebaut; dazu wirken noch besondere Uebelstände höchst verderblich auf die Kunstwerke ein. Um etwas zur Erhaltung der letztern zu thun, hat man viele derselben gefirnisst und manche auch sorgsam restaurirt; dies alles aber sind eben nur Palliativmittel, denn das einzige Heil zur Erhaltung dieser Schätze beruht in der Ausführung eines neuen, würdigen, die Anforderungen an ein Gallerielokal völlig erfüllenden Baues. — In der Münchner Pinakothek hat der Architekt (Leo von Klenze) auf eine bis dahin noch ungeahnte Weise Räume und Mittel für eine vollkommen genügende Aufstellung und Benutzung von Gemälden geschaffen. Die leitenden Gedanken sind leicht erkennbar: Bilder von verschiedenen Grössen fordern verschiedene Räume, und wie ein grosses Bild im kleinen Raum, so verliert ein kleines Bild im grossen; deshalb also Kabinette neben den Sälen. Ferner: das Auge ermüdet durch Sehen, und unmöglich kann man auf einen ganz bestimmten Eindruck eines Gemäldes rechnen, wenn man andere vor demselben sehen musste; deshalb besondere Eingänge zu jedem Saal und zu einzelnen Kabinetten. Endlich — man will vom Sehen ausruhen, man will sich mit Bekannten im Gespräch ergehen, ohne grade die Gallerie zu verlassen: daher der Corridor längs den Sälen. Nächst dieser nicht glücklicher zu treffenden Anordnung ist die Beleuchtung bemerkenswerth. Es sind nämlich die Fenster in der Mitte der gewölbten Decken (wenigstens bei den meisten Sälen) angebracht, so dass für alle Bilder ein gleichmässiges Licht gewonnen wird, ohne dass sein Reflex das Auge trifft. Die Aufstellung wird hauptsächlich durch die vorhandenen Kunstschatze bestimmt. Hat man alle Schulen vollständig, so bilden diese allemal den besten Eintheilungsgrund; ihn hat man hier angewendet. Das, wodurch sich die Pinakothek vor andern Gallerien auszeichnet, sind ihre altdeutschen und niederländischen Gemälde. Ganz glücklich ist der erste Saal angeordnet. Mit Ausnahme von nur zwei oder drei Bildern sind alle in demselben religiösen oder geschichtlichen Inhalts. Die wenigen niederdeutschen Gemälde unterscheiden sich von den oberdeutschen, unter denen sie hängen, mehr in Styl und Form, als durch Richtung und Gesinnung, und verändern den Gesamteindruck nicht. Man fühlt hier eine ganze Zeit, nicht etwa nur einzelne Meister oder Werke. Leider lässt sich ein solches System nicht durchführen, und schon im nächsten Saale ist Heiliges und Profanes, Aelteres und Neueres, Albrecht Dürer und Angelika Kaufmann vereinigt. Ganz unvergleichlich dagegen ist der Rubenssaal, in welchem an 90 Gemälde dieses Meisters in glänzender Beleuchtung hängen. Hier missgönnt man nur einem Bilde seinen Vorzug vor allen der Sammlung, denn den besten Platz, der je für ein Gemälde von der Architektur geschaffen worden, nimmt ein jüngstes Gericht ein, das Rubens Namen führt, unbedenklich aber zu den Apokryphen zu rechnen ist. (E. Försters Briefe etc. S. 137 f.) Die Kabinette der Pinakothek sind eine vortreffliche Einrichtung, wie sie jede Gall. haben sollte. Nur in so kleinen Räumen nehmen sich die sogen. Kabinetstücke (die Mieris, Gerh. Dow, Wouwermann etc.) gut aus, und dann dienen die Kabinette ganz vornehmlich auch dazu, gewissen Bildern die nothwendige Isolirung zu geben, wie z. B. die raffaelische Madonna de' Tempi mit ihrer stillen Innigkeit nicht in das Geräusch des Farbenmarktes passt, und wie auch die Anbetung von van Eyck, der Tod der Maria etc. die in ihnen ruhende Macht nur bei abgesonderter Aufstellung zeigen können. Dieser Punkt, dass gewisse Gemälde ihr ganz eigenes Lokal bedingen, ist gar zu selten in Gallerieen berücksichtigt; so sieht man z. B. in der Raczynskischen Gall. zu Berlin das *Sposalizio* von Friedrich Overbeck unter verschiedensten andern Gemälden und dadurch dessen Wirkung vernichtet, die es nur einsam hängend, wie in einer stillen Kapelle, zu üben vermag.

Bilderhandschriften; s. unter Miniaturmalerei.

Bilderstühle, s. Akroterien.

Bildgiesserei; s. im Art. Bronze.

Bildhauerei und **Bildnererei** s. unter Skulptur.

Bildniss. — Jedes Kunstwerk, was es auch darstelle, ist stets und nothwendig ein Werk des menschlichen Geistes; es unterscheidet sich von den natürlichen Erscheinungen, wie schön sie an sich seien, durch Ausschliessung alles nach menschlicher Ansicht Zufälligen, soll sich darstellen als ein Werk der Absicht und des Bewusstseins; eine Forderung, welche Jeder, auch ohne eben daran zu denken, an Kunstwerke zu richten gezwungen ist. Es wird aus diesem Grunde bei den Bildnissen ganz so unerlässlich als bei den Darstellungen Dessen, was man Ideen nennt, die Theile des Ganzen geometrisch schön und ebenmässig in dem Raume zu ordnen, welchen sie im jedesmaligen Kunstwerke einnehmen und ausfüllen. Ich nenne diesen den allgemeinen Styl, weil er für alle die verschiedenen Kunstarten gleich wichtig

verbindend ist, der Architekt, der Bildner, der Maler ihn gleich sehr zu be-
 en haben. Besondern Styl nenne ich dagegen die Beachtung jener ersten und all-
 einsten Forderungen, welche der Geschmack nicht an alle Künste gemeinschaft-
 , sondern an jede für sich richtet oder doch zu richten hat. Ich will hier nur
 ihren, dass die Bildnerei, weil sie in festen, dichten, schon schweren Stoffen
 Formen zur Erscheinung bringt, nichts Leichtes und Luftiges in seiner reellen
 lehnung vorstellen kann, ohne das Gegentheil von dem zur Erscheinung zu brin-
 , was sie ausdrücken will. Bekannt ist, mit welcher Feinheit die antiken Bildner
 Haare, Gewänder niedergedrückt, abgeflacht und durch Vertiefungen verschied-
 Art Schatten von vortrefflicher Wirkung hervorgebracht haben, welche im
 ntlichsten Sinne ein klug gewählter, zeichnender oder malerischer Behelf sind.
 In auch innerhalb dieser engern Grenzen der Bildnerei unterscheidet sich die Be-
 ilung der verschiedenen bildnerischen Stoffe nach reinen optischen Gesetzen.
 e und alle mit diesen zusammenfallenden Berücksichtigungen vorausgesetzt und
 egeben, bleibt uns zu untersuchen, ob durch die geistige Auffassung individueller
 heinungen in deren Darstellung erhebliche Abweichungen von der Form, den
 ähältnissen, dem allgemeinen Charakter, zu irgend einem vernünftig denkbaren
 wesentlich erfreulichen Zwecke einzuführen und aufzunehmen seien. Hier bietet
 uns zunächst der (vielleicht noch bestrittene) Grundsatz dar: dass für die geistige
 nz eines Kunstwerkes der einzige ganz sichere Maasstab in dem zu ermittelnden
 le liege, in welchem der Künstler den Gegenstand seiner Darstellung, möge er
 Idee oder ein Objekt der sinnlichen Wahrnehmung sein, in jeder Richtung und
 ension durchdrungen hat. Dieser Grundsatz wird vielleicht noch immer nicht
 bhin eingesehn; aber wie könnte, was der Geist abstrakt als Kraft und Thätig-
 denkt, in der Anwendung auf andre Weise erprobt, geprüft, gemessen werden,
 eben durch Vergleichung mit dem Objekt, auf welches es jedesmal bezogen wor-
 ? Bei ideellen Aufgaben können Gegenstände der sinnlichen Wahrnehmung als
 fen, Modelle, blosse Hilfsmittel benutzt, müssen indess einleuchtend der Auf-
 selbst, der ideellen, ganz untergeordnet werden. Im Bildniss aber und in der
 cht ist umgekehrt eben nur ein Individuum, welcher Art und Beschaffenheit es
 das wahre und eigentliche Objekt der Darstellung. Daher ist das geistreichste
 riss nothwendig unter vielen nur dasjenige, welches das darzustellende Indivi-
 n, in Folge einer ebenso tiefen als vielseitigen Durchdringung, seinem vollen
 alt und Werthe nach wiedergibt. Als Thatsache steht durch genugsame Er-
 ungen fest, dass jene Vergrößerung der Züge, welche an geistlosen Bild-
 en so häufig auffällt, keineswegs aus einer genauern Nachbildung
 Objekts hervorgeht (wie bisweilen angenommen wird), sondern stets
 jenem Uebersehen alles Feinern und Bedeutendern, welches
 le in wahrhaft künstlerischen und edlern Bildnissen den Maler oder Bildner gleich-
 zwingt, kein Maas zu überschreiten, keinen Zug zu vergrößern. Denn was die
 vidualität anziehend macht, was an sie fesselt, an ihr beschäftigt oder rührt,
 iht durchweg auf undenklich feinen, zarten Uebergängen und Eintheilungen.
 r nun diese nicht fasst oder ganz übersieht, wird, nach Art der Grobsinnigen
 s Fachs, alle Formen und Eintheilungen willkürlicher und roher behandeln.
 ch Rumohrs Aufsatz „über den Vorbegriff der Idealisirung von Bildnissen in der
 n und neuen Kunst,“ zuerst mitgetheilt von H. W. Schulz in dessen Werkchen:
 Fr. von Rumohr, sein Leben und seine Schriften,“ Leipz. 1844.) Wie bei der
 fe das Wasser nicht allein, sondern der Geist es thut, so mit und bei dem Was-
 ist, ebenso thut es beim Bildniss (wir denken an unsre Porträtmaler) das Kolorit
 it allein, denn das schönstens gemalte Bild lässt den Kenner kalt, wenn nicht
 inneres ideales Feuer dasselbe durchdringt. In unvergleichlich wahren, köst-
 en Versen hat Friedrich Rückert jene nur äusserlich schönen Werke ge-
 hnet und zugleich auf die wahre Bestimmung des Künstlers hingewiesen.

„Ich sah ein schönes Bild, und wusst' nicht, was ihm fehle.

Jetzt aber weiss ich es, ihm fehlt das Beste, Seele!“

„Warum ihm Seele nicht sein Meister eingehaucht?

Weil er nur Eine hat, die er zum Leben braucht.“

„Der ist ein Künstler mir, der einen Ueberfluss

Von Seelen hat, die er in Bilder giessen muss.“

Bilsäulen, als architektonische Stützen; s. die Art. Atlanten und Karyatiden.
Bimsstein ward bei den Alten zum Glätten der Statuen gebraucht. Winckelmann
 chtet in seiner Geschichte der Kunst über die Art der Alten, die Statuen mit dem
 n völlig auszuarbeiten d. h. ihnen damit die letzte Hand zu geben, und fügt in
 r Anmerkung hinzu: „man bemerke wohl, dass alle Statuen, die auf besagte

Weise vollendet worden, dennoch den Bimsstein bekommen haben; es sei aber mehr als wahrscheinlich, dass dieselben, nachdem die Arbeit mit dem Eisen beendigt gewesen und weiter nichts als die Glätte fehlte, mit Bimsstein übergangen wurden, was mit unsern Künstlern zu reden die letzte Hand geben heißt, und dass man alsdann das ganze Werk von Neuem mit dem Eisen sanft überarbeitete; wenn aber Figuren von Marmor die völlige Glätte haben sollen, ist der Bimsstein nicht genug, sondern es werden dieselben zuletzt mit Tripe i und Blei gerieben, um ihnen den völligen Glanz zu geben.“

Binck, Jakob, wurde entweder um 1490 oder um 1504 zu Köln geboren. Er war Maler und Stecher; als letzterer zählt er zu den besten der sogen. kleinen Meister. Seine Studien machte er unter Dürer zu Nürnberg. Er ward sehr solid in der Zeichnung und machte sich einen leichten Vortrag eigen. Um 1546 stand Binck als Bildnissmaler in Diensten Christians VIII. zu Kopenhagen. Zu Königsberg malte er eine Zeitlang für Herzog Albrecht, von welchem er 1549 nach den Niederlanden gesandt wurde, um die Errichtung eines Epitaphs für dessen Gemahlin zu besorgen. Im J. 1550 war er am dänischen Hofe, und das Jahr darauf wieder bei Herzog Albrecht zu Königsberg, wo er verstarb. Nach seiner Angabe wurde das Grabmal der Gemahlin Friedrichs I. von Dänemark im Schleswiger Dom ausgeführt. Von seinen Malerwerken sind zu nennen: sein Selbstporträt in der kais. Gall. zu Wien, das Bildniss Christians III. und dessen Gemahlin in der Kopenhagener Kunstkammer, und die Bildnisse Albrechts v. Preussen und dessen Gemahlin im Königsberger Dome. Sehr zahlreich sind seine gestochnen Blätter, in welchen man oft mehr den geübten Zeichner als den geübten Stecher erkennt. Er ist fest in den Conturen und lenkte als einer der ersten die Kunst des Grabstichels auf Schönheit der Form hin. Auf einem Blatte, das Saturn vorstellt, steht: *Binck Colontiensis*. Das Zeichen *I. B.*, das man ihm zugeschrieben, gehört einem unbekannten Meister an, der unter Marc Anton arbeitete. Nach Dürer hat Binck vier Marien copirt, von denen die mit gewickeltem Kinde schön ist. Nach Caraglio copirte er eine Folge von 20 Gottheiten; die Originale sind nach Rosso dem Florentiner gefertigt. Sein Kindermord ist eine Copie nach Marco Deati, der seine Platte nach Raffaels Zeichnung stach. Nach Sebald Beham copirte Binck Adam und Eva in zwei Bl. und Loth und seine Töchter, nach Barth. Beham die ganz nackte Judith mit dem Holoferneshaupt.

Bindemittel. Man braucht zum Anreiben der Farben das Mohn- und Nussöl; im reinsten Zustande, hell und klar, nicht ranzig oder durch andere Oele verunreinigt, leisten beide gleich gute Dienste. Haben sie diese Eigenschaften nicht, dann werden sie auf dem Gemälde gelb, verdunkeln die Farben und trocknen schwer. Ein gutes Oel muss mit der Farbe in sechs Tagen so trocken sein, dass man übermalen kann. Da es dem Maler ungemein wichtig ist, seine Farben möglichst schnell trocknend zu haben, so wendet er verschiedene Reinigungsmethoden an, oft auch das sogen. fette Oel, Trockenfirniss, die Retouchirbutter. Alles dies, zur Ungebühr gebraucht, schadet aber den Farben, die davon stark nachdunkeln. Ueberhaupt ist das Oel in der Oelmalerei von jeher als ein nothwendiges Uebel und doch nicht ersetzbares Bindemittel angesehen worden; davon zeugen die Versuche, es durch Wachseise, Kopaivbalsam, Harzlösungen etc. zu verdrängen. Man kann jedoch die Lehre daraus ziehen, dass man so wenig, als nur möglich, Oel beim Malen verwende, da es allein die Ursache der auffallenden Veränderung der Farben ist. Darum umgehe man, soweit dies möglich, das Anfeuchten des Gemäldes mit Oel beim Uebermalen, Retouchiren, Lasiren, wo in den meisten Fällen eine Lösung von 3 Loth Gummi-Sandarac und 1 Loth Mastix in einem Quart Alkohol, mit Zusatz von etlichen Tropfen Kopaivbalsam, sehr empfehlenswerth ist. Diese vom Conservator Fernbach in München mitgetheilte Flüssigkeit (vergl. übrigens den Art. „Anfeuchten“) wird mit einem breiten Pinsel auf das etwas erwärmte Gemälde dünn und gleich aufgestrichen und erlaubt einen leichten Farbenauftrag, Lasuren und dergl., als wenn Oel eingerieben worden wäre; nur muss die Malerei ganz trocken sein, weil sonst die Farben leichte Risschen erhalten. Zu solchem Zweck ist auch der frische Kopaivbalsam, der Wilkie'sche Retouchirfirniss dem Oele vorzuziehen. Der Trockenfirniss wird nur dunkeln und solchen Farben zugesetzt, die sehr langsam trocknen, wie den schwarzen und braunen Farben, dem Pinkertsblau, den Krapplacken, und den meisten Lasuren, wiewohl in möglichst geringer Quantität. Die übrigen mit Bleioxyden im Uebermaas gemischten Trocknenmittel sind schlechterdings verwerflich. Zu lichten Farben nimmt man, statt obigem Leinölfirniss, der sie gelb machen würde, gebleichtes Mohn- oder Nussöl, welches durch das Bleichen gleichfalls dem Trocknen näher gebracht ist. Dr. Lucanus, Apotheker in Halberstadt, empfiehlt, die Farben mit Kopaivbalsam abzureiben oder sich wenigstens nur eines geringen Theils Oel zu bedienen. Die Farben behalten dadurch mehr Frische und Reinheit.

trocknen aber schneller, zu schnell, und sinken ein, d. h. sie erhalten ein mattes bleiches Ansehn, bevor sie mit Lack überzogen werden, was den Maler bei der Arbeit, in Beurtheilung der Haltung, sehr stört.

Binder, Joseph, geb. 1803 zu Wien, studirte auf der Akademie daselbst, ging zur Fortsetzung seiner Studien 1827 nach München und arbeitete hier bis 1834. Seitdem ist er wieder in Wien. Man kennt ihn als ausgezeichneten Porträtisten, dem die Ehre ward, die lebensgrosse Bildnissfigur des ehrwürdigen Herrschers Albrecht II., der von 1438 — 1440 die deutsche Kaiserkrone trug, für den Römer in Frankfurt am M. zu malen. Binders Porträts nach der Natur sind voll Wahrheit und innern Lebens; ein idealer Anflug ist ihnen eigen, dabei sind sie technisch äusserst vollendet und doch wie hingehaucht. Auch leistet er Treffliches im höhern Genre und in der Historie. Von einfacher, aber ergreifender Komposition ist sein Kind mit dem Schutzengel, ein Bild, das durch die milde Harmonie der Farben und durch die männliche Bestimmtheit der Massen auch den Beurtheiler des Aeusserlichen zufriedenstellt.

Bindloch, ein bairisches Oertchen in der Gegend des rothen Mains, besitzt eine neuere Kirche mit prächtigem Altar und Taufstein. Historischen Ruf hat der Ort von der Schlappe, welche die Oesterreicher 1809 dem Marschall Junot hier beibrachten.

Bingen, Stadt im Grossherzogthum Hessen, liegt in der reizendsten Umgebung am linken Ufer des Rheins und am rechten der Nahe, über welche eine für römisch gehaltne Brücke, die sogenannte Drususbrücke, führt. Zur Römerzeit hiess die Stadt Vincum oder Bingium und gehörte zum belgischen Gallien; wahrscheinlich erbauten die Römer am nahen Rochusberg ein Kastell, an dessen Stelle im Mittelalter die Burg Klopp trat, deren Hauptthurm den Namen Drususthurm führt. Auch ein „Drususbrunnen“ und eine grosse Cisterne werden als Theile vom alten Römerkastell gewiesen. Die Clemenskapelle, mit einem Thurm, ward unter Kaiser Rudolf I. im altgothischen Styl erbaut und ist noch theilweis vorhanden. Die vom vielgläubigen Volk alljährlich bewallfahrte St. Rochuskapelle besitzt ein schönes, durch Goethe dahin geschenktes Altarblatt des heil. Rochus von der Malerin Seidler aus Weimar. Am Abhange des jetzt mit schönen Parkanlagen gezierten Bergs sieht man noch die Trümmer des 1689 gesprengten alten Schlosses, in welchem 1105 Kaiser Heinrich IV. von seinem Sohne gefangen gehalten ward. Jenseit der Nahe ist der Rupertsberg mit den Ruinen eines Klosters, wo die heil. Hildegardis im 12. Jahrh. lebte. Unterhalb der Stadt ist das berühmte „Bingerloch“, das wegen Felsen unter dem Wasser ein gefährlicher Punkt der Rheinschiffahrt war, bis dieselbe 1834 soweit gesprengt wurden, dass diese Hölle des Rheins nun keine Furchtbareit mehr hat. Hier steht inmitten des brausenden Stroms auf einem Felsen der sogen. Mäusethurm, eine 1208 — 1219 im altgothischen Styl errichtete Warte oder Mauththurm, welche noch ziemlich erhalten ist und durch die Volkssage noch älter gemacht wird, indem der Erzbischof Hatto II. von Mainz 969 darin von den Mäusen gespeist worden sein soll.

Binck, Jakob; s. Binck.

Birmann, Peter, war ein trefflicher Aquarellist und fleissiger Zeichner zu Basel. Er lernte bei Rieter in Bern, dann bei Ducros in Rom, wo er in den J. 1786 — 90 sich aufhielt und nächst Rieter für den geschicktesten der dortigen Wassermaler galt. Seine getuschten Zeichnungen, vorzüglich von Wasserfällen, sind wahre Meisterstücke. In seinen Gemälden bewundert man die Schönheit und Wahl der Formen, die Sicherheit der Ausführung, während die Wahrheit des Kolorits und die Harmonie des Tons minder gerühmt werden. Man hat von ihm mehre Blätter, die theils in brauner Manier, theils mit Farben ausgemalt sind; darunter excellirt die Ansicht von Basel und die vom Luzernersee (von Küssnacht aus aufgenommen). Nach seinen Zeichnungen wurden die Kaskaden von Tivoli, Terni, Lauffen und die Kaskade des Reichenbachs durch Hegi in Tuschmanier gestochen. Ferner gab B. die Zeichnungen zu den Kupfern der *Voyage pittoresque de Basle à Bienne par les vallons de Motters-Granval* (36 Bl. in Querfolio). — Sein Sohn Samuel, geb. 1793, durchreiste ganz Italien und Sicilien und bildete sich besonders zu Rom zu einem trefflichen Landschaftler. Er führte dort mehre seiner touristischen Zeichnungen in Farben aus, nach welchen Gemälden die Ansicht der Theaterruinen von Taormina, die Vedute über Stadt und Hafen von Syrakus, und die reiche herrliche Aussicht über Messina und die Meerenge gegen die kalabrische Küste hin, für die „*Voyage pittoresque en Sicile*“ gestochen wurden. Ein Landschaftsbild wahrhaft erhabenen Stils ist die Ansicht vom Kapuzinerkloster zu Taormina, wie die vorerwähnten von Franz Hegi für dasselbe Werk geätzt. Später wählte Samuel zu seinen Gemälden meist nur heimathliche Naturgegenstände, wie Kaskaden, Gletscher, schöne Baumgruppen und Felsen; Darstellungen, die sein grosses Talent bekunden und das Gepräge der treusten Auffassung tragen.

Birmingham, nächst Manchester die grösste Fabrikstadt Englands, hat 22 Kirchen und Bethäuser, zwei Synagogen, einen schönen Sitzungspalast der Grafschaft Warwick, ein Theater, ein prächtiges Hospital, ein schönes Stadthaus und auf dem Markte die Bronzestatue Nelson's. Die Einfarbigkeit der Häuser, welche aus dunkelrothen Mauersteinen erbaut sind, die man gar nicht übertüncht, gibt der Stadt ein trübes Ansehn, das durch den dicken Rauch aus den zahlreichen Metallwerkstätten, der über die Stadt hinzieht, noch dunkler wird. In der Nähe von B., liegt der Fabrikort Soho, wo man jetzt Kupfermünzen sowohl für England als für die ostindische Compagnie prägt. Mittels Dampfmaschinen werden hier in einer Stunde zwischen 30—40,000 Stück geschlagen. Unweit Birmingham liegt auch Oscott, wo der sehr katholische Lord Schrewsbury neuerdings durch den Architekten Puggins eine Basilika zu Ehren des heil. Gillers aufführen liess. Diese glanzvolle Kirche ist im Innern mit Oelgemälden von Eduard Hauser aus Basel (welcher den Auftrag dazu in Rom empfing) geschmückt. Das bedeutendste dieser Bilder ist ein jüngstes Gericht, das den Triumbogen (die *Porta triumphalis*) ziert. Die hier gebotne obligate Form legte dem Künstler beim Entwurf seiner ausgedehnten und vielgliedrigen Composition nicht geringe Schwierigkeiten auf, die er jedoch mit Meisterschaft überwunden hat. Zu den Füßen des Weltrichters erscheint die Gruppe der sieben Engel, von denen vier die Posaunen blasen, während die drei andern Rollen mit Bibelsprüchen entfallen. Von jenen reicht der eine den Seligen die Krone des Lebens dar, ein anderer schwingt die eiserne Ruthe des Zorns gegen die Verdammten. Rührende Episoden bietet die Gruppe der Auferstandnen, unter denen eine der klugen Jungfrauen die ewige Lampe hält, während tiefer unten eine noch im Grabe ruhende Seele dasselbe Symbol des Glaubens in der Hand hat. Rühmenswerth bleibt die Mässigung, womit der Künstler die Qualen der Verdammten zur Anschauung gebracht hat.

Birretum, die sogenannte Pfaffenmütze oder das Barett der Priester, welches oben in vier Ecken ausgeht. Der Papst trägt für gewöhnlich ein rothes Birretum.

Birten bei Xanten, im Niederrheinischen, zeigt geringe Reste eines altrömischen *Amphitheatrum castrense*, sowie von einer römischen Brücke.

Biscaino, Bartolommeo, geb. 1632 zu Genua, gest. das. 1657 an der Pest. Er zeigt Eleganz und Schönheit in den Gestalten, guten Geschmack im Faltenwurf, angenehmes Kolorit und geistreichen Styl. Die Dresdner Gall. besitzt drei Stücke von ihm; 1) die Ehebrecherin vor Christus, eine reiche Composition, mit vielem Feuer gemalt. Das Weib steht mit gesenktem Blicke, von zwei Kriegsknechten umgeben, vor ihren Richtern; Christus wendet sich nach ihnen und deutet mit der Rechten auf die von ihm auf den Fussboden geschriebnen Worte. [Figuren in Lebensgrösse bis an die Knie. Auf Leinw. 7 F. breit, 5 F. 3 Z. hoch.] 2) Die Anbetung der Könige; ganze Figuren im Kleinen, auf Leinw. 2 F. 1 Z. breit, 1 F. 11½ Z. hoch. 3) die Beschneidung Christi, der gleichen Grösse nach ein Pendant zum vorigen Bilde. Seine „geätzten Blätter“ sind in einer freien und geistreichen, dem Castiglione verwandten Manier gearbeitet; die Figuren sind sinnig zusammengestellt und zeugen von richtiger und zugleich zierlicher Zeichnung; in den Köpfen herrscht Ausdruck und Schönheit. Man kennt über 40 Blätter von ihm; man hat sie häufig mit denen von Franz Amato vermengt, der ihn nachahmte, aber sich durch unsichre Hand und geringe Zeichnung verräth. Bartolommeo's Zeichen ist bisweilen *B B*; sonst zeichnete er mit vollständigem oder abgekürztem Namen.

Bischöfliche Tracht. — Die Amtstracht der Bischöfe besteht aus dem Amictus, der Alba, dem Cingulum, der Stola, Tunica, Dalmatica, Plana und dem Manipulus, welche in der gegebenen Reihenfolge beim Ankleiden angelegt werden, und ausserdem noch aus folgenden, den Bischöfen ausschliesslich zukommenden Stücken, die wir im Rückblick auf das Mittelalter aufzählen. Was nämlich die Kopfbedeckung betrifft, so trugen seit dem 7. Jahrh. die Bischöfe, wenn sie nicht barhaupt gingen, eine breite steife Binde um den Kopf, bis im 10. und 11. Jahrh. die Mitra (Infula) aufkam: ursprünglich eine der Kopfbekleidung des jüdischen Hohenpriesters sich annähernde, fast halbmondförmige Mütze, von welcher hinten zwei Bänder (*Infulae*) flatternd herunterhingen; schon im 11. Jahrh. nahm indess die Bischofsmütze ihre bekannte schiffsschnabelförmige Gestalt an, nur dass man sie anfangs niedriger und stumpfer trug, als im spätern Mittelalter, wo sie immer höher und spitzer wurde. Noch auf Denkmalen des 12. und 13. Jahrh. erscheinen die Bischöfe oft barhaupt oder mit einem flachen runden Käppchen bedeckt, indem damals der Schmuck der Mitra den Bischöfen nur als besondere Auszeichnung von den Päpsten erst verliehen werden musste, wie dies später, als diese Kopfbedeckung den Bischöfen bereits gemein war, bei den Aebten und Pröpsten einzelner Klöster zu geschehen pflegte. — Die Handschuhe, die der

Bischof trägt, sind auf der äussern Seite mit einem gestickten Kreuze oder mit einer Rosette verziert; am Mittelfinger der rechten Hand trägt er über dem Handschuh einen Goldring mit eingelassenem Edelstein. — Der bischöfliche Krummstab (*Pastorale*) geht bis zum 15. Jahrh., dem einfachen Hirtenstab ähnlich, gerade aus, später gewöhnlich sichelförmig in den Haken über, und ist unten mit einem Stachel versehn. — Die bischöfliche Fussbekleidung besteht aus Kamaschenstiefeln (*caligae*) und darüber geschnürten Sandalen. — Als besondre päpstliche Auszeichnung trugen die mittelalterlichen Bischöfe bei grossen Kirchenfeierlichkeiten auf der Brust das sogen. *Rationale*, welches, dem Amtsschilde des jüdischen Hohenpriesters entsprechend, ursprünglich nur dem Papste zustand und später in das von allen Bischöfen über der Alba an einem Bande getragene Brustkreuz übergegangen zu sein scheint. Auf Denkmalen des spätern Mittelalters erscheinen die Bischöfe gewöhnlich mit der *Cappa* (*Pluviale*) angethan, einem Mantel, der aus einem grossen reichgestickten Stück Zeug bestehend über die Schultern gelegt und auf der Brust mit einer Fibel (*Agraffe*) befestet ward. Die *Cappa* wird über der *Dalmatica* getragen, und die *Planeta* bleibt in diesem Falle weg. — Die Kleidung des Erzbischofs stimmt mit der bischöflichen völlig überein, nur dass die Erzbischöfe das *Pallium* tragen, welches indess auch einzelnen Bischöfen vom Papste zuweilen verliehen wird. Das *Pallium* ist eine weisse wollene, drei Finger breite, mit Kreuzchen verzierte Zirkelbinde, welche über die *Planeta* um die Schultern gelegt wird; von dieser Zirkelbinde hängt ein ähnliches Band vorn auf der Brust herab, ein andres auf dem Rücken und ausserdem noch zwei kürzere über die Schultern. (Das *Pallium* bildet auf Abbildungen von Erzbischöfen vorn auf der *Planeta* ein Schächerkreuz, zuweilen auch ein Antoniuskreuz.) Seit dem 14. Jahrh. führen die Erzbischöfe ausser dem Krummstabe noch ein 7—8 Fuss hohes Kreuz. — Auch der Papst trägt die Kleidung der Bischöfe, führt aber statt des Krummstabes ein Kreuz mit zwei oder drei Querbalken. (Vergl. über ihn und die Kardinäle die besondern Artikel.)

Bischofsgrün (auch Brunngrün und Meergrün genannt), ein bairischer Flecken in der Gegend des weissen Mains, der einzige Ort auf dem eigentlichen Fichtelberge, wo auch noch der Charakter der alten Fichtelberger am unverändertsten erhalten ist. Der Bischofsgrüner Tand (Glasknöpfe, Korallen und Perlen) geht wie der Nürnberger in alle Land'. In der seit Jahrhunderten berühmten Glashütte malte man auf Glas, als die Hirschvogel zu Nürnberg im 15. Jahrh. als Glasmaler glänzten. Ein Fichtelberger Willkommglas war eine Zierde selbst auf fürstlichen Tafeln.

Bischofsmützen, drei, tragen die Heiligen Bernhard und Maternus.

Bischofsstab (*Baculus pastoralis*, *Virgula past.*, *Pedum*, auch *Ferula cambuta*), wofür man abwechselnd die Bezeichnung „Hirtenstab“ oder „Krummstab“ gebraucht, hat eine Länge von etwa 5 Fuss, ist gewöhnlich aus Blech und inwendig hohl. Am Fusse ist er spitz; oben endet er in eine Krümmung nach einer Seite. Der Stab der griechischen Bischöfe ist entweder ganz gerade, oben mit einem Knopfe, oder hat auf der Spitze ein Kreuz, zuweilen auch zwei in Form eines T' nach beiden Seiten hin sich krümmende Schlangen. Letzre Art, die man byzantinische Krummstäbe nennen kann, kommt auch bei alten Bischöfen der latein. Kirche vor. Der Domschatz zu Bamberg weist noch das elfenbeinerne Ende vom Hirtenstab Otto's des Heiligen auf; wo ebenfalls die Krümmung durch eine Schlange gebildet ist, und zwar in der sinnreichen Weise, dass die innerhalb der Krümmung mit dem verkündenden Engel befindliche Maria der Schlange auf den Kopf tritt.

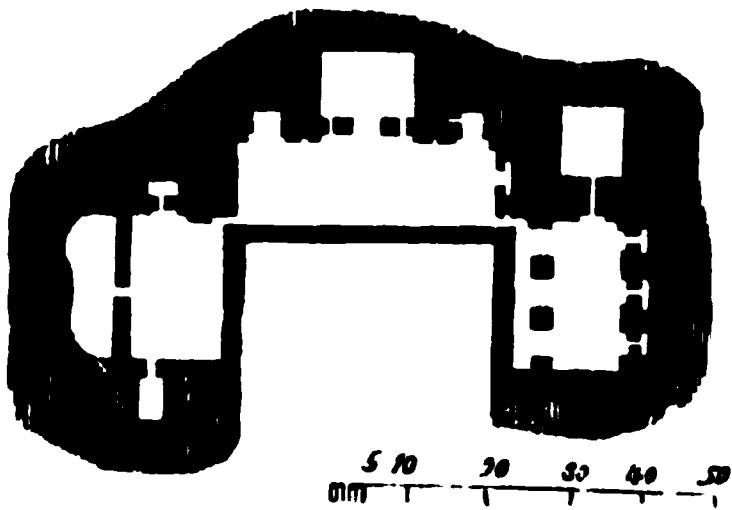
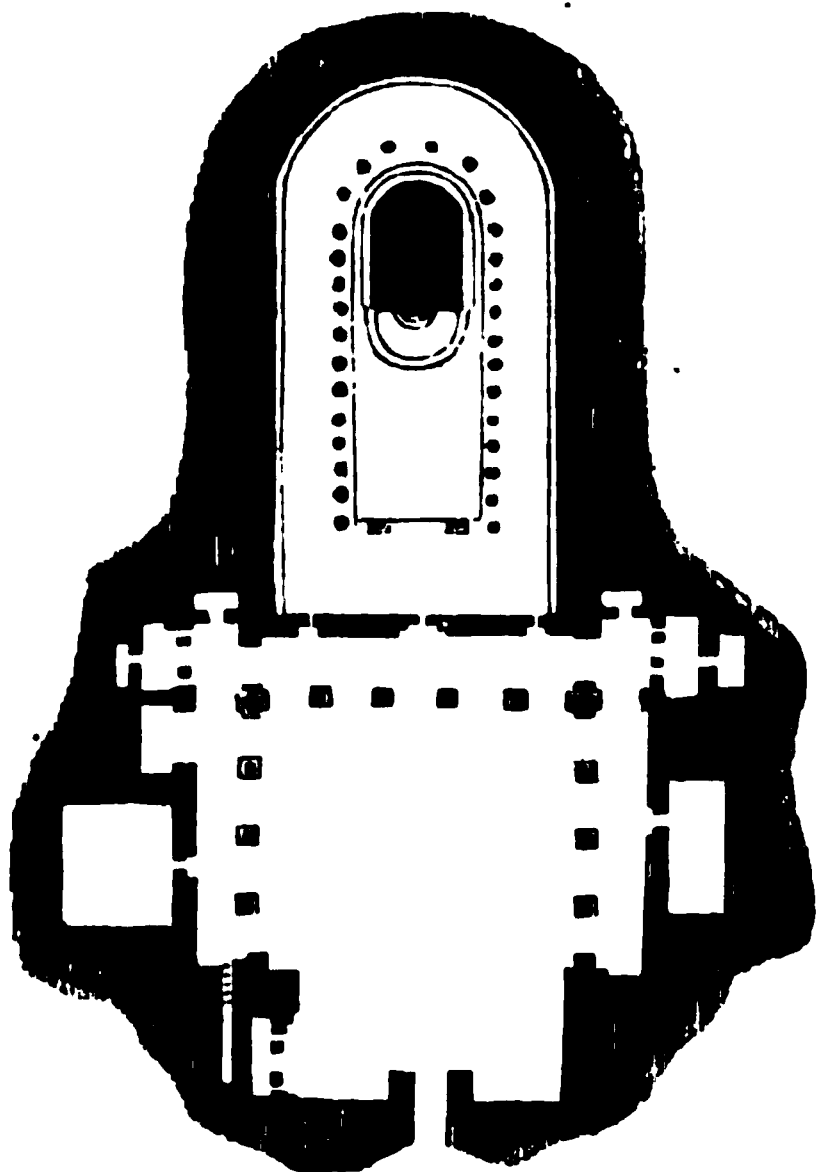
Bischofsstein oder **Bischstein**, Städtchen mit drei Kirchen im preuss. Regierungsbezirk Königsberg. Die 1781 neu erbaute Pfarrkirche ist eine der schönsten und grössten der Provinz.

Bisetti, Bildhauer von Turin, kam als sardinischer Pensionär nach Rom, schuf hier manche gelungene Arbeiten und geniesst jetzt in Italien bereits einen Namen. 1844 sah man in seinem Atelier zu Rom die von ihm modellirte Porträtstatue des verstorbenen Königs Karl Felix von Sardinien, die ihm von der Königin Wittve Maria Christina aufgetragen ward. Diese in Marmor ausgeführte Arbeit wird in Turin aufgestellt und ist sowohl der gefälligen Stellung und erhabenen Einfachheit als der sehr sorgsamten Ausführung wegen mit Auszeichnung genannt worden. Ausserdem sah man von ihm zwei interessante Figuren, Venus und Flora, sowie mehre Büsten.

Biskopius, ein baukundiger italischer Klostergeistlicher, welcher im 7. Jahrh. nach England berufen ward und um das J. 675 schon eine Kirche aus Stein auführte, deren Fenster er mit Glas auszieren liess. Es war dies die Peterskirche im Kloster Weremouth bei Gyrwit. Die Bauleute, die Biskopius aus Italien mitbrachte, waren höchst wahrscheinlich Benediktiner.

Biskurma (*Visua - Karma*). — Biskurma ist der Baumeister unter den indischen

Göttern, der Vorsteher aller mechanischen Künste und Wissenschaften, und darf uns daher nicht Wunder nehmen, dass die indischen Architekten diesem ihre Schutzpatron eine eigene Grotte geweiht haben, die sich durch Grossartigkeit und Eleganz gleich sehr auszeichnet und dabei sich in dem Baustyl vor allen andern Grottentempeln bedeutend hervorhebt. Um so mehr ist zu bedauern, dass wir von diesem Tempel, der zu den herrlichsten Monumenten von Ellora zählt, nur eine dürftige Beschreibung haben, die uns kaum eine genügende Darstellung gestattet.



Den Vorhof bildet ein ziemlich regelmässiges Viereck, dessen beide Längenseiten ohne Pfeilerhallen (wenn dieser Ausdruck gestattet ist) einnehmen, hinter denen sich zwei dunkle Kammern befinden. Die Fassade des eigentlichen Tempels nimmt beide Stockwerke ein, und besteht aus Pfeilern, oben (im zweiten Geschoss) dagegen aus einem offenen Balkon von länglich viereckiger Gestalt, der tief in den Felsen eingehauen ist, vorn eine Balustrade, oben ein regelmässiges Gebälk mit gitterförmigen Verzierungen dazwischen, darüber einen reich mit Figuren verzierten Fries und ganz oben eine gradlinige Mauereinfassung hat. Den Hintergrund des Balkons nehmen drei Thüren ein, deren mittlere oben in einem Rundfenster schliesst, während die beiden zur Seite pyramidenförmige Aufsätze haben. Das Merkwürdigste ist der grosse Saal des Erdgeschosses, dessen Decke die Form des reinsten Tonnengewölbes hat. Breite Steinbalken, der Wölbung genau folgend, gehen von dem Centrum der Decke aus und stossen an den Fries, der sich längs des ganzen Gebäudes hinzieht und in den Feldern, in die er eingetheilt ist, viele Basreliefs und Figuren enthält. Unten ziehen sich Pfeiler hin (von achteckiger Gestalt), ohne Piedestal und Kapitäl, noch oben hin, etwa in $\frac{3}{4}$ der Höhe, blos von zwei einfachen flachen Bändern umgeben und bilden dunkle Nebengänge, deren Decke ganz flach ist. Im Hintergrunde sitzt Biskurma ganz nach europäischer Weise auf einem Stuhle, hinter ihm befindet sich ein Altar. Man hat in diesem Saale weniger einen Göttertempel nach indischer Art, als einen Versammlungsort zu gemeinschaftlicher Andachtsübung sehen wollen, und diese

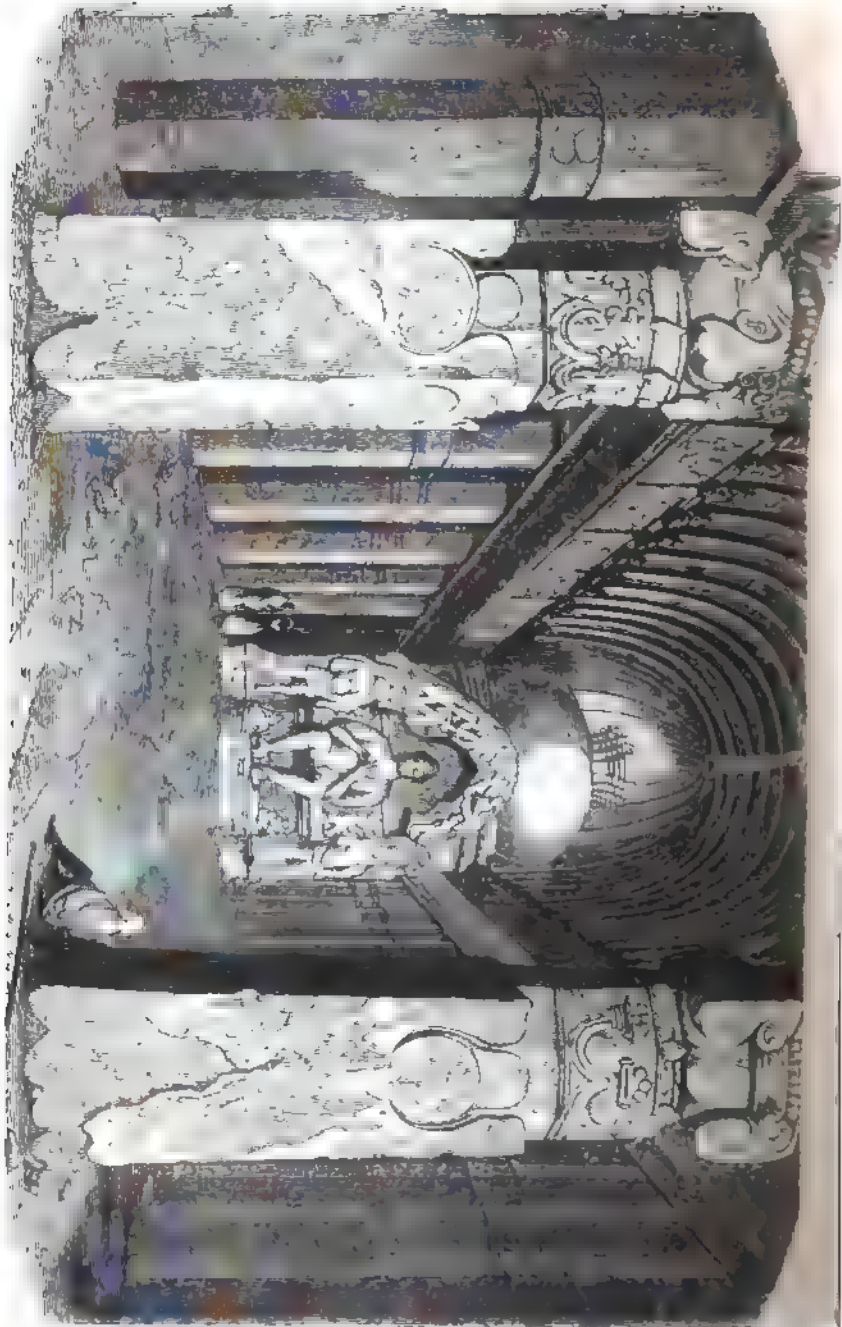
Meinung hat allerdings Vieles für sich. Nach derselben Ansicht wäre die Figur im Hintergrunde Gott, der unter dem Himmelsgewölbe, das durch die Form des Daches angedeutet würde, die Erschaffung der Welt überdenke. Die obere Etage des Tempels ist in dem traurigsten Zustande der Verwüstung, so dass sich über sie nicht urtheilen lässt. Ein grosser Saal, der früher viele Skulpturen enthalten zu haben scheint, zwei unvollendete Kammern zur Linken, und vier dunkle Kammern zur Rechten, sind die Hauptgemächer dieses Stockwerks, dessen schönen Balkon wir bereits beschrieben haben. Dimensionen: Der Vorhof im Geviert 49 F. 4 Z., untere Viranda, die an ihrer Fassade und an jeder Seite zwölf Pfeiler und zwei Pilaster hat, Breite 14 F., Höhe mit Inbegriff des Daches 10 F. 4 Zoll. Der Eingang: Breite 4 F., Höhe 8 F. 4 Z. Die Gallerie über der Thür hat im Geviert 14 F. Länge des Tempels vom Eingang bis zur Hintermauer hinter dem Altar 79 F., Breite von einer Mauer bis zur andern 43 F. 5 Z.; Höhe, vom Boden bis zum Mittelpunkte des Gewölbes gemessen 35 F., Höhe des Seitenganges zwischen den Pfeilern an der Mauer 14 F. 10 Z., Breite von den Pfeilern bis zur Mauer 7 F. 8 Z.; Umfang der Pfeiler, von denen 2 viereckig und 28 achteckig sind, 8 F. 1 Z., Höhe des Altars in der Kapelle des

Biskurma und hinter dessen Statue 24 Fuss. Der grösste Reichthum an Ornamenten, die feinste Arbeit des Meissels, findet sich an der Fassade. Zunächst ist der Architrav über den Pfeilern oder Säulen der Veranda, die an der Vorderseite des Tempels und



in den Säulenhallen beider Seiten des Hofes hinläuft, aufs Mannichfaltigste mit verschiedenen Tierbildern geschmückt. Dann folgt die Brustwehr jener Gallerie, die den Chor der Musiker aufnahm; ihre viereckigen Abtheilungen sind abwechselnd mit Arabesken und Gruppen menschlicher Gestalten, männlicher und weiblicher, ge-

schmückt. Dann die hohe Wand im Grunde dieser Gallerie, über die sich eine wahre Ueberfülle bildlicher Darstellungen, von der Arabeske an bis zur ausgebildeten



stalt, von fantastischen Compositionen bis zu dem typisch bestimmten heiligen Sym-

bole, von den kleinsten bis zu den kolossalsten Bildungen, ausbreitet. Auffällig bleibt aber der Mangel an Regelmässigkeit, den man in der Anordnung jener reichhaltigen, die Mauer im Grunde der Gallerie bekleidenden Darstellungen wahrnimmt, so dass man annehmen muss, dass dieser Theil in späterer Zeit überarbeitet worden oder überhaupt erst spät in Ausführung gekommen sei.

Bisontium, der röm. Name für Besançon.

Bissen, ein Däne, 1798 in der Gegend von Schleswig geboren, geniesst eines verbreiteten gegründeten Rufes als Bildhauer und steht nach Thorwaldsens Tode für Dänemark wenigstens als der Erste dieses Faches da. Er hielt sich etwa 10 Jahre in Rom auf, wo er sich unter seinem berühmten Landsmann durchbildete. Zu seinen frühern Arbeiten gehören die vier Engel in den vier Ecken der Schlosskapelle in Christiansburg. Von ihm rühmt man ferner — neben mehreren ausgezeichneten Büsten, wie die Oersted's — zwei Statuen, den Jäger Kephalus mit dem Hunde und eine Atalante auf der Jagd, welche er noch 1840 in Rom unternahm. Dann ward er nach Kopenhagen berufen, um einen mehrer hundert Fuss langen Fries im grossen Schlosssaale auszuführen, eine Darstellung der Entwicklung des Menschengeschlechts nach der griechischen Mythologie; die Composition soll sehr reich und in meisterhaftem Style gehalten sein. Eine treffliche Apollstatue von Bissen befindet sich bei Hrn. Bernus du Fay zu Frankfurt am Main. Eine der jüngsten Skulpturen dieses Dänen ist der im Kopenhagener Salon 1843 ausgestellt gewesne „Amor über einem Steine reitend, auf dem er den Pfeil wetzt.“ Der kleine Gott kehrt den Kopf mit Schelmenmiene zur Seite und wirft dem Beschauer einen Blick zu, womit er zu sagen scheint: Warte du, gleich werd' ich bei Dir sein! Zur antiken Naivetät gesellt sich hier ein so warmer romantischer Geist, dass es eben das Hinauskommen über die Antike ist, was diesem Werke gerechte Bewundrung verschafft.

Bister steht zwischen den Saft- und Erdfarben und ist eine warme, tiefbraune Farbe von verschiedner Nuance, doch häufiger ins Gelbliche schliessend, und lasirend. Der Bister wird aus dem Glanzruss gezogen, oder dieser wird, wenn er die gehörige Reinheit und Färbung hat, unmittelbar pulverisirt, fein gerieben, mit Wasser ausgesüsst und geschlenimt. Er ist im Handel selten gut zu erlangen; am meisten wird der römische Bister geschätzt. Seine Eigenschaft und Güte hängt von dem zum Brennen verwendeten Holze ab; nie darf man ihn einer Feuerung entnehmen, wo untermischt Torf, Braunkohle oder Steinkohle gebrannt worden ist. Laut Geissler's Bemerkung soll der vom Buchenholze der bessere sein. Will man den Glanzruss in seiner ursprünglichen Beschaffenheit verwenden, so wähle man einen starkglänzenden und dichten, handle ihn, wie oben bemerkt, und versetze ihn mit Lakrizensaft und Gummi; oder man koche Glanzruss in kaustischer oder Seifensiederlauge und selhe durch; während nun dieser Absud noch warm ist, tröpfe man nach und nach eine wässerige Auflösung von Eisenvitriol hinzu, bis kein Niederschlag mehr erfolgt, glesse die Flüssigkeit ab, wasche gut aus und trockne die Farbe auf einem Filtrum, oder auf einer Gypsplatte.

Biton und **Kleobis** waren laut der griechischen Sage die Söhne der argivischen Junopriesterin **Kydippe**. Als die Mutter einst bei einem Feste der Juno (Hera) auf einem Wagen zum Heiligthume der Göttin geführt werden musste und die Zugtiere zur rechten Zeit nicht erschienen, spannten jene sich an den Wagen und zogen ihn 45 Stadien weit. Die von solcher kindlichen Liebe gerührte Mutter betete nun zur Göttin, dass diese den Kindern ihrer Priesterin verleihe, was dem Menschen das Beste sei. Darauf wurden Biton und Kleobis noch im Tempel von einem sanften Schlaf überfallen, aus dem sie nicht mehr erwachten. — Ihre Bildnisse standen, ein Weihgeschenk der Argiver, in Delphi. Auch sah man sie zu Argos in Stein gegraben, wie sie den Wagen zogen und die Mutter in das Heräum (Heiligthum der Hera) führen. Vergl. Herod. I, 31. Pausanias II, 20.

Bitonto, Bischofssitz in der neapolitan. Provinz Bari, hat mehrer Kirchen mit guten alten Gemälden.

Bitthouser, Joh. P., lebte als Kupferstecher und Prof. an der Universität zu Würzburg. Er war ein Schüler J. G. Müller's und machte sich durch treffliche Arbeiten für den Frauenholzischen Kunstverlag bekannt. Auch lieferte er noch andre Blätter von Bedeutung, theils Historien, theils Bildnisse. Berühmt ist seine Kopie des Morghen-schen Stuchs nach da Vinci's Abendmahl (Grösse ohne Rand: 16 Zoll in der Höhe, 26 in der Breite), jetzt im Verlage Karl Göpels zu Stuttgart. Ferner stach er Susanna im Bade nach Domenichino, eine Madonna nach Parmeggiano, die Unterredung des Kaiser Augustus mit der Kleopatra (hoch 23 Z. 6 L., breit 17 Z. 6. L.), die Porträts des Bildhauers Scheffauer, des Kotzebue, der von Tinte lebte und von Sand starb (nach Tischbein), und des grossen Lukas Kranach (für Josef Heller's Werk über diesen Künstler).

Bjornede, bei Sorø auf der dänischen Insel Seeland, besitzt eine Kirche aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. Dieselbe ist ein Rundbau, mit Kreuzgewölben bedeckt, von vier hohen und schweren Säulen getragen werden; das Kapital dieser Säulen scheint als eine rohe Umformung des Würfelkapitals; unterwärts achteckig, geht dasselbe durch schräge Abschn. auf den Seiten n. oben in d. Viereck der Deckplatte über.

Blaas, C., Maler aus Tyrol, jetzt in Rom, hat sich durch mehrer Historien einen achtbaren Namen erworben. Auf den letzten röm. Ausstellungen sah man von ihm eine Anmuth mit Hoheit vereinigende Madonna in der Gloria, eine St. Elisabeth mit dem Rosenwunder und eine heil. Katharina, wie sie von Engeln über Meer getragen wird. Letztres Gemälde wurde von Blaas im Auftrage des Grafen Lützow (österr. Gesandten beim päpstl. Stuhl) ausgeführt. Es war zu Rom nur eine Stimme darüber, und obschon man denselben Gegenstand von Lehmann (jetzt in Paris) vor Jahren vortrefflich behandelt gesehen, zog man dennoch das Bild von Blaas unbedingt vor. Die Auffassung ist bei der Mässigkeit des Raums grossartig, edel zu nennen, der Ausdruck in den Engelköpfen fromm, ohne ängstliche Nachahmung der ältern Meister. Die Farbe des ganzen Bildes ist harmonisch zusammengestellt; kurz es ist ein Werk, woran Künstler und Laien sich erfreuen können.

Blanc, Louis, ein vortrefflicher Maler unsrer Periode, ist von Berlin gebürtig, bildete sich zu Düsseldorf unter Hübner und lieferte mehrere ausgezeichnete Stücke im romantischen Genre, worunter die durch Lithografien verbreitete (auch bei Raczynski I. im Holzschnitt mitgetheilte) Kirchgängerin — ein liebliches zartes Frauenbild frömmigsten Ausdrucks und im adeligen Costüm des deutschen Mittelalters —, des Goldschmieds Töchterlein nach Uhland und Gretchen in der Messe die bekanntesten sind. (Die „Kirchgängerin“ ist Eigenthum des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, der sie auch als Vereinsblatt durch A. Hoffmann stechen liess.) Diese anmuthigen Darstellungen aus dem Mittelalter sind alle wohlgezeichnet und mit zartem Pinsel gemalt, wozu die glückliche Auffassung, der charakteristische Ausdruck der Fig. und das schöne Kolorit kommen, was alles von Blanc's entschiedenem Malertalent zeugt. Auch seine flüchtenden Mädchen und die Reconvalescentin werden gepriesen. Einzig ist die Naturwahrheit, die Lebensfrische, die er seinen Kopfbildungen zu geben weiss. Um 1842 hielt sich Blanc in Hann. auf und porträtirte daselbst die stark markirten Züge d. Grundgesetzaufhebers König Ernst, dessen Gemahlin etc.

Blanchart, Jacques, ein franz. Maler des 17. Jahrh., der sich nach venetianischen Mustern bildete und neben seinem Landsmann Philippe Champaigne als Kolorist seine Geltung hat.

Blankenburg, ein braunschweigisches, dicht am Nordrande des Harzes liegendes Städtchen, das schon im 10. Jahrh. Mauern erhielt, im Laufe des Mittelalters mehrmals verwüstet und 1625 durch die Wallensteinische Belagerung hart bedrängt ward. Südlich von Blankenburg erhebt sich auf einem aus Thonschiefer hervortretenden Kalksteinfelsen das in einfachem aber edlem Style erbaute Schloss, das jetzt als zeitweise Residenz Sr. Hoheit des Herzogs von Braunschweig geschmackvoll eingerichtet ist; es bewahrt mehrere Kunstschatze, z. B. Gemälde von Dürer, Kranach, Rembrandt etc., und hat eine Sammlung gläserner Trinkgeschirre. Das Magazin von Marmorarbeiten aus der Umgebung enthält Statuen, Vasen etc. So reizend die Aussicht vom Schlossberge ist, so bietet doch eine schönere noch das Lössenhaus auf dem noch höhern Calvinusberge. Im Osten der Stadt ragt in schroffen Formen aus der Ebene die aus Quadersandstein bestehende Klippenreihe der Tefelsmauer, auf deren Gestein bedeutende Steinbrüche betrieben werden; zwei Stunden südöstlich bricht die Bode durch die Granitfelsen der Rosstrappe; am linken Ufer der Bode, beim Dorfe Rübeland, ist die Baumannshöhle mit den auf natürlichem Wege von Tropfstein entstandenen Figuren und Säulen (namentlich in der dritten Abtheilung), auf dem rechten Ufer aber die Bielschöhle im Berge Bielsstein, wo unter den vielen Figuren, die der Tropfstein und Stalaktit gebildet haben, das Orgelwerk in der achten und das wellenförmige Meer in der neunten Höhle am merkwürdigsten sind. Der Bielsstein selbst hat alten histor. Namen, da einst auf ihm die Harzbewohner ihren Götzen Biel verehrten, bis Bonifacius dessen Bild zerstörte. Eine halbe Stunde nördl. von Blankenburg erhebt sich in den grotesken Formen ein Quadersandsteinfelsen, der die geschleifte preuss. Bergfestung „Bergstein oder Reinstein“ (eine schon im J. 919 durch Kaiser Heinrich I. erbaute Veste) trägt; die heutigen Ruinen nebst den in die Felsen gehauenen Kasematten sind zum Theil zu Vergnügungsorten der Blankenburger umgewandelt. — Ein zweites Blankenburg liegt am Eingang ins Schwarzathal des Thüringerwalds und gehört zum Fürstenthum Schwarzburg-Rudolstadt. Im Norden dieses Städtchens liegt auf einem 500 F. hohen Kalkfelsen das Schloss Greifenstein (auch Schloss Blankenburg gen.)

Is eine der schönsten und grössten Ruinen Thüringens. Schon von Heinrich I. erraut, ist das Schloss histor. berühmt als Wiege des Kaisers Günther v. Schwarzburg; n 30 jährigen Kriege zerstört, blieb es seit 1671 unbewohnt und wurde durch einen Sturm im J. 1800 der schönen Zier des Hauptthurmes beraubt.

Blankenburg, Name zweier zu Berlin lebender Künstler. Adolf Bl., aus Belard, ist ein tüchtiger Genremaler; wir erwähnen von ihm den Hadersammler; erlener Wirthshof (im Besitz des Hrn. Danneberg zu Berlin); die Fischergruppe; einen alten Schuster; eine Küche etc. Im J. 1834 sah man von ihm ausgestellt: Gäste in einem Wirthshaus, und das Porträt des Blumenmalers Erdmann Schulz. — Heinrich August Bl. hat sich ganz dem Porträtlichen zugewandt und liefert hierin merkwürdigenwerthes. In Kreidezeichnung kennt man von ihm ein schlesisches Bauerndädchen und eine Kinderfamilie nach der Natur.

Blankenstetten, in der bair. Altmühlgegend, besitzt noch die Gebäude des vom Grafen v. Hirschberg gestifteten Benediktinerklosters.

Blaschek, Blumenmaler in Wien. Seine Blumenstücke zeugen von seinem Fleiss und Beobachtung der Farbenabstufungen und einer geschmackvollen Anordnung.

Bläser, Gustav, von Köln gebürtig, Schüler und Gehilfe des grossen Rauch zu Berlin, geniesst den schon entschiednen Ruf eines ausgezeichneten Bildhauers. In einem väterlichen Hause zu Köln sieht man von ihm frühere gelungene Medaillonporträts in Gyps (Düsseldorfer Künstler), in Düsseldorf die Statuette des Malers Lessing, wie er leibt und lebt, eine treffliche, höchst charakteristische, ungekünstelte, aber kunstvolle Arbeit. Ebenso ausgezeichnet, ebenso trefflich aufgefasst ist die Porträtstatuette des Direktors Schadow zu Düsseldorf und der Prinzessin Alexandra Feodorowna, letztere zu Pferd dargestellt (1842 auf der Düsseldorfer Ausstellung), sowie die seines Meisters Rauch (1842 in Berlin ausgestellt). Sodann sind die grössern Arbeiten von Bläser zu nennen, wie das Gypsmodell zu Beethovens Denkmal (durch Verloosung 1843 an den Berl. Kaufmann Titel gekommen), ferner zwei Reitergruppen und das Modell eines grossartigen Brunnens für Berlin. Dieser Brunnen, etwa auf dem Dönhofsplatze oder in den Umgebungen des Schlosses gedacht, würde in der Ausführung das Modell 7 — 8 Mal übertreffen und 50 Fuss hoch werden. Das Kunstwerk verbindet Architektur und Bildhauerei auf sehr geschmackvolle Weise. Aus einem Becken steigt ein Säulenbau, nach Art des gothischen Denkmals auf dem Kreuzberge, in drei Absätzen empor, und trägt auf seinem obersten abgeplatteten Stockwerke eine kolossale Borussia, welche, auf einem Felsen sitzend, doch noch 16 Fuss hoch ist und mit der Rechten den Lorbeerkrantz erhebt, mit der Linken das preuss. Scepter hält. An ihrer rechten Seite breitet ein Adler als Zeichen der Macht eine Fittiche aus, auf der andern steht der Schild mit dem Helios, das erwachende Preussen bezeichnend. (Leider sind grade diese Ideen nichts als das Rococco einer eingebildeten und — Gott sei gelobt! — wenn nicht wiederkehrenden, erschrecklich matten, widerlich wirkenden Allegorisirungs- und Symbolisirungsmethode.) Zunächst unter der Borussia befinden sich in Nischen des ersten Absatzes acht Statuen aus der vaterländ. Regentengeschichte, welche, nach dem Maasstabe von 50 Fuss für das Ganze, beinahe Lebensgrösse erhalten würden. Es sind die Statuen des Kurfürsten Friedrich I., des Königs Friedrich I., Friedrichs des Grossen, des Kurfürsten Albrecht Achilles, des grossen Kurfürsten, des Kurf. Johann Cicero, des Kurf. Joachim II. und des Königs Friedrich Wilhelm III. Das nächste (mittlere) Stockwerk schmücken acht ideale Frauenbildsäulen, die acht preuss. Provinzen vorstellend: Brandenburg mit der Mauerkrone und dem Scepter, Preussen im Königsmantel mit einem Ruder und Waarenballen, welche Schiffahrt und Handel versinnlichen sollen; Schlesien mit einem Tiegel voll Erz und einem Aehrenkranze, um die Erzeugnisse der Provinz anzudeuten; Pommern mit einem Fischernetz und Korngarben; die Flur des Sachsen entrissenen Landestheils mit einer Schüssel voll brauchbaren Salzes und wohlgeschmeckenden Gartenfrüchten; Posen mit einem Korbe, darin Honig tragende, aber Stachel führende Bienen; Westfalen mit einem Spinnrocken und das Rheinland mit dem Schlangenstabe des Hermes (woneben auch der Krummstab bezeichnend wäre) und einem Kranze von Weinlaub. Diese Gestalten werden, in der Grösse von 8 Fuss ausgeführt, imposant sich herausstellen und ihre verschiedensten Sprachen an den betrachtenden Mann bringen. Noch kolossaler werden die vier Gestalten, welche das unterste Stockwerk umlagern und mit ihren Sockeln zugleich das Wasserbecken theilen. Es sind die Hauptströme Preussens, auch im Liegen noch 6 Fuss hoch, welche aus ihren Urnen das Wasser des Brunnens glessen: die Elbe mit dem Merkurstabe, die Oder mit dem Spinnrocken und Hopfenkranze, die Weichsel mit reichen Weizengarben, drei schöne liebliche Frauenfiguren, und neben ihnen der alte weinlaubbekränzte Vater Rhein mit dem Ruder in der Hand. Endlich erscheinen

noch zwischen diesen vaterländ. Flüssen vier geschichtliche Basreliefs, welche den Gestalten in ihrer Umgebung in Beziehung stehn und etwa 3½ Fuss hohe Figuren erhalten würden, nämlich Friedrich I., wie er zu Königsberg die Königskrone sich aufsetzt, die Huldigung Friedrichs des Grossen in Breslau, die Schlacht des grossen Kurfürsten zu Fehrbellin mit dem Tode des Stallmeisters Froben, und der Einzug in Paris. — Es bedarf keines Augurs, um Bläser eine wirkungsreiche Zukunft zu prophezeien. Indem wir dies schreiben, kommt uns die Nachricht, dass die Stadt Neuruppin ihrem berühmten Landsmann Schinkel, der hier geboren wurde, ein metallenes Standbild errichten und durch Bläser das Modell anfertigen lässt. Der Bildner stellt den grossen Baumeister freistehend dar und gibt ihm eines der Meisterwerke in Berlin, die Schinkels Namen verewigen, im verjüngten Maasstabe in die linke Hand, während die Rechte den Grundriss dazu hält; das Fussgestell erinnert ebenfalls an Schöpfungen des Gefelerten und zeigt ausser der Schriftseite die Malerei, Bildnerei und Baukunst in weiblichen Gestalten versinnbildet.

Blasius, der Heilige, Bischof von Sébaste, wird mit einer oft einem Rechen ähnlichen Hechel, die sein Martyrium andeutet, oder mit einer Kerze dargestellt, die ihm eine dankbare Frau (welcher der Heilige ihr verlornes Schwein durch sein Gebet wieder verschafft hatte) in den finstern Kerker brachte. Er segnet als Einsiedler die Thiere des Waldes. Sieben Frauen sammeln sein Blut auf, als er (unter Diocletian) den Märtyrertod erleidet. Sein Tag ist der 3. Febr.

Blassblau, in der Porzellanmalerei eine der Starkfeuerfarben, wird aus einem Theil Kobaltoxyd und dreissig Theilen Feldspath zusammengesetzt. Die Behandlung der Substanzen ist wie beim Indigoblau; man zerstösst die Ingredienzen, schlägt sie mindestens viermal durch ein Haarsieb, und bringt sie dann in einen Tiegel in Starkfeuer der obern Etage des Porzellanofens in Schmelzung.

Blassochergelb, in der Emailmalerei, besteht aus einem Theil basisch schwefelsauren Eisenoxyds, 2 Theilen Zinkoxyds und 6 Theilen Flusses mit weniger Bleioxyd; die Mischung wird blos zusammengerieben und nicht geschmolzen. — Das Blassochergelb als Porzellanmalersfarbe setzt man zusammen aus 1 Theil schwefelsauren Eisenoxyds, 2 Theilen Zinkoxyds und 6 Theilen Graufusses. Wird gerieben, aber nicht geschmolzen.

Blau bedeutet in der Farbensymbolik der mittelalterlichen Kunst 1) als eine der mit den kirchlichen Jahreszeiten abwechselnden Farben der Messgewänder: Demuth und Busse, 2) als Gewandfarbe eines Engels (wie des in den sieben Sakramenten von Roger van Brügge über der Abbildung des Sakraments der Trauung schwebenden Engels): Glaube und Treue; 3) als Gewandfarbe Mariens: Bescheidenheit; 4) als Grundfarbe der Gewölbdecke der Dome: den Azur des Himmels gewölbes, des Sternenfirkaments.

Blaubeuren, ein altes schwäbisches Kloster, jetzt ein Seminar, besitzt vortreffliche Schnitzarbeiten von dem berühmten Ulmer Jörg Syrlin dem Jüngern, der 1496 das Chorgestühl daselbst ausarbeitete. Trefflich ist auch das Schnitzwerk im Hochaltar der Klosterkirche, welches die Madonna mit Heiligen, Scenen der Geburt Christi und die Anbetung der Könige vorstellt. Aus der Schule des Bartholomäus Zeitbloom rühren die wichtigen Gemälde des Hochaltars und das Freskobild des Täufers an der Giebelwand derselben Kirche her. Karl Heideloff in seiner „Ornamentik des Mittelalters“ rühmt sie als ausgezeichnete Darstellungen von der Hand des edlen Martin Schaffner, und rath, den Hochaltar überhaupt, dieses in arge Vernachlässigung gerathene Kunstwerk, aus dem jetzt entweihten Orte in den Chor der Stiftskirche zu Stuttgart zu versetzen. Das prachtvolle Altarschnitzwerk aus Syrlins Werkstätte wird von ihm im II. Bande der Ornamentik mitgetheilt.

Blaue Glasmalerfarben. Man hat in der Glasmalerei acht Nummern von Blau. Nr. I bereitet man dadurch, dass man 3 Theile Kobaltoxyd mit 2 — 5 Theilen Flussmittel aus 8 Theilen weissen, ausgewaschenen und geglühten Quarzsandes, 4 — 6 Theilen Boraxglases, 1 — 2 Theilen Salpeter und 1 Theil weisser Kreide in starkem Feuer anderthalb Stunde lang schmelzt und zum Gebrauche fein reibt. Kann man den Kobalt nur roh erhalten und ist man daher genöthigt, denselben selbst zu rösten, so nimmt man hierzu am besten spanischen oder schwedischen Kobalt, den man dadurch prüft, dass man ihn zuvor in Salpetersäure auflöst, die mit $\frac{2}{3}$ Wasser geschwächt ist. Welches nun die schönste Auflösung gibt, das wähle man, lege dasselbe, um es arsenikfrei zu machen, auf Kohlen, umgebe es damit von allen Seiten und glühe es, bis das Arsenik in weissen Kristallen, an den Steinen und Mauern umher, angeschossen ist, der Kobalt aber eine mehr metallische Gestalt und metallischen Glanz gewonnen hat. Diese Arbeit fordert jedoch wegen der schädlichen Arsenikdämpfe die grösste Vorsicht und möchte, falls die Lokalität nicht besonders hierzu

passt, am liebsten im Freien vorgenommen werden. — Blau Nr. II wird durch 1 Th. Kobaltoxyd und 4 Theile Boraxglas hergestellt, welche zusammen vier Stunden lang in starkem Feuer geschmolzen werden. Die Strengflüssigkeit des Kobalts erheischt, dass der erhaltene Glasfluss für den Gebrauch nochmals mit 2 Theilen des folg. Flussmittels fein zusammengerieben werde. Flussmittel: 1 Theil Bergkristall und 1 Theil Boraxglas werden zusammengeschmolzen, in Wasser geschüttet, gestossen und fein gerieben. — Zu Blau Nr. III (Dunkelblau) nimmt man 4 Theile Königssmalte und $2\frac{1}{2}$ Th. Mennige, welche in einem Porzellanmörser aufs Innigste gemengt werden; die Mischung setzt man in einem glasierten Schmelztiegel dem stärksten Feuer so lange aus, bis man vollkommen klare Glasfäden vom schönsten Azurblau ziehen kann, holt dann die Masse mit einem Haken aus dem Tiegel und lässt sie in eine Schüssel kalten Wassers fallen. Ist sie getrocknet, so wird sie zum Gebrauche fein gerieben. Das Verhältniss der Mennige richtet sich übrigens nach der wandelbaren Strengflüssigkeit der im Handel vorkommenden Smalte. — Um Blau Nr. IV zu erhalten, behandelt man 1 Theil schwarzes Kobaltoxyd, 6 Theile weisses gepülvertes Glas, 2 Th. Mennige und 2 Th. Salpeter, so wie unter Blau Nr. III angegeben ist. — Zu Blau Nr. V. wird 1 Theil Königsblau mit 3 Theilen Boraxglas zusammengeschmolzen, im Mörser zerkleinert und dann noch mit 2 Theilen Flussmittel von und in derselben Art, wie unter Blau Nr. II angegeben ist, fein abgerieben. — Zum helleren Blau Nr. VI nimmt man gleiche Theile von bester Königssmalte, von Mennige und von weissem, in einem blanken stählernen oder Porzellan-Mörser fein gepülvertem, sodann gesiebttem Glase, was alles, wie für Dunkelblau Nr. III angegeben, gemischt und geschmolzen wird. — Zu Blau Nr. VII werden 2 Theile Zaffer, 8 Theile weisses und feingepülvertes Glas, 6 Th. Salpeter und 6 Th. Mennige ganz so, wie unter Blau Nr. VI angegeben, gemischt, geschmolzen und gerieben. — Für Blau Nr. VIII lässt man gerösteten Kobalt in einer mit $\frac{2}{3}$ Wasser verdünnten Salpetersäure zwei bis drei Tage ruhig stehen und setzt ihn nur von Zeit zu Zeit in heisse Asche. Wird die Auflösung nach und nach hell und schön roth, so giesst man sie sorgfältig ab, um ja keinen Bodensatz mit überzuschütten; letztern aber begiesst man wiederholt mit Wasser und etwas Salpetersäure, um die noch etwa darin befindliche rothe Farbe vollends herauszuziehen, und schüttet dann die verschiedenen Auflösungen zusammen in eine porzellanene Schaaale. Zu 6 Theilen dieser rothen Auflösung mischt man 2 Theile von dem weissesten, auf obige Art gereinigten Seesalz und giesst, wenn sich letzteres aufgelöst, die Flüssigkeit vom Bodensatz in eine porzellanene Schaaale ab, die man in heisse Asche setzt. So oft sich binnen einigen Stunden des Abdampfens neuer Bodensatz bildet, giesst man die Flüssigkeit sorgfältig ab, rührt aber diese nachher, zumal wenn sie etwas dick zu werden beginnt, fleissig mit einem Glasstäbchen um, bis sie sich endlich in ein körniges Salz vom schönsten Blau verwandelt. Auch dieses Salz lässt man 1 oder 2 Stunden auf der heissen Asche, bringt es dann in die freie Luft, bis es nach einigen Tagen karmoisinroth wird, worauf man es zurück in die Asche, wo es wieder blau, und abermals an die Luft, wo es wieder roth wird, bringt, und dies Verfahren so lange wiederholt, bis man aus dem erwärmten Salze keine Salpeterdämpfe mehr aufsteigen sieht oder bis eine Probe davon, in ein Gläschen gethan und einige Linien hoch mit Wasser übergossen, nach einer halben Stunde roth geworden ist, ohne dem Wasser ihre Farbe mitzuthellen. Bewährt sich diese Probe, so süsst man das Salz sorgsam aus, trocknet die nun sehr rothe Farbe in einer Porzellanschaaale über heisser Asche und bringt sie noch einmal in glühende Kohlen, wo sie sich in das schönste, beständige Blau verwandelt. Ein Theil davon wird zum Gebrauch mit $2\frac{1}{2}$ Theilen des folg. Flusses versetzt. Flussmittel: 1 Theil Bergkristall und 1 Th. gulgeschmolznes Boraxglas werden zusammen im Mörser zerkleinert, geschmolzen, in Wasser ausgeschüttet, in einem stählernen Mörser zerkleinert und auf der Glastafel ganz fein gerieben.

Blau Oelmalerfarben. Zunächst kommt hier das Berlinerblau in Betracht, welches von Diesbach im Laboratorium des Chemikers Dippel zu Berlin zufällig bei Bereitung des Florentinerlacks entdeckt wurde. Es besteht aus Cyan (das mit Wasserstoff verbunden die Blausäure darstellt) und Eisen; man bereitet es durch Präcipitation einer mit Alaun vermischten Eisenvitriolauflösung durch Blutlaugensalz; dadurch erhält man es wegen des Alaunzusatzes mit Thonerde vermischt; lässt man den Alaun weg, so wird die Farbe reiner und gesättigter, und heisst dann Pariser- und Englischblau. Das schöne Berlinerblau ist eine um so nützlichere Farbe für den Oelmaler, da es sich gut mit andern Farben verträgt, freilich nicht mit den nicht stark gebrannten Eisen- und Erdfarben, am wenigsten mit der ungebrannten Siener Erde, und nicht im unreinen Zustande, d. h. wenn diese Farben von den schädlichen Stoffen, die sie mit sich führen, nicht völlig befreit sind. Vermischt man in der Oelmalerei

z. B. ungebrannte *Terra di Siena* mit Berlinerblau, so erscheint diese Farbe in ~~Wasser~~ ^{Wasser} ganz verändert und entstellt. Sie ist für sich, wenn sie und die übrigen Farben von gehöriger Reinheit sind, auch beständig; doch ist die Erfahrung, auch vom Conservator Fernbach in München, gemacht worden, dass das Berlinerblau vor dem directen Sonnenstrahlen nicht Stich hält. Fernbach setzte einen bemalten Gegenstand, an welchem die Farben mit einem Firniss gerieben und mit Terpentinöl verdünnt waren, und der bald abgegeben werden musste, direct der Sonne aus, sah aber Abends, als er sich überzeugen wollte, wie der Gegenstand trockne, dass die mit Berlinerblau bemalten Stellen blass und fast verschwunden waren, so dass er augenblicklich alles wieder übermalen wollte; indess liess er das Gemälde doch bis zum folgenden Tag stehen, und als er es am Morgen betrachtete, war er nicht wenig erstaunt, das Blau beinahe wieder in völliger Kraft zu erblicken. Er wiederholte mit derselben Farbe den Versuch und sah stets denselben Erfolg; später belegte er die blaubemalten Stellen mit einem dicken Papier, und er bemerkte diese Erscheinung nicht mehr. Nach Fernbachs Rath muss das Berlinerblau unbedingt für den Bedarf bei Kunstwerken auf einem Filtrum mit heissem Wasser ausgewaschen werden, bevor es zum Malen mit Oel und vorzüglich mit eisenhaltigen Farben, z. B. mit Ocherfarben, zuverlässig vermischt werden kann. Enthält das in den Fabriken oft oberflächlich behandelte Berlinerblau noch einen Ueberschuss von blausaurem Kali, das nicht gehörig gewaschen wurde, so wird es auf eisenhaltige Farben nachtheilig wirken und diese verändern. (Vergl. den bes. Art. „Berlinerblau.“) Das *Pariserblau* ist, wie schon bemerkt, nichts anderes als ein reines Berlinerblau, welches darum jenen Namen erhielt, weil man es in Paris zuerst rein darstellte. Es ist ein dunkelgesättigtes Blau mit einem kupfrigen Scheine ähnlich dem Indigo, und verhält sich im Uebrigen wie das Berlinerblau. Das *Mineralblau* ist ein helles Berlinerblau, das aber Zinnoxid und Magnesia enthält und in der Oelmalerei wenig Anwendung findet. Die vorbenannten blauen Farben verlieren durch Glühen ihr Blau, weil dadurch die eigentliche Verbindung von Cyan und Eisen zersetzt wird, und hinterlassen Rückstände, die wieder als Farben dienen können und sehr haltbar sind. Man kann dieselben, je nach der angewandten Hitze, in verschiedenen Farbennuancen (braunen und röthlichen) erhalten. *Kobaltblau* (Kobalt-Ultramarin, Thenardsblau) ist ein herrliches, luft- und feuerbeständiges Blau, das aus Kobaltoxyd und Thonerde hergestellt und vorzüglich von den sächs. Blaufarbenwerken geliefert wird. Es gibt davon in Sachsen fünf Sorten, deren Verkauf beim kön. Blaufarbenlager in Leipzig geschieht; die höchste Sorte (FEU) kostet 24, die geringste (U 3) 8 Thaler. Man braucht diese Farbe in der Wasser-, Oel- und Porzellanmalerei; sie erleidet durch Säuren keine Veränderung und wird durch eine Auflösung von kohlensaurem Kali beim Erhitzen auf einem Platinblech schnell schwärzlich, was beim Ultramarin nicht der Fall ist. Wenn Künstler fanden, dass sich das Kobaltblau zum Theil auch verändere, wachse und nachdukle, so war es chemisch nicht völlig rein hergestellt, sondern nachlässig behandelt, so dass es noch fremdartige Theile enthielt. Das Kobaltblau ist für jede Art Malerei ein vortreffliches, schönes und haltbares Blau, das bei völliger Reine keiner Veränderung in gewöhnlicher Temperatur unterliegt; -es deckt gut, hat viel Körper und verträgt sich mit jeder andern Farbe. *Smalte* (blaue Farbe, Kobaltfarbe) besteht in einer Verbindung von einem Glasfluss mit Kobaltoxyd. Man kann es erhalten, wenn man Kieselerde mit Kobaltauflösung trinkt und stark glüht, oder wenn man die gerösteten und mit Sand vermengten Kobalterze, die unter den Namen Safflor und Zaffer bekannt sind, einer heftigen und andauernden Rothglühhitze preisgibt. In der Oelmalerei ist zwar die Smalte nicht gut oder gar nicht anwendlich, weil sie schleppend und untheilbar ist; sie kann jedoch dehnbarer und so dem Oelmalern, wie dem Freskomaler, dienstbarer gemacht werden, wenn man sie auf einer Porphyrplatte (nicht auf Marmorplatte, die von ihr angegriffen wird) mit zum Trocknen geeigneten Mohnöl abreibt, welchem ein wenig reiner Talg, Schafunsschlitt, beigesetzt wird; dann ist sie weniger schleppend, wenn sie auch dadurch etwas schwer trocknet. Der Ultramarin wird aus Lasurstein (Lapis Lazuli), einem lasurblauen, quarzdurchwachsenen, in der Bucharei, in Thibet und China heimischen Mineral bereitet und zählt zu den kostbarsten Farben. Vortrefflich und billig wird diese Farbe in Nürnberg dargestellt, und findet als „Nürnberger Ultramarin“ in der Malerei vielfältige Anwendung; ihre Haltbarkeit ist bewährt. Der ächte und der nachgemachte Ultramarin kommen im Handel mit Bergblau, Indig, Smalte und Kobaltblau verfälscht vor. Um dies zu erkennen, bringt man ihn in eine Schale und übergiesst ihn mit reiner Salzsäure, wobei seine blaue Farbe verschwindet und nur die reine weisse Kieselerde zurückbleibt, was bei Kobaltblau und bei der Smalte nicht der Fall ist; diese Probe hält ebenso der künstlich bereitete Ultramarin aus. Die Schönheit dieser Las-

serst haltbaren und beständigen Farbe ist bekannt genug; auch verträgt sich der Ultramarin mit allen reinen Lasurfarben, nur mit dem rothen Münchenerlack nicht, besser mit Krapplack. Was die Ultramarinasche betrifft, so ist dies eine licht bläulichgraue Farbe, vorzüglich für das Fleisch zu feinen Nuancen bei Frauen- und Kinderfiguren anwendbar und dazu ganz vortrefflich. Leider wird diese Farbe immer rarer, da seit Fabrikation des künstlichen Ultramarins wenig Ultramarin aus Lasurstein und daher auch wenig Asche mehr gemacht wird. Die Ultramarinasche muss auf der Porphyrplatte fein gerieben werden; mischt man sie mit Mumie und Weiss, mit Krapplack, nach Umständen mit Gelb etwas abgeschreckt oder erwärmt, so gibt dies einen herrlichen Ton für feines Fleisch in Schatten. Kohlenblau ist ein Blauschwarz; man erhält es, wenn man Weinrebenkohle mit gleichen Theilen Pottasche abreibt, hierauf in einem Schmelztiegel so lange schmelzend erhält, bis kein Aufschwellen mehr stattfindet, dann auf den Stein ausgiesst und das Kali durch Schwefelsäure sättigt. Die Flüssigkeit wird blau, und ein dunkelblauer Niederschlag fällt zu Boden, der, nachdem er ausgeglüht, glänzend schwarzblau wird. Der Graphit (Reissblei, Ofenschwärze) ist ein ziemlich reiner Kohlenstoff, nur mit etwas Eisen gemengt; wird er sechs- bis siebenmal in einem Glase mit vielem darüberstehenden Wasser gut geschlämmt, der unreine Bodensatz jedesmal beseitigt, der zuletzt im Wasser fein vertheilte, zu Boden gesunkne reine Graphit mit Wasser fein gerieben und dann wieder ganz gut ausgetrocknet, so erhält man eine vorzügliche, haltbare, gefällige, blaugrau schwarze Farbe, die einen eigenthümlichen Ton hat, der sich durch andre Farben nicht mischen lässt. Jedoch werden ausgezeichnete Farbentöne durch Graphit mit der Sienererde und mit andern gebrannten Ocherarten gemischt, und in diesen oder beliebigen andern Verbindungen dient er zu Schattentönen im Fleisch. Diese von den Alten häufig und mannigfach benutzte Farbe gebrauchte auch Vandyck, der sie im Fleisch und in seinen schönen mannichfaltigen schwarzen Gewändern überall anwandte.

Blaugrün der Porzellanmaler wird zusammengesetzt aus 1 Theil grünem Chromoxydul und 2 Theilen Kobaltoxyd. Man reibt beide und schmelzt sie im Starkfeuer. Das Produkt ist eine nur wenig geschmolzene Masse, von der man den mit dem Tiegel in Berührung gekommenen Theil absondert, alsdann die Masse im Mörser zerkleinert, und auf 1 Theil derselben 3 Theile Grün- und Carminfluss zusetzt.

Bläulichgrau, für Mischungen in der Porzellanmalerei, wird zusammengesetzt aus acht Theilen Blau (aus 3 Theilen Bleiglassfluss und 1 Theil Kobaltoxyd geschmolzen), einem Theil Zinkoxyd, einem Theil Eisenviolett und drei Theilen Graufuss. Man reibt die Farbe und setzt ihr, um das Grau zu erhöhen, etwas Mangan zu.

Bläulichgrün, in der Emailmalerei, wird dadurch hergestellt, dass man ein fein zerriebnes Gemenge von 1 Th. Chromoxydul und 2 Theilen Kobaltoxyd dem Starkfeuer des Porzellanofens aussetzt, hierauf die zusammengesinterte Masse pulverisirt und mit dem dreifachen Gewichte des bleifreien, des bleiarmen und des Clouet'schen bleifreien Flusses fein zerreibt. — Das Bläulichgrün in der Porzellanmalerei ist eine Hauptfarbe unter den Starkfeuerfarben, wird aus drei Theilen Kobaltoxyd und aus einem Theil Chromoxydul zusammengesetzt; man mengt die Substanzen mit dem Zehnthheil Feldspath, reibt sie fein, vermengt sie gut, ohne sie zu schmelzen.

Blechen, Karl, Landschaftsmaler, Professor an der Berliner Akademie, malte anfangs Dekorationen, wählte aber, mit schönem Talent begabt, bald eine höhere Aufgabe der Kunst, in welcher er so ganz eigenthümlich dasteht. Da er sich in Italien herausbildete, so führen seine Bilder auch meist italische Gegenden und Ansichten vor, wo er es aber nicht sowohl auf allgemeine Naturwahrheit, als vielmehr auf die Launen der Natur absieht, indem die reine Natur nur an seltenen, durch speziellen Conflict bedingten Stellen seiner Gemälde erscheint. Es ist dies eine eigenthümlich komische Landschaftsgattung, eine humoristische Staffage fordernd, auf die sich Blechen trefflich versteht. Auf Bildern, wo sein Humor in Figuren spielt, fällt auch das Capriciöse seiner Naturauffassung nicht so befremdend oder drückend auf. Blechen zeigt die italische Landschaft statt in ihrer Anmuth vielmehr in ihrer Ironie. Er malt auch historische Landschaften sowie andre Bilder, wo er besonders Geschick in schauerlichen Erfindungen zeigt. Auf der Berliner Ausstellung 1829 sah man von ihm ein Landschaftsgemälde, welches Semnonen vorstellt, die sich zum Kampf gegen die Römer richten; ein nach Karoline Hellwig's Urtheil in grossartiger Rauheit hingeworfnes, doch durch scharfe Naturauffassung und Ursprünglichkeit in den Gestalten anziehendes Bild. Die Ausstellung 1834 zierte er mit seinen „römischen Hirten“ (im Besitz des Justizraths Martini), und mit der „Ruine einer Kapelle“ (von eigener Erfindung, im Auftrage des Königsberger Kunstvereins ausgeführt); auch sah man von

ihm zwei innere Ansichten des Palmenhauses auf der Pfaueninsel bei Potsdam, die er für Friedr. Wilh. III. in Oel ausgeführt hatte. Geistreich und meisterhaft sind Bleichens Zeichnungen; überhaupt tragen seine Werke das Gepräge der Originalität. Ausser dem Geist, der aus der Anordnung und Staffage spricht, herrscht in ihnen geschmackvolle, besonnene Handlung, und Sicherheit in der Ausführung. — Seine Wahl zum ord. Mitgl. der Akademie zu Berlin erfolgte 1835.

Blei wurde im Alterthum so gut wie Eisen, Bronze, Marmor, Gyps, Bernstein (Amber, Electrum), Knochen, Glas und Wachs zu Statuen verwendet. Namentlich spricht eine Stelle des Publius Victor (*de urb. reg.* 6.) von Statuen aus Blei. Ungleich häufiger natürlich ward es als Mittel gebraucht, wenn Figuren von Marmor die völlige Glätte bekommen sollten; nämlich es wurden dieselben, nachdem man schon mit Bimsstein sie übergegangen und mit dem Eisen sanft nachgearbeitet hatte, zuletzt mit Tripel und Blei gerieben, um ihnen den Vollglanz zu verleihen. Dieser Glanz wirkt auf diejenigen Theile, welche beleuchtet sind, einen so grellen Schein, dass dadurch vielmals der mühsamste Fleiss unsichtbar wird, und nicht bemerkt werden kann, weil das starke zurückprallende Licht unser Auge verwirrt. Die meisten antiken Marmorstatuen, auch die kolossalen, sind völlig so geglättet; die Statuen zweier Gefangenen z. B. im Hofe des Conservatorenpalastes zu Rom haben so starke Glättung, dass man sich in ihnen spiegeln kann.

Bleiglassfluss (*fondant rocaille*), eins der drei Flussmittel in der Porzellanmalerei, wie es z. B. in der kön. Porzellanmanufaktur zu Sèvres angewandt wird, besteht aus drei Theilen Mennige und einem Theil weissen gewaschenen Sandes. Man schmelzt dieses Gemenge und verwandelt es dadurch in ein grünlichgelbes Glas, ein einfaches Bleisilicat, in welchem die Säure $2\frac{1}{2}$ Mal den Sauerstoff der Base enthält.

Bleiroth, die im Handel vorkommende feinste Sorte der Mennige.

Bleistiftzeichnung. Der Gebrauch des Bleistifts zur Ausarbeitung in Schatten und Licht ist wegen der Sauberkeit seiner Behandlung und der zarten glänzenden Tinten sehr lockend, aber nur auf kleinere Sachen beschränkt. Wer viel mit Bleistift zeichnet, gewöhnt sich an Härte, Trockenheit und Magerkeit. Was jedoch dieses Zeichnungsmittel ganz unzureichend macht, ist die wenige Kraft, die man damit erreicht. Auch bei ihm lässt sich in geeigneten Fällen mit dem Wischer unterarbeiten, nicht aber beim Silberstift, dessen Behandlungsweise ziemlich die des Bleistifts ist, nur dass die des letztern in naher Beziehung zur Kreidemanier steht. Je feiner der Graphit ist, desto schöner fällt die Zeichnung aus, desto silberartiger der Ton; während geringer Graphit eine unangenehme schmutzig-graue Färbung gibt. Das Arbeiten mit feingespitzten Stiften, zumal wenn sie etwas härter sind, ist ebenso unzulässig wie bei der Kreide. Die Fixirung kann auf gleiche Art geschehen, ohne dass die Nachtheile mit sich führt, die zu besondrer Vorsicht bei Kreidezeichnungen aufordern. Man bedient sich zu Bleistiftzeichnungen eines starken, sehr feinkörnigen, aber ungeglätteten Papiers, des Bristolpapiers, weisser feiner Kartons, des Elfenbeinpapiers, wohl auch des feingeschliffnen Kreidepergaments oder Pergamentpapiers, selten des gefärbten; verfehlte Stellen wischt man mit Gummi-elasticum, Seidel oder Ziegenleder aus, wovon das erste am Wirksamsten ist; nie arbeitet man mit verschiedenen Graphitsorten. Die Manier kann eine skizzenartige oder fleissig ausgeführte sein. Zum Zeichnen mit Silberstift ist allein das Kreidepergament brauchbar, welches nicht aufgespannt wird, aber mit feinem geschlemmtem oder durchgestäubten Bimssteinpulver mittels eines wollenen oder löschpapiernen Bäschchens glatt geschliffen werden muss, weil der geringste Riss in der Zeichnung sichtbar und zugleich unverilgbar ist; doch schadet eine Glätte, die der Politur nahe kommt, der Behandlung. Die Stifte dürfen nicht spitzig schneidend sein, vielmehr rundlich, stumpf, und müssen immer beim Zeichnen gedreht werden, damit sich keine scharfe Ecke anschleift. Will man die Kraft der Schatten durch Bleistift verstärken, so muss dies sehr vorsichtig und nur mit der Sorte HHH geschehn, um nicht falsche Töne hineinzubringen. Eine Fixirung ist unnöthig; das selten erforderliche Spitzen des Stiftes bewirkt man mit sehr feiner englischer Schlichtfelle. Zu bemerken ist noch, dass Zeichnungen auf Pergament auch einer gewissen Färbung fähig sind. Man rechnet dahin nicht die rothen Backen, die man mit trockenem Karmin und einem kleinen Wischer aufträgt, sondern die verschiedenartigen Töne, die von verschiedenartigem Material der Metallstifte hervorgebracht werden können und die bei geistreicher Anwendung gute Wirkung machen, als Zinn, geglühtes Messing, Blei, Kupfer, Gold, Graphit etc. Indess wird der eigentliche Künstler sich nicht zu Silberstift-, kaum zu Bleistiftzeichnungen hergeben. (A. W. Hertel's: „Kl. Akademie der Zeichnen- und Malerkunst.“)

Blende, eine flache Mauernische, z. B. ein blindes Fenster.

Blenheim in Oxfordshire, das grosse bizarre Schloss des Herzogs v. Marlborough, ist das Hauptbauwerk Vanbrugh's. (Vergl. Joseph Gwilt's *Encyclopaedia of Architecture*, S. 217, wo Plan und Aufriss gegeben ist.) In dem 11 engl. Meilen umfassenden Schlossparke steht die Statue des grossen Herzogs auf einer Säule von 130 Fuss Höhe. Im schönen Garten sieht man eine Fontaine mit Statuen von Bernini, ferner Tempel und Broncekopien der berühmten Antiken: Ringer und Schleifer. Im Palast befindet sich eine gute Gemäldesammlung. Das Hauptstück darin ist eine vom J. 1505 datirende, aus San Florenzo in Perugia stammende Altartafel von Raffael: eine thronende Madonna mit dem Christkind und St. Johannes. Ferner besitzt sie drei Stücke von Tizian, darunter den St. Gregor und eine Heilige; von Giordano den „Tod des Seneca,“ von Baroccio das „Bildniss eines Knaben als Johannesritters,“ von Carlo Dolce eine gen Himmel blickende Madonna mit Sternenkranz; von Murillo zwei Bilder mit Bettelknaben; von Rubens sechzehn Stücke, darunter Venus und Adonis, die drei Weiber des Malers, den Proserpinenraub, den Maler mit Frau und Kind, Loth und seine Töchter, Loths Scheiden von Sodom, die Rückkehr aus Aegypten, die Anbetung der Könige; von A. van Dyck ein Bacchanal und viele schöne Porträts, darunter das des „gerüsteten Karl I. zu Ross“ ganz ausgezeichnet ist; von Wouwermans zwei Schlachtstücke, von A. v. Ostade Bauernstuben; Bildnisse von Holbein, Rembrandt, P. Lely (Peter van der Faes aus Westfalen), Gottfr. Kneller, Josua Reynolds, Thomas Gainsborough etc. Endlich sieht man dort neun dem „Tizian“ zugeschriebene Oelmalereien auf Leder, welche Götterliebschaften darstellen (Poseidon und Amfitrite, Herkules und Deïaneira, Venus und Adonis etc.), und Denkwürdigkeiten des grossen Marlborough in Gemälden und Stickerelen.

Bles, Herri de, oder Henrijck met de Bles, auch *Civetta* genannt, geb. um 1510 zu Bowines unweit von Dinant an der Maas, blühte als Landschafter und Historienmaler. Auf seine histor. Bilder hat augenfällig erst Lukas van Leyden, dann Mabuse eingewirkt. Bles bildete die zuerst von Joachim Patenier aus Dinant als eine für sich bestehende Gattung behandelte Landschaft weiter aus, obgleich er weder diesen, noch einen andern Maler darin zum Lehrer hatte. In seinen noch jetzt anziehenden Landschaften ist Pateniers Härte ziemlich vermieden, die Luftperspektive mehr beobachtet und ein Gesamteindruck erstrebt. Der starke Ton beeinträchtigte nicht die Zartheit der Ausführung. Es zeugen des Malers kleine Landschaften von vieler Geduld. Gemälde grössern Umfangs, z. B. die fünf histor. Landschaften im Zehnersaal des Dogenpalasts zu Venedig und die Geburt Christi in der Kirche San Nazario e Celso zu Brescia, dürfte Bles, der um 1750 in Ferrara starb, erst in seinen spätern Lebensjahren gearbeitet haben. Der Name *Civetta* (Nachteule), unter dem er bei den Italienern beliebt war, schreibt sich vom Abzeichen des Künstlers, einer in den Gemälden oft äusserst versteckt angebrachten Eule, her. Vergl. Brulllot P. I. p. 432, Nr. 3274. Auf der Bibliothek zu Basel hat man von Bles eine heil. Familie (Maria und Joseph mit dem Christknaben und Johannes in einer Landschaft), wo das Kolorit an Italien erinnert. Im Berliner Museum finden sich folgende Stücke dieses Meisters ohne Meister, 1) eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten (in einer felsigen Landschaft mit weiter Ferne sitzt Maria unter einem Kastanienbaume und reicht dem Kinde die Brust; mehr rückwärts Joseph auf dem Esel; auf Holz 6 Zoll hoch, 5 Z. breit); 2) St. Hubertus in einer reichen Landschaft, deren Ferne von Gebirgen, deren Mittelgrund von Gebäuden, Gehölz und Wasser gebildet wird; der Heilige ist in Verehrung vor einem Hirsche, der ein Crucifix zwischen dem Geweih trägt; ausser ihm andre Jäger, mit Pferden und Hunden (auf Holz 1 F. 4 Z. hoch, 1 F. breit); 3) Eva, mit Adam unterm Erkenntnisbaume stehend, um welchen die Schlange sich windet, bietet dem Mann die verbotene Frucht an; derselbe erinnert sie, nach oben deutend, an das göttliche Verbot; Hintergrund eine sehr reiche Landschaft, worin im Kleinen die Erschaffung der Eva, das göttliche Verbot, die Vertreibung aus Eden, das Leben ausser demselben, mit dem abwehrenden Engel, das Opfer Abels und Kains und der Todtschlag des letztern vorgestellt ist; im Vorgrunde ein Käuzchen als Monogramm (auf Holz 5 F. 3 1/2 Z. hoch, 3 F. 8 Z. breit); 4) das Bildniss eines Mannes von mittlern Jahren, mit schwarzer Mütze, in grünem Unterkleide und schwarzem Pelz mit rothen Ärmeln, in der Linken eine Blume haltend; den Hintergrund bildet eine Landschaft, worin auf einem Baume das Käuzchen als Monogr. des Künstlers. Letztres Stück ist als Porträtstück eins der seltensten Bilder von Bles; es gehört der frühern Zeit des Künstlers an, so dass man darin noch in vielen Stücken die Weise des Joachim Patenier erkennt; namentlich gilt dies von dem wärmern Tone und der Behandlung des Pelzes; in seiner spätern Zeit nahm er im Fleisch einen violettlicheren, im Grün der Landschaft einen bläulichern Ton an, auch wurde die Auffassung minder naiv

und lebendig, als wir sie hier sehen. Auf Holz gem. ist dies Bildniß 1 F. 7¼ Z. hoch, 1 F. 2 Z. breit. In der Moritzkapelle zu Nürnberg findet man unter Nr. 19 und 25 zwei sich ähnelnde Vorstellungen vom Gefolge eines Königs, nach Waagen aus der spätern, manierirten Zeit des Meisters, mit zu langen Figuren und von kalter Farbe; eine mit dem heil. Hubert staffirte Landschaft wird dort, unter Nr. 24, ebenfalls dem Bles zugeschrieben, scheint aber dem Dr. Waagen nach Charakter und Färbung der Figuren, nach Form und Blätterung der Bäume, nach dem warmen Grün der ganzen Landschaft eher von Patenier, dem Vorgänger des Bles, herzurühren. In der Gallerie zu Pommersfelden bei Bamberg sieht man ein reiches und fleissiges Werk von Bles, das Mariens Begräbniss und Himmelfahrt mit sehr ausführlichem landschaftlichen Hintergrunde enthält; oben in Runden ist grau in Grau die Geburt und Auferstehung, sowie die Anbetung der Könige und die Himmelfahrt Christi vorgestellt. Die Gallerie zu Grätz hat einen Orfeus im Tartarus. Die Samml. des Canonicus Speth zu München besitzt die Halbfigur der reichgeschmückten Artemisia, die mit der Rechten ein kostbares Gefäss, mit der Linken den Deckel desselben hält; hinter ihr gestattet die Bogenöffnung die Aussicht in eine Landschaft. (Von Piloty lithogr. *Recueil des Oeuvres lithographiques. Vol. III. a Munch* 1816.) Die Münchner Pinakothek besitzt eine Anbetung der Könige (mit der Bezeichnung unten nach rechts zu: *Henricus Blesstus f. 1565.*) und eine Verkündigung Mariens (vom J. 1562). In Wien findet man mehrere histor. Landschaften dieses Meisters, in der Ambrasers Samml. ein Seestück vom J. 1693; man sieht im Vorgrunde ein Schiff und Menschen; der heil. Paulus wirft eine Schlange ins Feuer.

Bliesbrück und **Reinheim** in der bair. Bliesgegend, zwei Dörfer, bei welchen das Thal Allermannsland liegt. Hier, zwischen Saargemünd und Bleskastel, grub man einen Venustempel mit der Broncestatue der Göttin, viele röm. Geräthschaften, Münzen und Urnen aus. Diese und die noch sichtbaren Gemäuer der alten Wohnungen und Ringmauern machen es wahrscheinlich, dass hier einst eine Römerstadt war.

Bleskastel, Städtchen in der Gegend der bairischen Blies, Kantonsitz mit zwei Kirchen, weist das verfallne Residenzschloss der Grafen von Leyen auf, was nun zum Theil zur Freiwohnung der Armen dient. Auf einer Anhöhe sieht man eine 12 Fuss hohe viereckige Spitzsäule aus einem einzigen Steine, die wahrscheinlich ein allermannischer Grenzstein war.

Blocklandt, eigentlich Anthonis van Montfort, von seiner bei Montfort liegenden Besitzung „Blocklandt“ so benannt, wo er 1532 geboren ward. Sein Geschlecht war vornehm. Noch vor dem J. 1572, in welchem er nach Italien kam, malte er für die Kirche zu Delft. In Rom suchte er Michel Angelo's Deckengemälde zu kopiren. Er malte Mythologisches (z. B. das mit B. 1573 bezeichnete Bild der kais. Gall. zu Wien: Aktäon wird von der badenden Artemis bestraft) und heilige Ereignisse, Bildnisse aber fast gar nicht. Er folgte dem Style des Frans Floris und wird von den frühern Kunstschriftstellern wegen des Verständnisses des Nackten und wegen der guten Behandlung des Haares und Bartes gerühmt. Frauengesichter im Profil und von vorne sollen Nachahmung des Parmesano verrathen. Seine religiösen Bilder sind ansprechend durch erfreuliche Naivetät des Gefühles. Er malte ausser für Delft auch für die Kirchen zu Amsterdam und Utrecht. Er starb 1583. Unter seinen Schülern ist Mich. Janssen Miereveldt aus Delft am bekanntesten. Wie Bl. sich schrieb, ersieht man aus einem histor. Bilde mit der vollständigen Bezeichnung: *Anth. v. Montford, aliter dictus Blocklandt, pinxit ao. 1579.* Von ihm findet sich zu Utrecht eine Ausgiessung des heil. Geistes (in der Kirche der heil. Gertrud) und eine Himmelfahrt Mariens, zu Dordrecht eine Kreuzigung, zu Leyden eine Bathseba im Bade, zu Berlin „Maria und Joseph, welche nebst acht jüngern und ältern Hirten das neugeborne Kind verehren.“ (Durch einen Bogen Aussicht in eine Landschaft. Auf Holz gemalt, ist dies Bild 2 F. 4 Z. hoch, 3 F. 6 Z. br.) Zeichnungen von Blocklandt finden sich in der Samml. des Erzherzogs Karl zu Wien, nämlich ein Bacchanal, Joseph, Maria und das Christkind. Nach seiner Erfindung und Zeichnung stach Ph. Galle den todten Adonis (bez. *Antonius Blocklandt inv. Philippus Gallus sc.*) zehn Sibyllen (*Jesu Christi dignitates, virtutis et efficientiae praevent. Sibyllis X.*) die Sibylla Erythraea (*Antonius Blocklandt invent. Philip. Gall. sc.*), die Sibylla Persica (*A. Blocklandt delin. Phil. Gallus caelab.*) in der Kupferstichsamml. der k. k. Hofbibliothek zu Wien, die Geschichte Loths in 4 Blättern, die Verkündigung Mariens, Maria mit dem Christkind in Wolken, Christus und die Ehebrecherin, die Samariterin, den Evangelisten Johannes, St. Magdalena. Heinrich Goltzius stach nach Blocklandt den „Loth, der mit seiner Familie aus Sodom zieht“ (1582), den „todten Christus, um ihn herum die vier Evangelisten“ (1583), die Auferstehung, und

Julius Goltzius den Evangelisten Matthäus. Hieron. Wierix stach drei sitzende Apostel (oval).

Bloemaert, Abraham, geb. um Weihnachten 1567 zu Gorricum in den Niederlanden, benutzte den Unterricht mehrerer Lehrer, auch französischer zu Paris, hatte aber weder den Zeichnungen des Frans Floris, noch dem Hieronymus Franck von Herentals viel, sondern das Meiste sich selbst zu verdanken. Ohne Italien zu bereisen, arbeitete er zu Utrecht. Mit reicher Fantasie begabt, ward er ein sehr vielseitiger Maler, der neben zahlreichen mythologischen Bildern mit gleichem Geschick Allegorisches, Biblisches, männliche und weibliche Heilige, Genrestücke und Landschaften malte, und auch Bäume und Gewächse aller Art sowie Thiere mit Wahrheit und Genauigkeit darzustellen verstand. Bildnisse dagegen hat er nie gemalt, ausgenommen sein eigenes, welches Hondius und P. Ant. Pazzi stachen. Abr. Bloemaert erfand mit dichterischem Geiste und wusste mit natürlichem Scharfsinn das Malerische aus der Natur zu ziehen. Keineswegs sind alle Werke desselben in Anordnung und Zeichnung vorzüglich, in den bessern aber sieht man den reichen Gegenstand ohne Zerstreung und Verwirrung in kontrastvolle Gruppen sinnig abgetheilt, deren verständige Anordnung einfach, anmuthig und immer sehr gefällig ist. Seine Figuren haben weder in den Formen Ideales, noch sind sie in Charakteristik bedeutend. Er bemühte sich nur, gut gestaltete Formen aus der Natur zu wählen und die Verhältnisse richtig zu machen. Daher haben seine weiblichen Gesichter gemeine Formen, dagegen seine männlichen oft durch wahrscheinlichere Charakteristik mehr Kraft im Ausdruck und auch Würde erhielten. Doch sind die Kopfwendungen leicht und ungenügend und die geschmackvollen Gewänder in grossem Style behandelt. Besitzen wir in Bloemaerts Figuren Wahrheit, Ausdruck (besonders einen feinen gemüthlichen) und eine gewisse Grazie, so sind sie aber keineswegs frei von Manier in der Zeichnung, dem gewöhnlichen Fehler der Maler der spätern Jahrzehnte des 16. Jahrh. Auch werden Zeichnungsfehler durch das kräftige, oft der Wahrheit sich nähernde und angenehme Kolorit vergessen gemacht. Die Vertheilung des Lichtes und die vollständige Anwendung und Behandlung des Helldunkels brachten eine äusserst gute Wirkung hervor, zumal da die Gemälde mit einem saftigen Pinsel leicht vorgetragen sind. Abr. Bloemaert, genial, vielseitig gebildet und an Fruchtbarkeit einigermaßen dem Rubens nachkommend, aber seiner Kunstweise nach durchaus dem 16. Jahrh. angehörig, malte in der beschriebenen, zu ihrer Zeit mit Beifall aufgenommenen Weise noch viele Jahre über die gewöhnliche Schlusszeit der Periode des manierirten Styls der ältern holländischen Schule hinaus. Er war nicht allein 40 Jahre hindurch Zeuge der Thätigkeit und des Ruhmes des P. P. Rubens, sondern hat auch diesen freilich in sehr verdunkelnden Zeitgenossen noch um 7 Jahre überlebt. Bl. starb erst 1647 in Utrecht. Die Münchner Pinakothek und das Berliner Museum besitzen zwei Stücke von ihm; eine Maria, welche das Kind säugt, ein feines fleissiges Bild, findet sich in der Gall. zu Pommersfelden bei Bamberg. Mit „*Abr. Bloemaert anno 1591*“ ist ein Gemälde der kön. Gall. zu Kopenhagen bezeichnet: Apollon und Artemis tödten die Niobe und Töchter der Niobe. Zum Theil sehr gute Meister haben ungemein viel nach seinen Werken gestochen: Bolswert zwei Bl. Landschaften, Nicol. de Bruyn die Vergnügungen des goldenen Zeitalters, Wilh. Schwanenburg die Geburt Christi und Anbetung der Hirten, Corn. Vischer den heil. Bonifaz und heil. Willibrord, Jakob de Gheyn (der Alte) den „Jesus, das jüdische Volk unterrichtend,“ und „das Wunder der fünf Brode“ (beide Bl. vom J. 1592). — Abr. Bloemaert war selbst Stecher, und zwar mit der Nadel; auch kennt man ihn als Formschneider. Von ihm verfertigten Blätter in Helldunkel sind wegen der Abweichung vom gewöhnlichen Verfahren der Arbeit merkwürdig. Bloemaert hat nämlich, die freie Bisterzeichnungen nachzuahmen, die Umrisse in Kupfer geschnitten, die Schatten in eine oder zwei Holztafeln geschnitten. Diese mit Holzplatten in Helldunkel gedruckten Blätter von alttestamentlichem und sehr noch neuteamentlichem Inhalt, zum Theil nach Parmesano's Erfindung, werden noch mehr als Bloemaerts Radirungen geschätzt. Doch mögen sie weniger dem 16. als dem 17. Jahrh. angehören.

Bloemen, Julius Frans van, in veränderter Schreibung „Bloom,“ war der jüngere Bruder des Pieter v. Bl. und ward 1656 zu Antwerpen geboren. Man weiss nicht, dass er nach Rom kam, in die dasige Schilderbent der Vlamingen (wo er — unter Anspielung auf die schönen Horizonte seiner Landschaften — den Beinamen *Oriente* empfing) und endlich 1742 auch in die Akademie von San Luca aufgenommen ward, und dass er in der ewigen Stadt das Zeitliche segnete (um 1748). Was von diesem fast hundertjährig gewordenen Maler zu sagen ist, beschränkt sich darauf, dass er als Landschaftler sowohl in Oel als in Fresko ausserordentlich viel geleistet hat;

dass seine Erfindung frei, zuweilen poetisch, und mehr anmuthig als gross, seine Ausführung leicht und meisterlich ist, und dass er mit Glück sich dem grossen Style des Kaspar Dughet genähert hat, wenigstens in einigen Landschaften, die man von ihm im Palast Corsini sieht. Früher scheint er den Adrian van der Toow (Ary de Cabel) imitirt zu haben, doch hat er sich später allein an die treue Nachahmung der Natur gehalten. Seine Gemälde, denen im allgemeinen Tone etwas Grünliches (mit chinesischem Lack gemischt) eigen ist, bestehen zumeist in Ansichten von Tivoli und der Umgegend, in Wasserfällen etc. Man schätzt sie um so mehr, wenn er darin Naturerscheinungen wie die eines feinen Regens, eines Regenbogens etc. vorführt, weil er solcherlei äusserst täuschend nach der Natur wiederzugeben wusste. Man studirt ihn in den Palästen der römischen Grossen, wo sich fast alles von seiner Hand, Landschaftsfresken und Oelgemälde, beisammen findet. Im Berliner Museum sieht man von Julius Frans (Giulio d'Orizonte) eine blumenreiche Landschaft, deren Hintergrund von Gebirgen gebildet wird; der Mittelgrund zeigt eine Stadt und einen Schäfer mit seiner Herde; im Vorgrunde erscheint an einem Wasser Latona mit ihren Kindern Apoll und Diana, auf deren Flehen zum Zeus die Landleute, welche ihr, der Dürstenden, das Wasser getrübt haben, in Frösche verwandelt werden. (Auf Leinw., 4 F. 1¼ Z. hoch, 6 F. 3½ Z. br.) Jul. Frans van Bl. hat auch einiges Landschaftliche nach seiner Erfindung geätzt; die meisten dieser Blätter sind mit „*Fran. van Bloemen del. Horizonti*“ bezeichnet.

Bloemen, Pieter van, genannt *Standaard*, welchen Beinamen er in Rom empfing, ward 1649 in Antwerpen geboren und hatte den Julius Frans van Bl. zum jüngern Bruder. Nachdem er sich lange bei diesem in Rom aufgehalten, ward er 1699 Direktor der Antwerpner Akademie und starb in diesem Amt 1719. Seine Gemälde führen uns Gefechte und Lager, Karawanen, Pferdemarkte und röm. Feste vor. Laut Nagler sind die Pferde schön gemalt und die Hintergründe mit schöner Architektur versehen. Dr. G. F. Waagen nennt ihn einen „mässigen Meister.“ Die Samml. im Landauerbrüderhaus zu Nürnberg besitzt (im 2. Kabinet Nr. 36 und 39) ein Lager und ein Gefecht von ihm, welche besonders warm im Ton, besonders fleissig in der Ausführung sind. Das Berliner Museum hat eine hügelige Landschaft mit einem Lager: man sieht vor einem Marketenderzelt vier Reiter und zwei Kavalleriepferde mit vollem Gepäck; im Vorgrunde rechts eine Bauerfrau und ein kleines Mädchen, links ruhes des Vieh; mehr rückwärts noch andre Figuren. Bezeichnet: *P. V. B.* (Auf Leinw. 2 F. 1½ Z. hoch, 2 F. 8 Z. br.) Dresden besitzt von Pieter fünf Stücke, die Münchner Pinakothek eine vorüberziehende Karawane. Nach seinen Bildern stachen T. Major, Aquila, Rottwyk, J. B. Guéiard (Hirten, welche zur Weide treiben; Hirten, die Heerde hütend) u. A. — Pieter ist auch als Aetzer kleiner Landschaften bekannt.

Bloomers, A. M., ein trefflicher Maler im Blumen- und Fruchtsache, war von Amsterdam gebürtig und starb 1844 in einem Alter von 58 Jahren im Haag. Seine Werke stehen denen des Huysum sehr nah.

Blois, Hauptstadt des französ. Departements Loir et Cher, besitzt ein altes königliches Schloss, wo 1462 Louis XII. geboren ward. Dies Schloss, dessen Nordfacade von Mansard ist und das sonst nichts Merkwürdiges in der Architektur darbietet, dient jetzt zur Kaserne. Uebrigens weist Blois eine alte Kathedrale, ein schönes Präfecturhotel, das einst bischöflicher Palast war, einen schönen Quai und eine alte römische in den Felsen gebauene Wasserleitung unter dem Namen Aron auf. Noch ist die 930 F. lange, 42 F. breite und auf 11 Bogen ruhende steinerne Brücke bemerkenswerth, welche über die Loire zur jenseitigen Vorstadt Vienne führt.

Blondeel, Lancelot, ein Maler von Brügge, der in der 1. Hälfte des 16. Jahrh. blühte. Er muss ein hohes Alter erreicht haben, da er schon 1510 thätig gewesen sein soll und er noch 1550 erwähnt wird, in welchem Jahr er mit Johann Schoreel das Genter Altarbild des van Eyck wiederherstellte. Diese Arbeit und das mit seinem Monogramm versehene Madonnenbildchen in Imberts Sammlung zu Brügge sowie die auf seltsam prächtigem Throne sitzende Maria zu Berlin beweisen, dass er ernsten Aufgaben gewachsen war, die er früher in der Weise der alten Schule, später in italiensirender Manier behandelte. Neuere bezeichnen ihn hauptsächlich geschickt in Abbildung von Ruinen und andern Gegenständen der Architektur. Vasari dagegen erwähnt ihn, ohne Zweifel nach einer brieflichen Mittheilung des Lampsonius, als einen in Nachtstücken und Feuersbrünsten ausgezeichneten Maler. (*Vasari T. VII. p. 126: „e Lancilotto è stato eccellente in far fuochi, notti, splendori e cose somiglianti.“*) Das Bild im Berliner Museum zeigt die Maria, mit der Rechten das auf ihrem Schoo sitzende, mit einem blauen Hemdchen bekleidete Kind haltend, in der Linken einen Apfel habend. Den Hintergrund bilden der reichverzierte Thron und ein prächtiger Umbau, worin, als Marmorskulpturen, der Sündenfall, als Bronceskulpturen aber Er-

el, die Anbetung der Hirten und andre biblische Vorgänge angebracht sind. (Auf Holz, 4 F. 2 Z. hoch, 2 F. 11 Z. br.) Blondeel soll in seiner Jugend Maurer gewesen sein und die Malerei erst um 1530 kunstmässig auszuüben begonnen haben. Die Maurerkelle, die er oft neben seinem Monogramm anbrachte, lässt auf sein früheres Handwerk schliessen. (*Brulliot P. I. p. 18. nr. 129*; Maurerkelle ebendasselbst *P. I. p. 29, nr. 3257*.) Blondeel soll auch in Holz geschnitten haben. Heinecke verzeichnet eine Folge von 8 Blättern „Bauerntänze“ und theilt sie, vielleicht aus Irrthum, dem Blondeel zu.

Blondel, Merry Joseph, geb. 1781, zählt mit Paulin Guerin und Hersent zu den vorzüglichsten Schülern, welche Regnault gezogen hat, der bekanntlich einer derjenigen Zeitgenossen Jacques Louis Davids war, welche in der Richtung des Letztern es ebenfalls zu einer bedeutenden Schule brachten.

Blumen erhalten zum Attribut 1) unter den mythologischen Figuren: Afrodite (Venus), die Horen, und Zefyr; 2) unter den legendarischen Personen: die heil. Dorothea (Blumen und Früchte zur Seite oder im Körbchen, auch Rosenzweig in der Hand, oder rosenbekränzt); die heil. Sofronia (Blumen von Vögeln auf ihrem Leichnam gestreut); die heil. Rosa de Lima (die ihrer Schönheit wegen Rosa genannt ward und die daher eine Rose mit aufgebrochener Stachelkrone erhält); die heil. Rosa v. Viterbo (mit Rosen in der Hand oder Schürze); die heil. Elisabeth, Landgräfin von Thüringen (mit Rosen in einem Korbe oder in der Schürze); die heil. Casilda (Rosen im Schooss); die heil. Rosalie (mit Rosenkranz, gewöhnlich von weissen Rosen, auf dem Haupt); das heil. Paar Ascylus und Victoria (rosenbekränzt); der heil. Angelus (dem Rosen und Lilien vom Munde fallen) und der heil. Hugo (drei Blumen in der Hand). Ueber das Lilienattribut mehrerer Heiligen vgl. „Lille.“

Blumen-Breughel; unter diese Bezeichnung fallen Mehre aus der Familie Breughel, Ambros und dessen Söhne Abraham und Johann Baptist, sowie Abrahams Sohn Kaspar, namentlich aber auch Johann der „Sammetbreughel“ (weiter Sohn Pieters des Bauernbreughels), der mit seinem so zarten Pinsel ausser Landschaften, Historien und Genrestücken auch treffliche Blumen malte.

Blumenmalerei stand schon bei den Alten in Blüte und Achtung. Zwar sagt Plinius: „die Malerei ist unvermögend, der Blumen Farben und vielfache Mischung nachzuahmen, sei es, dass sie einzeln oder mehrfach unter einander geschlungen sind, oder dass sie von jeder Art ein besondres Gewinde, kreisförmig, schief, oder in ihrer Rundung, Kränze um Kränze geschlungen, bilden;“ doch erzählt er vom Sikyoner Pausias (dem Sohne des Brietes und Schüler des Pamphilus), der zuerst in der Malerkunst berühmt ward, dass derselbe in seiner Jugend einen Wettstreit mit seiner Landsmännin, der Glycera, Erfinderin der Blumenkränze, gehabt habe, indem er deren Kränze in seiner Kunst nachahmte und es zur höchsten Mannichfaltigkeit des Blumenflors brachte. Zuletzt malte Pausias die Glycera selbst, sitzend mit einem Kranze, was eins seiner vortrefflichsten Gemälde war und bald die Kranzwinderin oder die Kranzverkäuferin genannt wurde, weil Glycera durch den Verkauf der Kränze ihre Armuth gefristet hatte. Ein sogenanntes Apographon (d. h. Kopie) dieser Tafel kaufte L. Lucullus zu Athen am Bacchusfeste für zwei Talente. Unter den griech. Autoren, welche Arzneikräuter beschrieben, versuchten die Darstellung der letztern Krateuas, Dionysius und Metrodorus, mit „reizender Anmuth,“ wie Plinius sagt. Sie malten nämlich die Gestalt der Pflanzen und schrieben deren Wirkung hinunter; „die Malerei (fügt Plinius bei) ist jedoch theils trüglisch, theils leitet den Beschreiber bei einer so unendlichen Farbenpracht, besonders in Nachahmung der Natur, ein wechselndes Geschick; auch ändern die Pflanzen in den vier Jahrzeiten ihre Gestalt.“

Es ist das erste und wichtigste Gebot für den Blumenmaler, dass er nie sich vermesse, Blumen, Früchte u. dergl. aus dem Gedächtniss zu malen. Die zarten Kinder der Natur verlangen auch im Bilde eine überaus zarte und treue Behandlung, bis zur botanischen Genauigkeit. Eine solche kann nur erlangt werden, wenn man das frische Modell zur Seite hat. Obwohl der Blumenmaler kein Botaniker zu sein braucht, so ist ihm doch soviel botanische Kenntniss nöthig, um Wesentliches herausheben, Unwesentliches aber der Idealisierung opfern zu können. Die Behandlung darf keine kecke sein, die ins Tapetenhafte übergeht, aber auch keine zu ängstliche, die dem künstlerischen Eindrucke schaden und das Bild trocken und geziert machen würde. Die Blumen verlangen viel Durchsichtigkeit (weshalb Lasuren hier ganz an ihrer Stelle sind), den grössten Farbenglanz und Reinheit, sanft gebrochene Töne in den Halbtönen und sehr transparente Schatten. Das unendlich verschiedene Grün der Blätter muss naturtreu und doch unter sich harmonisch zusammengestellt sein. Die Blätter

erheischen, zumal in den beleuchteten Vorpartieen, soviel Genauigkeit der Details, als die Blume selbst. Die Richtung, Verästelung der Rippen, die zwischenliegenden Erhöhungen und Vertiefungen der Fleischhaut, die eigenthümliche Form der Randzäckchen, neben der des Blattes, das durchscheinende Licht etc. sind Dinge, denen der Blumenmaler seine Aufmerksamkeit schenken muss. Manche Blätter haben lackartigen Glanz, manche mehr Sammetartiges; bei einigen ist das Feste, Dicke, bei andern das Zarte, Dünne, Faltenreiche auszudrücken; ebenso an der Blume, bei der noch auf die Gestalt des Pistills und der Antheren, sowie auf die Anzahl der letztern Bedacht zu nehmen ist. — Blumen können einzeln, oder zu Gruppen vereinigt, dargestellt werden. Die Gruppen können entweder pyramidalisch zum Strauss, oder in Kugel-Form, z. B. in ungebundner Lage in einem Körbchen, oder auch als Kranz oder Behänge (wie es bei den Alten vorzugsweise geschah) geordnet werden. Dabei ist die Abrundung des Ganzen stets Hauptbedingung. Die grossen vollen Blumen bringt man in der Mitte an, lässt stängel- oder ährenartige zur Spitze aufsteigen, leichte lockere Blumen und Blätter in den Grund spielen. Auch die eigenthümlichen Farben müssen zur Rundung beitragen und in diesem Betracht ihre geeignete Stelle erhalten; nächstdem aber ist auf Harmonie und Kontrast hinzuwirken, weshalb man im Allgemeinen hellere Blumen den Lichtpartieen zuordnet und dunkelfarbige mehr in den Schatten bringt. (Hierbei ist zu bemerken, dass die weisse Farbe an sich keine vortretende ist.) Die Harmonie der Farben bedingt, dass feindliche Farben nicht unmittelbar zusammengestellt werden; zwar bindet die Natur sich keineswegs an dieses Gesetz, aber sie besitzt auch die dem Maler versagt bleibenden Mittel, um das Disharmonische auszugleichen. Blumen, deren Farben nach der Theorie sich tödten, harmoniren im lebendigen Strausse oder schaden sich nur wenig. Nicht so in der Malerei; hier würde der Verächter jener Gesetze bald genug das Widrige gewahren, was die Nähe eng verwandter Farben hervorbringt. Ferner hat man sich vor Verwirrung in der Lage der Blumen- und Blätterzweige und vor dem bündelartigen Anhäufen der Stiele zu hüten. — Blumen in verjüngter Grösse malen zu wollen, bleibt stets absurde Spielerei und ist selbst bei der mühsamsten Ausführung ohne Kunstwerth, am allerwenigsten erquicklich. — Ein Wesentliches besteht für den Blumenmaler darin, dass er die Einheit der Florzeit, zuweilen auch des Ortes zu beachten hat, denn Blumen zusammenzustellen, deren Florzeit und Vaterland völlig verschieden sind, bleibt absurd. Diesem Gesetze unterliegt aber die Zusammenstellung exotischer Blumen und Früchte nicht, wie das Treibhaus dieselben zu jeder Jahreszeit liefert. Bei Anordnung der Früchte ist zu beachten, dass die schweren stets unterhalb zu liegen kommen, dass die den Centralpunkt bildenden völlig unverdeckt gelegt werden, und dass eine gefällige Abwechslung in Form und Farbe der einzelnen Früchte herrscht. Was Küchengeräthe u. dergl. betrifft, so wird das Studium berühmter Stücke von Niederländern die beste Lehre abgeben; in diesem Genre hat die Malerfantasie ein grosses Feld zu freier Bewegung. Gefässe, worin Blumen stehend gemalt werden, dürfen nicht mit gleicher Ausführlichkeit wie diese behandelt werden, doch aber mit Sorgfalt. Zu Formen nimmt man gern antike, deren eine grosse Auswahl vorliegt; bei metallenen hat man die Glanzlichter, bei gläsernen die gebrochenen Lichter und die Brechung der Stiele, welche sich zeigt, wenn sie in Wasser stehen, das Licht und Farbenspiel der Facetten und derlei mehr zu studiren. Bei Blumenstücken machen Käfer, Insekten, Schmetterlinge und andre kleine Thiere oft eine gute Wirkung und können vorzüglich angebracht werden, wo der Farbenglanz einer Blume durch Kontrast gehoben werden oder wo eine etwas farbenmagere Stelle Abwechslung erhalten soll. Die Ausführung dieser Thierchen muss natürlich noch zarter als die der Blumen sein; sie muss fast mikroskopisch behandelt werden.

Vor allen Malarten eignet sich die in Oel für Blumen und Früchte, nach ihr die in Aquarell, weniger die *en gouache*, wegen des wenig durchsichtigen Lüsters, die Pastellmalerei aber gar nicht. Auch der Emailmaler kann sehr augengefällige Blumen liefern, aber wegen technischer Hindernisse keine eigentlichen Kunstwerke. — Um seine Ideen hinsichtlich der Composition und technischen Behandlung zu läutern, hat der Anfänger im Blumenmalen die Stücke von Huysum, von der Rachel Ruysch, von Seghers, Verendael, Willem van Aelst, Mignon, Faers, Röpel, und die neuern Meisterblätter von Franz van Dael, van Spaendonk, Senff in Rom, Knapp und Strenzke, Petter, Waldmüller, Wegmayer, Blascheck, Brunner und Gruber in Wien, Danner in Ludwigsburg, Mayerhofer, Nachtmann, Mattenheimer und Lebschée in München und ganz besonders auch von Redouté in Paris zu studiren. Ist er dabei, wie er immer es sein soll, thätig im Skizziren nach der Natur, wie ihm die Jahreszeit die Blumen heisst, so wird er sich bei jeder die Zeit des Blühens merken; nie soll er aber früher skizzirte Studien ausführen, wenn er nicht die Originale vor Augen hat. Besonders wich-

tig sind Studien nach der Natur über Blumen, Blätter und Zweige nach verschiedenen Lagen und Wendungen. Nie soll sich der Blumenmaler verleiten lassen, Personen zu Blumen zu malen, wie Waldmüller gethan, von dem man auf der Wiener Ausstellung zwei Menschengestalten zur Folie eines Rosenbouquets verbraucht sah. Dem Beschauer wird es dadurch gar zu fühlbar gemacht, dass er Blumen zu lieb den Gedanken aufgeben soll. Bei alledem, dass Waldmüller die schönsten Rosen oder doch diese so schön wie Einer malt, ist er nicht immer exact in Zusammenordnung der Kinder Flora's, daher die ganze Masse nicht immer als rund und vollendet anspricht. Die Blumenstücke vieler Andern leiden an Ueberladung, Flachheit, Aengstlichkeit und roher Farbengrellheit; Uebelstände, die auf den Ausstellungen reichlich zu Tage kommen. Will man Augenweide in einem Bezirk geben, dem vorzugsweise die Damen ihre Gunst schenken, so muss Fleiss in Beobachtung der Abstufungen und einer geschmackvollen Anordnung, Frische und Detail ersichtlich sein.

Blunschli, K o n r a d, baute im J. 1792 unter Direktion des Raths- und Bauherrn Scheuchzer das sogen. H e l m h a u s zu Zürich, das leider die niedliche Wasserkirche auf Seite der Münsterbrücke zudeckt. Gegen den Plan des Helmhauses liesse sich, falls dieses für sich allein stände, wenig einwenden; aber unglücklich genug war die Idee, ein altes Gebäude von reinem Style unmittelbar mit einem modernen zu verbinden. Für seine Zeit, für die Periode um Anf. unsers Jahrh., kann Blunschli ein geschickter Baumeister heissen; er baute unter andern eins der schönern Züricher Privathäuser, das „Lindenthal.“ Blunschli starb 1842.

Blutenburg, ein durch die blutige Schlacht von 1422 berühmter, südwestwärts von München gelegener und jetzt durch die Eisenbahn der Hauptstadt sehr nah gerückter Ort, dessen Kirche mit ihren Glasmalereien Beachtung verdient.

Blutgefässe. Die Puls- oder Schlagadern (Arterien) führen das Blut aus dem Herzen nach den Aussenseiten des Körpers, dagegen die Venen zurück nach dem Herzen. Beide verästen sich in das Zellgewebe und scheinen mehr oder minder durch die Haut. Bildhauern und Malern gehen natürlich nur die am meisten sichtbaren an. Auf der Mitte der Stirn zeigt sich die S t i r n a d e r, vorzüglich aufgeschwollen, wenn sich der Kopf vorwärts neigt. Sie zieht sich bis zur Nasenwurzel, heisst bei Dichtern die Kainsader oder die Stirnflamme, und tritt bei manchen Geschlechtern besonders gewaltig im Zorn hervor (vergl. eine Note zur „Gründung Prags“ von Clemens Brentano). An den Schläfen macht sich die S c h l ä f e n a d e r, und am Halse die D r o s s e l a d e r bemerklich. Am Arme finden wir zwei Venen, die L e b e r - M i l z a d e r und die K o p f b l u t a d e r, die erste etwas über der Armbeuge, die andre längs des äussern Randes des zweiköpfigen Muskels. Nachdem letztere sich in mehrere Aeste getheilt hat, erscheint sie wieder zwischen dem ersten und zweiten Knochen der Mittelhand, und verästet sich mit der Leber-Milzader auf dem Handrücken zu einem Bogen, von dem vier Aeste nach den Zwischenwelten der Finger, und Nebenäste auf die Dorsalfläche der ersten Fingerglieder gehen. Am Bauche sieht man die B a u c h p u l s a d e r, welche bisweilen über den äussern schiefen Muskel weggeht. Endlich schlängelt sich die S a p h e n e (Rosenader) längs des Schneidermuskels über die innre und vordere Partie des Beines, theilt sich in mehrere Zweige nach der Länge des Schienbeins und nach der Hinterseite des Beines, wo sie sich bis zu den Knöcheln herabziehen, sich dann auf dem Fussrücken zum Bogen schliessen und [wie bei der Hand] zwischen die Zehen verästen.

Blyke, v a n d e n, ein zu Dortrecht lebender Seemaler. Von ihm gilt, was von den übrigen heutigen Niederländern gesagt wird, dass sich die Technik ihrer Vorvordern auf sie vererbt hat. Eins seiner Stücke, Blick auf einen holländischen Hafen, besitzt Hr. Sachse zu Berlin.

Böblingen, H a n s E r n s t v o n, ein altdeutscher Schnitzkünstler, der für die Stuttgarter Hospitalkirche gearbeitet hat. An einem der durch ihr Schnitzwerk sich geltend machenden Chorstühle liest man: „1490 hat Hanns ernst von Beblingen diss Werk gemacht.“ Offenbar war Böblingen bei Stuttgart des Künstlers Geburtsort.

Böblinger, H a n s, lebte in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. und hinterliess manuscriptlich ein sehr merkwürdiges S t e i n m e t z e n b ü c h l e i n (vom J. 1435) mit schraffirtem Laubwerk und Trägern, das eine wichtige Ueberlieferung zur Kunde des altdeutschen Bausystems bietet. Es findet sich jetzt in der Kunstsammlung des kön. Zeichenlehrers M a r t i n v. R e i d e r zu Bamberg. — In der Frauenkirche zu Esslingen, welche Matthäus Böblinger ausgebaut und vollendet hat, liest man am Fusse eines kleinen hölzernen Marienbildes an der linken Säule beim vordern Haupteingang folgende Inschrift: „Hie ligt begraben Hans Böblinger, Meister des Hus (Hauses), des gedenkent durch Got.“ Die Schriftzüge deuten auf die Mitte des 15. Jahrh. So scheint dieser Hans B., wahrscheinlich auch Urheber des obgedachten

Steinmetzenbüchleins, den Bau jener Esslinger Kirche begonnen zu haben und der Vater des nachfolgenden Matthäus B. zu sein.

Böblinger, Matthäus, von Böblingen, nach Andern von Esslingen in Schwaben gebürtig, zählt zu den grössten Meistern des deutschen Bausystems. Er gehörte der letzten Hälfte des 15. Jahrh. an, übernahm nach dem Tode des letzten Esslinger von Bern den Fortbau des Ulmer Münsters, welchem Werke er mehrere Jahre vorstand, ward aber im J. 1492 aus der Reichsstadt, wo er seit 1474 thätig gewesen, durch Rathsbeschluss auf ewig verbannt, weil eines Sonntags während des Gottesdienstes zwei oder drei grosse Steine aus dem hohen Thurmgewölbe des Münsters fielen und man den Einsturz des schon zu 237 Fuss Höhe gediehenen Thurmes fürchtete. Dass man ihn ungehört mit solcher Strafe belegte, hatte noch mehr als in der Strenge der Bauherren jener Zeit darin seinen Grund, dass er vor dem unverständigen Volke, das ihn lieber sofort zerrissen hätte, nicht sicher war. Der Rath, der Volksjustiz durch Verbannung zuvorkommend, scheint ihn ungern bestraft und spätere Rückberufung beabsichtigt zu haben, denn er gab ihm seine Verpflichtung, Werkmann der Stadt Ulm zu sein, nicht zurück. Der letztere Punkt hinderte Böblinger zwei Jahre lang, anderwärts Baue zu übernehmen, bis Graf Eberhard der Aelte von Württemberg, dem der Künstler schon früherhin Dienste geleistet, den Ulmer Rath um Zurückgabe der Böblingerschen Verpflichtung bat, worauf denn, nach wiederholtem Ansuchen des Grafen, Böblinger am Montag nach Bartholomäi 1494 seiner Werkmannspflicht für Ulm entbunden ward. Ausser seiner Thätigkeit am Münsterbau ist bekannt, dass er den sogen. Oelberg in Ulm stiftete und dass er selbst dazu im J. 1474 mehrere Steine gehauen hat, wie aus der Beischrift des noch vorhandenen Grundrisses ersahn wird. Dieser Oelberg, der in den Religionswirren viel leiden musste, ward erst im J. 1807 gänzlich niedergerissen. In der Furtenbachschen Kunstkammer befand sich eine auf Pergament gerissene Abbildung des Oelbergs, wie er 1517 noch ganz war; ein andres Abbild davon sieht man auf einem von Jakob Geiger und Johann Frank 1659 gemachten Kupferstiche des Münsters. Im J. 1482 nahm Böblinger neben seinen Arbeiten am Ulmer Münster auch den Bau der Esslinger Spitalkirche in Akkord. Dies Werk, welches leider nicht mehr steht, soll zwar den Geldmangel seiner Zeit, aber dennoch in der Konstruktion der Gewölbe und Nebenschiffe die Hand des Meisters verrathen haben. Im J. 1483 ward er um Rath angegangen wegen des Fortbaues des Domes zu Frankfurt am Main, wie denn auch sein Name gedachten Jahrs in der Baurechnung des Frankfurter Pfarrkirchenthurmes erwähnt wird. In Esslingen erbaute er um die Scheide des 15. und 16. Jahrh. die nun zerstörte Katharinenkirche, über welche Karl Heideloff (einer der ehrenwerthen deutschen Baukünstler im fremdbauenden Deutschland und wackrer Jünger unserer Alten) in seiner „Ornamentik des Mittelalters“ berichtet. Matthäus vollendete auch zu Esslingen die vielleicht von Hans Böblinger, seinem wahrscheinlichen Vater, begonnene Frauenkirche, deren herrlicher Bau mit dem durch seine zierliche Spitze ausgezeichneten Thurme die Bewunderung selbst der entarteten, nun schmachvoll allen fremden Architekturen fröhnenden Deutschen erwecken muss und schon manchen Architekturmaler und Zeichner begeistert hat (wir erinnern an einen um die abbildliche Vorführung deutscher Bauwerke hochverdienten Künstler nichtdeutschen Geblüts, an Doménico Quaglio, der in seiner Samml. merkwürdiger Gebäude etc. auch diese Kirche zur Anschauung bringt). Die Esslinger Frauenkirche birgt die Asche beider Böblinger; die Grabstelle des Matthäus bezeichnet der Stein zunächst dem Eingang der Wendeltreppe, die auf den Thurm führt. Man liest hier den Namen Böblinger und das Jahr 1505, wobei das Winkelmaas angebracht ist.

Boccaccino, Name dreier Maler von Cremona. Der älteste derselben, Boccaccio B., wurde im J. 1466 zu Cremona geboren, arbeitete zunächst in seiner Vaterstadt und begab sich dann nach Rom, um die hochgepriesnen Werke Michel Angelo's zu sehen. Er trat als Tadler des letztern auf, fand aber so vielen Widerspruch, dass er ärgerlich nach Cremona zurückkehrte. Er malte im Dom seiner Vaterstadt, oberhalb der mittleren Bogen, folgende Fresken: Joachim bei dem Hirten; Heimkehr Joachims; Geburt, Vermählung, Verkündigung und Heimsuchung Mariens; Anbetung der Hirten; Beschneidung; Christus im Tempel. In der *Pittura Cremonese* des Grafen Bartolommeo de Soresina Vidoni (Mailand 1824) findet sich ein Stich nach der Vermählung der Madonna, dem einen jener Freskobilder, sowie nach einem Christus desselben Boccaccino, von welchem Bilde Vasari im Leben des Garofalo mit Lob spricht. Nach der Bemerkung des Abbate Lanzi war Boccaccino unter den Cremonesern, was Ghirlandajo, Mantegna, Vanucci und Francia in ihren verschiedenen Schulen sind, der beste Neuere unter den Alten und der beste Alte unter den Neuern. Sein Todesjahr ist 1518, wie Graf Vidoni angibt. — Boccaccino lehrte die Malerei seinen

Sohne Camillo Boccaccino. Von der Hand dieses Camillo sind in S. Gismondo, eine Meile von Cremona, mehre Bilder, welche die Cremoneser als ihre besten Werke schätzen. In schon gedachter *Pittura Cremonese* findet sich ein Stich nach dem an der Kuppel der Kirche S. Sigismondo befindlichen „Christus, wie er seinen Jüngern erscheint,“ über den sich Lanzi folgendermassen ausspricht: „Es scheint kaum glaubhaft, dass ein junger Maler, ohne die Schule des Correggio zu besuchen, sich den Geschmack desselben so treffend aneignen und diesen binnen so kurzer Zeit weiter ausbilden konnte.“ Camillo war zu Anf. des 16. Jahrh. geboren worden und starb 1546, etwa 35 J. alt. Lanzi nennt ihn das grösste Genie, welches die Cremoneser Schule aufzuweisen hat. Camillo schuf sich einen Styl, in welchem Anmuth und Kraft sich zu einem harmonischen Ganzen vereinigten. — **Francesco Boccaccino**, der Jüngste und Letzte dieses Malergeschlechts, starb in hohem Alter um 1750. Er besuchte in Rom erst die Schule des Brandi, dann die des Maratta, und errang einen Styl, der in Gallerieen wohlgefiel, für welche er mehr als für Kirchen malte. Zum heitern Albani sich neigend, behandelte er so gern wie dieser mythologische Stoffe. Er malte in Oel und al fresco. Ein Wandgemälde von ihm, Jupiter, Minerva und Herkules vorstellend, findet sich im Palast Lodi zu Cremona.

Boccaccio. Das Bild dieses berühmten italienischen Dichters, Zeitgenossen und Freundes von Petrarca, ist (man weiss nicht nach welcher Ueberlieferung) von *Tizian* gemalt worden, ein Meisterporträt, das *Peter de Jode* sehr gut gestochen hat.

Bocca di pozzo, Brunnenmündung.

Bocherville, unfern von Rouen, besitzt eine in den Jahren 1050 — 66 erbaute Kirche (St. Georges), die als eins der frühesten Beispiele von bereits vollkommener Durchbildung der eigenthümlichen Gestaltung der normannischen Bauten im nördlichen Frankreich beachtenswerth ist; indess haben hier die Thürme auf beiden Seiten der Façade noch ein leichteres, gewissermassen untergeordnetes Verhältniss, während bei den andern Kirchenbauten der Normandie von Mitte des 11. Jahrh. an der Thurbau, mit dem Gebäudekörper unmittelbar verbunden, entschieden aus dem Gebäude selbst emporsteigt und diesem eine bedeutsame Wirkung in der Gesamtansicht sichert. Der Oberbau der Thürme der Bocherviller Kirche gehört dem 13. Jahrh. an. Um den Schluss des 12. Jahrh. fällt das im brilliantesten normännischen Styl aufgeführte *Kapitelhaus*, dessen obere Theile schon die Spitzbogenform haben, und zwar in einer Behandlung, welche auf die Eigenthümlichkeiten des germanischen Stils hinüberleitet.

Bocholt, Stadt im Regierungsbezirk Münster des preuss. Westfalens, besitzt zwei Kirchen und ein Schloss, das zur Residenz des Fürsten von Salm-Salm dient. In der alten Kirche befindet sich eine etwa 2 Fuss hohe silberne Monstranz von reicher und höchst trefflicher Arbeit, in der Form eines altdeutschen Tabernakels, mit den Figuren der Apostel und Profeten. Nach Analogie der Kupferstiche des Israel von Meckenen ist dieses Werk unbedenklich (?) diesem Goldschmied und Kupferstecher zuzuschreiben.

Bocholt (Bocholtz), Franz von, ein namhafter Stecher der spätern Zeit des 15. Jahrh., dessen Arbeiten den Eyck'schen Schulcharakter tragen. Er stammt aus dem Herzogthum Berg und ist älter als Israel von Meckenen, der nur ein handwerksmässiger Nachfolger des Bocholt genannt werden kann, ja sogar Betrüger an letztem ist, indem er sich in den Besitz einiger Platten Bocholt's brachte und dessen Chiffre FVB auslitt, um sein Elendszeichen IVM dafür einzuschmuggeln. Als Blätter von Bocholt kennt man: die Versuchung des heil. Anton, den kämpfenden Soldaten (beide hat sich Isr. v. Meckenen anzueignen gesucht), den löwenzerreissenden Simson (Bartsch *P. Gr. VI. 80. nr. 1.*), Salomons Urtheil (Zani *P. II. Vol. III. p. 339.*), Maria und das Christkind (in der Herzogl. Kupferstichsamml. zu Gotha), Christus und die 12 Apostel (13 Blätter), die 12 Apostel (12 weniger hohe Bl.), Christus am Kreuz, unten Maria und Johannes mit dem Buche (Zani *P. II. Vol. VIII. p. 74.* Duchesne's *Iconophile p. 322*), den Erzengel Michael, heil. Georg, heil. Katharina, Johannes den Täufer, den Mönch und die Spinnerin, zwei Bauern im Streit u. a. m.

Bockh, Hans, ein Maler des 17. Jahrh., der in den Jahren 1609 und 1610 mit seinen Söhnen die sämmtlichen von den Holbein's gemalten, durch Feuchtigkeit verdorbnen Wand- und Mauerbilder des Rathhauses zu Basel übermalte. 1710 ging auch Bockh's Uebermalung meist zu Grunde, indem eine neue Ueberpinslung der Rathhausfresken durch vier Basler Bürger stattfand. Von Hans Bockh sieht man noch neben der Treppe oben rechts das jüngste Gericht, theils schlecht gemacht, theils verdorben. Maria ist als Fürbitterin neben Christus noch erkennbar und im Ausdruck leidlich; unten Petrus mit dem Schlüssel; dann ein Bischof züschauend, wie zwei Pfaffen von den Satansdienern fortgeschleppt werden; etwas erstaunt, scheint er

doch zu denken: hol' er sie nur, sie taugten wirklich nichts! Auch eine Nonne ist schon zum Höllenpfuhl promovirt. In Auffassung, Malerei und Zeichnung sind der Fehler so viele, dass diese Darstellung nur die Dürftigkeit der damaligen Wandmalerei dokumentirt.

Bockhorni, Felix, 1794 zu Wolfratshausen geboren, bildete sich auf der Akademie zu München und fand dann Anstellung bei der kön. Porzellanmanufaktur daselbst. Hier arbeitet er im landschaftlichen Fache, doch kennt man ausser seinen Landschaften in Schmelzmalerei auch in Oel gemalte von ihm. Zwei Blätter Landschaften mit Vieh lithografrte er nach Albr. Adam und Wagenbauer.

Bockesperger, Johann oder Hans, auch Hieronymus zubenannt, wurde im J. 1540 zu Salzburg geboren, wo sein Vater als Maler lebte. Er ward von diesem in der Oel- und Wandmalerei unterwiesen, übertraf aber bald seinen Alten und der Name Hans Bockespergers des Jüngern ward einer der gepriesensten im deutschen Land. Mit ausserordentlichem Feuer malte er namentlich Jagden und Schlachten, historische und Fantasiestücke in Oel wie auf Kalk, und die Städte München, Augsburg, Ingolstadt, Passau, Regensburg, Landshut und Salzburg waren seiner Werke und seines Lobes voll. Seine Malereien schmückten meist die Wände der Häuser, daher ziemlich alle seine Fresken mit den Häusern verschwunden oder an den aus jener Zeit noch vorhandnen weggeputzt oder sonst verkommen sind. Zu Augsburg beschäftigten ihn die Fugger und andre reiche Patrizier; am Herzogischen Hause sah man von Bockesperger Scenen aus Barbarossa's Leben. Um 1560 arbeitete B. zu München; hier stand am rechten Flügel der jetzigen Hofgartenkaserne ein Gebäude, worin er die Decke des Saales mit dreizehn mythologischen Fresken zierte; dies Haus musste mitsammt den Saalbildern dem neuen Baue weichen. Im herzoglichen Schlosse Trausnitz zu Landshut malte er 1579 Decke und Seitenwände des Rittersaals, sowie die anstossenden Zimmer und das Kabinet, nebst einer Treppe, an der er die Porträts einiger Hofnarren anbrachte und die daher den Namen Narrentreppe führt. Leider haben diese Gemälde der herzogl. Burg stark in den Kriegsjahren gelitten. Einige Oelbilder von Bockesperger finden sich noch in bairischen Gallerieen. Vortrefflich war auch B. im Holzschnitt. Vorzüglich ward unser Künstler von Siegmund Feyerabend, dem durch seine Druckwerke mit Holzschnitten berühmten Frankfurter Verleger, beschäftigt. Theils gab er blos die Zeichnungen, theils schnitt er selbst. So kennt man einen Holzschnittband mit dem Titel: *Neuwe Biblische Figuren desz Alten und Neuwen Testaments etc. durch J. Bockespergern von Salzburg, den jüngern, nachgerissen durch Josz Amman von Zürych. (Frankf. a. M. 1564.)* In einer 1569 bei Feyerabend zu Frankfurt gedruckten Bibel sind 122 Stücke, die zu Bockespergers besten Arbeiten gehören, und einige in einem deutschen Livius nach Tobias Stimmer. Er lieferte auch die Zeichnungen zu dem Thierbuche, das 1569 zu Frankfurt in kl. Quart erschien und wozu G. Schaller die kurzen gereimten Beschreibungen gab; die Zeichnungen hat Jost Amman, mit welchem Bockesperger arbeitete, in Holz geschnitten; spätere Ausgaben sind von 1592 und 1617. Anzuführen bleibt noch das Werk, „*Titus Livius und Lucius Florus, von Ankunfft und Ursprung des Römischen Reichs etc. Jetzund auf das neue auss dem Latein verdeutsch, mit Register und schönen Figuren gezieret, dessgleichen vorhin im Truck nte ausgegangen.*“ Die vielen schönen eingefassten Holzschnitte sind von Tob. Stimmer, J. Bockesperger, Chr. Maurer und Andern. Am Schlusse steht: *Getruckt zu Strassburg, durch Theodosium Rihel 1574.* Dasselbe Buch erschien wieder zu Strassburg 1596. Bockesperger bediente sich als Maler des Monogramms B:P.I. Ein Abkömmling dieses Salzburger Künstlers, Paul Bocksberger oder „Bochsberger,“ führte 1780 mehre schöne Fresken im neuen Landshuter Schlosse aus.

Bodenlaube, altes Schloss auf einem Berge nordöstlich bei Kissingen, höchst malerisch gelegen und nur in Ruinen vorhanden.

Bodmer, Gottlieb, Sohn eines Schulmeisters im Landgericht München, ward 1804 geboren, besuchte die Münchner Akademie, um sich der Malerei zu widmen, und betrieb nach dem Ableben seines Vaters lange ausschliesslich das Porträtfach, welches sein Brodfach sein musste. Die glücklichen Fortschritte im Bildniss verdankte er zunächst dem Hofmaler Stieler. Seine Porträtfiguren wurden als getreue, gut ausgeführte Ebenbilder geschätzt; grossen Beifall fand namentlich das schöne Bild eines „Landmädchens aus dem Achentale,“ wo die junge Bäurin sinnend in dem mit Weinlaube umrankten Fenster in halber Figur hervorblickt. Dies Bild wurde später durch seine Lithografie verbreitet. Er hatte sich noch nicht in der Steinzeichnung versucht, als ihn der Buchhändler Franckh von Stuttgart, der ihn als trefflichen Zeichner kannte, im J. 1829 veranlasste, die Dresdner Madonna di San Sisto in Lithografie auszuführen. Bodmer übernahm die Aufgabe frischen Muths nach dem

berühmten Stiche von Müller, überwand unter der Anleitung seines Freundes Winterhalter alle Schwierigkeiten und wusste den Ausdruck der Köpfe, die zarten Umrisse und die warmen Fleischtöne, Gewänder und die Harmonie des ganzen Bildes so meisterhaft auszudrücken, dass die Ausführung einen äusserst angenehmen Eindruck macht. Da Franckh's Verhältnisse unterdess sich geändert hatten und Niemand den Stein um die früher bestimmte Summe erwerben wollte, so musste Bodmer den Verkauf der Abdrücke selber besorgen, gewann aber dadurch weit mehr, als er je verhofft. Dies ermuthigte ihn, zwei Bilder von Heinrich Hess auf Stein wiederzugeben, und auch diese fanden allgemeinen Beifall. Nun reiste B. auf ein Jahr nach Paris, um sich hier im technischen Theil der lithografischen Kunst zu vervollkommen. Von jetzt an weihte er sich ganz der Lithografie, machte sich die zarte anmuthige Weise eigen, wie sie in Paris sich am glänzendsten damals ausgebildet hatte, führte dort mehrere wohlgelungne Blätter aus, von welchen „Amor und Psyche“ nach François Gérard am bekanntesten ist, und übernahm nach seiner Rückkehr in München sofort grössere Arbeiten, denen er anfangs die grösste Sorgfalt widmete. Der Abschied des Königs Otto (ein grosses Blatt mit 42 Porträts, nach einer Zeichnung von Philipp Foltz), der Ritter und sein Liebchen (ebenfalls nach Foltz), und der Schweizergrenadier nach Johann Kirner sind glänzende Zeugnisse seiner damaligen trefflichen Behandlungsweise. Allmählig begann er aber sich von der wahren Kunst zu entfernen und dem wandelbaren Modegeschmack zu fröhnen, daher die Kraft und Würde immer mehr in seinen letzten Darstellungen schwand, indem er, die lieblich-einfache, aber dabei kräftige Ausführungsweise aufgebend, nach blendender Wirkung haschte und sich ins Flache und Matte verlor. Sein schöner Plan, die Malereien im Münchner Königsbau durch Nachbildungen bekannt zu machen, blieb unausgeführt. Er starb am 18. Juli 1837.

Bodmer von Zürich, Landschaftler in Aquarell und Stecher in Aquatinta, derzeit in Paris, machte mit dem Prinzen von Neuwied die Reise nach Brasilien, nahm dort interessante Blätter auf und wurde später durch seine im Druck erschienenen Rheingegenden auch weitem Kreisen bekannt. In seiner Richtung als Landschaftler dürfte er am meisten mit seinem in München lebenden Landsmanne Wilhelm Scheuchzer sympathisiren, und zwar in dem geräuschlosen Vortrage und in der klaren, gefälligen praktischen Pinselführung. Zu seinen vervielfältigten Arbeiten gehören: das Panorama von Trier und dessen Umgebung (von ihm nach der Natur gez. und in Aquatintamanier gestochen) und die zu Innsbruck 1833 erschienene „*Voyage pittoresque sur la nouvelle route depuis Glarus en Tyrol par le Col de Stilfs (Passo di Stelvio) par le Valtelline, le long du lac de Come jusqu'à Milan*“ in 6 Heften mit 36 Blättern, die Bodmer nach Zeichnungen des Züricher Malers J. J. Meyer in Aquatinta stach. Blätter von ihm finden sich auch in „Locher's mal. Reise der Donau.“

Boenisch, Gustav Adolf, ein trefflicher Landschaftler zu Berlin, aus Schlesien gebürtig, bildete sich zunächst in Prof. Wilh. Wach's Schule und vollendete seine Kunststudien in Düsseldorf. Er hat ein fruchtbares Talent, das sich mit Leichtigkeit den verschiedenartigsten Aufgaben anbequemt; auch führt er das Aufgefasste mit Geschmack und präcis aus. Seine Gemälde ziehen alle durch eine grosse Nettigkeit in der Ausführung an, und zeigen zuweilen eine ganz eigenthümliche Eleganz, sind aber durchgehends wahr und gediegen gegeben. Viele stellen ländliche Wohnungen vor, mit Bewohnern belebt und von in Wasser sich spiegelnden Blumen umgeben, Bilder voll Ruhe und durchgeführter Stimmung. Andre versetzen uns in norwegische Gegenden und bieten Bilder von ernster Fassung, in denen jene im Grossen gestaltende Natur mit Würde wiedergegeben ist. Allen Stücken von Boenisch ist der Stempel eines gediegenen Vortrags aufgeprägt. Wir erwähnen von ihm: die Mühle am Teich (beim Banquier v. Halle zu Berlin), thüringisches Dörfchen (in Hrn. Dannebergs Besitz ebendas.), norwegisches Felsenthal und eine andre Landschaft im Charakter der norweg. Hochlande (beide im Besitz des Dr. Kuh in Oberschlesien), ein Haus bei Halle (in der Samml. des Hrn. Sachse in Berlin), ein aufziehendes Gewitter, eine Mondscheinlandschaft (Aquarellzeichnung) etc. Im J. 1835 wurde Boenisch von der Berliner Akademie zum ord. Mitglied gewählt.

Boeslunder Goldurnen. — Alterthümliche Gefässe von Gold wurden schon früher in Dänemark aufgefunden, meist an solchen Stellen, wo vormals ein alter Grabhügel (Hünengrab) gewesen war. Die prächtigsten Gefässe der Art fanden sich neuerdings beim Pflügen des Ackers bei Boeslund auf dem Borberge, auf der Insel Seeland, nur wenige Zoll tief unter der Oberfläche, und wurden durch den Schullehrer Rasmussen an das Kopenhagener Museum eingesandt. Die beiden Urnen waren mit Asche gefüllt; ihre ringförmige Verzierung besteht aus Blätterwerk und Früchten in getriebener Arbeit. Oben auf dem Deckel ist das Bild Odins stehend, mit den

beiden Raben Hugin und Munin (Gedanke und Gedächtniss) auf der Schulter, und zu den Füßen zwei Wölfe, als Symbol seiner Kraft. Die Urnen sind völlig gleich, gut erhalten und vortrefflich gearbeitet. Das Gold ist, den Rand ausgenommen, sehr dünn; sie sind etwa 6 Zoll im Durchmesser und 9 Z. hoch mit dem Deckel, aber ohne die Figur; ihr Gewicht ist etwa 2 Pfund. Man glaubt, dass sie aus dem 5. Jahrhundert stammen. Sie kamen etwas verbogen zu Tage, da ein Bauer beim Pflügen auf sie stieß; ausser Kohlen fand sich nichts in der Nähe. Beachtenswerth ist der Umstand, dass diese Gefässe nicht aus einzelnen zusammengelötheten Stücken bestehen, sondern aus einem einzigen Stück Gold, welches zu solcher Dünne und mit solcher Geschicklichkeit ausgehämmert ist, dass die ersten Goldschmiede Kopenhagens diese Arbeiten für wahre Meisterstücke erklären.

Boffrand, Germain de, geb. 1667 zu Nantes, war einer der bessern Schüler Jules Hardouin Mansard's. Im Laufe eines sehr langen Lebens führte er die hauptsächlichsten seiner Bauten ausserhalb seines Vaterlands und der Hauptstadt Frankreichs aus. Sie sind sämmtlich im Geschmack des Palladio. Er arbeitete besonders zu Brüssel, zu Nancy und zu Luneville für die Herzöge von Lothringen, und zu Würzburg für den dortigen Fürstbischof. Indessen baute er auch zu Paris verschiedene Hotels und Häuser, deren nähere Angabe aber jetzt schwierig sein würde. Doch kann man hierunter das Findelhaus (von P. Patte auf drei Platten gestochen) anführen. Aber das berühmteste seiner Werke in Hinsicht der Konstruktion, welches sein Andenken in Paris am meisten verewigt, ist der grosse und prächtige Brunnen im Hospitium von Bicêtre: ein Werk, das unter den Unternehmungen dieser Art den ersten Platz behauptet. Als Schriftsteller kennt man Boffrand durch das Werk: *Architecture ou principes de cet art* (Paris 1745) und durch eine Schrift über Kellers Guss der Ritterstatue Louis XIV. Er starb 1754.

Bogen; s. den Art. Gewölbe.

Bogen und **Pfeil** als Attribute göttlicher Personen, bedeuten bei den Alten die fernwirkende Gewalt.

Bogenfenster nennt man ein Fenster, bei dem die Maueröffnung, welche es bildet, nicht scheitrecht, sondern nach einem Kreisstücke, oder überhaupt mit einem Bogen geschlossen ist. Ueber die Einfassung der Bogenfenster ist Folgendes zu bemerken. 1) Wie bei den wagerecht geschlossenen Fenstern gibt es auch hier Fenster mit ganz umlaufenden Gewänden, oder auf Sohlbänke aufgesetzte. Die Höhe der Sohlbänke beträgt $\frac{1}{3}$ — $\frac{1}{6}$ der lichten Fensterweite. 2) Die umlaufenden Gewände erhalten $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{3}$ bis $\frac{1}{6}$ der lichten Fensterweite zur Breite und man gibt ihnen (falls nicht die ganze Umfassung aus Rustiksteinen besteht) einen Saum, welcher $\frac{1}{2}$ — $\frac{1}{3}$ der Gewändebreite stark wird und nach dem zu gebenden Ausdruck stark oder schwach ausladet, auch aus einem oder mehreren Gliedern besteht. Solches ist auch auf Stichbogenfenster anwendbar. 3) Andre Fenster werden mit Kämpfern und Bogensturzen angeordnet. Stehen die Fenster nicht allzuweit von einander, so lässt man die Kämpfer von einer Oeffnung bis zur andern fortlaufen; bei einzelner Stellung profilirt sich der Kämpfer zu beiden Seiten des Bogensturzes, wobei in beiden Fällen die Seitengewände wegfallen. Mitunter werden jedoch auch kleine Pilaster angebracht und mit einem Kapitell versehen, auf dem der Bogensturz aufsitzt. Auf diese Weise sind fortlaufende Fensterreihen herzustellen. 4) Die Bogenfenster können auch Traufgesimse oder Verdachungen erhalten; über die Fenster dieser Art vergl. den Art. „Bramantefenster.“ 5) Es sind auch Fenster von zusammengesetzter Form, sogen. venetianische oder Palladio-Fenster, üblich. Sie eignen sich nur für eine einzelnte Stellung, da die Seitenfenster in einer Reihe Bogenfenster disharmonisiren, wogegen inmitten gerader Sturze der mittlere Bogen störend hervortritt. 6) Bei den Bogenfenstern des Mittelalters zeigen sich die schräg einwärts gehenden Leihungen besonders mit Stäbchen, Säulen, Kehlen etc. verziert. Es ist genugsam anerkannt, wie die Spitzbogenfenster der hehren mittelalterlichen Münster jede andre Fensterarchitektur an Herrlichkeit und Pracht übertreffen. Die Fenster des Rundbogenstils oder der romanischen Architektur bedürfen häufig keiner vorstehenden Sohlbänke, da die Oberfläche der letztern bedeutend abgeschrägt sind, wofür u. a. der Dom zu Magdeburg in seinen romanischen Theilen und das Schottenkloster zu Regensburg Beispiele bieten. Sehr grosse Bogenfenster empfangen eine oder mehrere theilende Säulen mit kleinen Bogen, die von dem Hauptbogen überspannt werden; solche gedoppelte Rundbogen- wie Spitzbogenfenster fanden einen Nachklang in den Fenstern der florentiner Paläste des 15. Jahrh.

Bogengang, eine fortlaufende Reihe von Bogen; s. Arkade.

Bogenhalle und **Bogenlaube**, gleichbedeutend mit Bogengang.

Bogenspannung. Das Wesentliche beim Spannen (Schlagen) eines Bogens, namentlich bei Anfertigung desselben aus Mauersteinen, beruht in Folgendem. Erstens müssen die Widerlager gehörig geformt sein, d. h. es muss der Radius, nach dem der Bogen construiert ist, in die Ebene fallen, in welcher sich Bogen und Widerlager vereinigen. Zweitens muss von beiden Seiten gleichzeitig gewölbt werden, damit sich nicht durch eine stärkere Belastung auf der einen Seite der hölzerne Bogen, auf dem das Wölben erfolgt, nach der andern Seite schiebe. Drittens muss auf dem hölzernen Bogen eine genaue Eintheilung der Steinschichten erfolgen, damit man gehörig auskomme und für den Schlussstein der nöthige Raum verbleibe. — Bei kleinen Bogen muss man jeden einzelnen Stein zuhauen d. h. ihn nach unten zu schwächen, damit er keilförmig im Bogen einsitze. Bei Bogen von grösseren Weiten ist dies aber selten nöthig, da durch ein geringes Engerwerden der Fuge nach unten zu die Richtung des Steines nach dem Mittelpunkte erzielt wird. Endlich müssen auch im Bogen, wie bei jeder Maurerarbeit, Läufer- und Streckerschichten gehörig abwechseln.

Bogenstellung, soviel als Arkade, Bogengang.

Bogenstück, der Theil eines Bogens.

Bogensturze oder Stirnbogen (eigentlich Bogenstirnen), Archivolten, umrahmen die Oeffnung des Bogens, dessen Seitenfläche nach der Dicke der Wölbung die „Leibung“ heisst. Die bei Fenstern und Thüren mit Bogensturzen gewöhnlichen Verhältnisse der Breite zur Höhe bis unter den Scheitel des Bogens sind 2:3, 1:2, 2:5. Sie eignen sich mehr für grosse als für kleine Maasse. Zu den Sturzen sind Halbzirkel und Stüchbogen anwendbar.

Bogenweite, die Entfernung zweier Mauern, Pfeiler etc., zwischen welche ein Bogen gespannt ist oder gespannt wird. Gewöhnlich drückt man dies durch Spannung und Spannweite aus; so sagt man, wenn die Bogenweite 6 Fuss beträgt: der Bogen habe 6 Fuss Spannung oder Spannweite.

Böheim, Steinmetzen; s. unter Beheim.

Böheim, Stempelschneider; s. unter Beheim.

Böhl, ein uralter Ort in der bair. Rheingegend, der schon im J. 780 ein Reichsdorf war. Die dort vorhandenen drei Kirchen sind noch ununtersucht.

Bohle, ein aus einem Stamme geschnittenes Holz, das die Breite des Stammes und wenigstens 2 Zoll Dicke hat. Die Bohlen werden aus Sägeblöcken geschnitten und zweizöllig, dritthalbzöllig und dreizöllig geliefert; solche von noch bedeutenderer Dicke werden bei Lieferanten nicht vorgefunden, müssen also erst eigens angefertigt werden. Die gewöhnlichsten Bohlen sind eichene und kienene.

Bohlendächer sind solche, deren Sparren in Form einer nach auswärts gebogenen Kurve geformt sind. Diese Sparren, die, ohne grosse Verschwendung, nicht aus Bauholz gefertigt werden können, sind aus doppelten oder dreifachen Bretern oder Bohlen (woher die Dachart den Namen trägt) dergestalt zusammengesetzt, dass die Fugen der 5 — 7 Fuss langen Stücke mit einander abwechseln. Die Anfertigung dieser Sparren ist mithin der von Mühlenrädern, Brunnenkränzen etc. vergleichbar. Der Längenverband solcher Dächer wird dadurch hergestellt, dass die Sparren, an dem First, in einer Bohle eintreten, und dass noch überdies Langhölzer auf der obern oder untern Dachfläche in die Sparren eingeschnitten, theils aber auch durch dieselben gelocht sind. — Die Bohlendächer, als deren Erfinder Philibert Delorme gilt, eignen sich ihrer Konstruktion nach, da hier die Balken ganz wegfallen können, sehr wohl zu offenen Dächern, wobei die eigentliche Dachfläche eine schräge Ebene bleibt. Dass auch sie, mit Beseitigung einer innern Verschalung, welche die Konstruktion verbirgt und ein Gewölbe nachzuahmen scheint, ihre Verbindung auf wohlgefällige Weise darlegen können, bezeugt der originelle Entwurf des schönen Dachwerkes für die Kirche von Moabit bei Berlin, welchen Schinkel in seinen architekton. Entwürfen Nr. 14 mittheilt. Freilich können ähnliche Konstruktionen ins Gekünstelte ausarten, wie z. B. die Halle der Christkirche in Oxford, oder die Decken der Kirchen San Fermo e Rustico in Verona, Santa Annunziata all' Arena zu Padua u. a. m. zeigen.

Böhm, Johann Daniel, nächst Karl Friedr. Voigt in München der bedeutendste Bildschneider und Medailleur des heutigen Deutschlands, ist 1794 zu Wallendorf in Ungarn geboren, hatte sich anfangs dem Kaufmannsstande gewidmet, begann aber 1814 fleissig zu zeichnen, zu modelliren, und nach einem kurzen und ungenügenden Unterricht bei Cervara auch erhaben und vertieft in Stein, in Holz, in Kehlheimer Marmor und in Halbedelsteine zu schneiden. 1821 — 22 war Böhm in Italien, besuchte Florenz und Rom, und ward von Canova und Thorwaldsen aufs Erfreulichste aufgemuntert. Sein erstes Werk, womit er die Aufmerksamkeit der Kunstwelt erregte, war ein Faun aus dem Bacchuszuge (für den Fürsten von Metternich). Ferner gehören zu seinen ausgezeichneten Arbeiten in der Bildnerei: ein löwenbändigender Amor und

ein Adlerkopf (für Hofrath Hebenstreit), eine antike Tänzerin (für den Grafen Lamberg, Böhm's besonderen Gönner), ein grosser Römerkopf (für H. Neuling), ein Tafelaufsatz als Modell eines grossen öffentlichen Brunnens in Perugia (ein treffliches, zugleich eins der herrlichsten Kunstdenkmäler des Mittelalters veranschaulichendes Werk), mehrere Standbilder vorzüglicher Fürsten des Erzhauses Oesterreich (im Auftrage des Erzherzogs Johann für die Kapelle des Brandhofes bei Mariazell gearbeitet). Höchst meisterlich sind auch Böhm's Bildnisse und Basreliefs. Besonders werden gerühmt das Bildniss des Grafen v. Hohenwart (Erzbischofs v. Wien) in karrarischem Marmor und andre, welche der Künstler bei seiner wiederholten Anwesenheit in Rom lieferte, z. B. das Bildniss des Grafen Lützow, des Kardinals Consalvi und der schönen Albanerin Vittoria. Zu Rom kopirte B. auch die Gypsabgüsse der Elginschen Marmors, eine Gruppe des siegenden Centaur von den Parthenonmetopen, und kopirte und ergänzte vierzehn der schönsten Tafeln aus dem panathenäischen Festzuge. Nachdem sich Böhm der Stempelschneidekunst und der Bildgraberei vorzugsweis zugewandt, waren seine ersten rühmlichen Arbeiten hierin der ausdrucksvolle Kopf des Wiener Hofschauspielers Koch und die Preismedaille mit dem treuen Abbild des Pflanzenforschers Jacquin. Nicht minder vortrefflich ist die Medaille für die Agriculturegesellschaft, sowie die Preismedaille zur Förderung der Obstbaumzucht in Steiermark. Eine kleine Medaille mit sehr gelungenem Porträt des Kaisers Franz verdient schon wegen der schönen Siegesgöttin auf der Rückseite unsre Beachtung. Von äusserst geschmackvoller Schönheit sind die Bildnisse der Denkmünzen auf Lablache, auf die Catalani und den Historienmaler David; meisterhaft ist auch die Denkmünze auf den Feldmarschall Schwarzenberg. Um 1842 schnitt Böhm die Medaille zur 50jährigen Jubelfeier der Verleihung des militärischen Maria-Theresienordens - Grosskreuzes an den Erzherzog Karl Ludwig; sie zeigt das Brustbild des Jubelhelden in österr. Feldmarschallstracht, mit dem Orden des goldenen Vlieses und dem Grosskreuze des Theresienordens geschmückt, sowie die Insignien des letztern Ordens zwischen zwei Eichenzweigen. Endlich kennt man mehrere höchst gelungene Intaglio's von Böhm, welche dessen Trefflichkeit und Sicherheit in diesem Fach aufs Zweifelloseste darthun. Seine erste Kamee stellt einen belorbeerten Heros dar, ein Werk von ächt antikem Geist und bewundernswerther Feinheit der Ausführung. Eine andre Kamee zeigt Thorwaldsens Bild in treuer Wahrheit. Ausgezeichnet ist auch die Flucht der Helena, welches Werk er für den Baron von Speck auf Lützschena bei Leipzig schnitt. — Böhm ist seit Jahren Direktor der k. k. Münzmedaillen-Graveurakademie. Jedes seiner Werke steht in eigenthümlich treuflüssiger Vollendung da, in jener zarten und kraftvollen Bestimmtheit, welche die Künstler nur dann erreichen, wenn die Masse selber Geist wird. So athmen denn seine Bildungen auch warmes Leben. Und diese bildnerische Meisterschaft erreichte er einzig durch eigene Kraft, denn er musste in so schwieriger Kunst sich selbst leiten und belehren, musste bei den verschiedensten Arbeiten sich alles mühsam erstreben und so sich selber die Bahn brechen. Nur sein Genius war sein Meister. Sein Wirken an der Wiener Graveurakademie ist ein für die Medaillenkunst positiv förderliches. Ritter von Eytelberg legt im Kunstblatt 1844 (am Schluss seines scharfen, gediegnen Aufsatzes über den Einfluss der Technik auf den Kunstwerth der Medaille) folgendes Zeugniß von Böhm ab: „Es spricht sich nicht nur in seinen Werken ein redliches, tiefempfundnes Streben aus, der Medaille einen höhern Kunstwerth zu erzielen, — und seine Medaillen zeigen auch, bis zu welchem Grad es ein Mann gebracht hat, der, in spätern Jahren zur Kunst gekommen, von wahrhafter Liebe zur Kunst beseelt ist, — sondern durch sein verstandenes Festhalten an der alten Technik, durch seine vorzügliche, das ganze Kunstgebiet umfassende Sammlung, die mit besonderer Absicht auf Kunstgeschichte und Kunstbildung angelegt ist, sowie durch seine ausgezeichnete (leider zu wenig benutzte und gewürdigte) Gabe als Lehrer ist er vor allen Andern berufen, ein neues Geschlecht tüchtiger Kunstjünger zu erziehen.“

Böhmen. — Die Uraufänge des Bauwesens in Böhmen entwickelten sich unstreitig ohne fremden Einfluss aus dem Bedürfniss der Bewohner und nach der Eigenthümlichkeit des Landes. Die sprichwörtlich gewordenen „böhmischen Wälder“ boten zunächst das Material zur Herstellung der Wohnungen und auch für andre bauliche Zwecke; grössere Bauten konnten natürlich nur durch das Zusammenwirken vieler zu Stande kommen, und zwar entweder zum Behufe der Gottesverehrung, oder zum gemeinsamen Schutz gegen feindliche Angriffe, oder auch blos in Folge der Verpflichtungen der Unterthanen gegen die Landesfürsten. Die uralten, nach cyklopischer Art ohne Bindemittel aus grossen Steinen hergestellten Mauern der Ruinen von Hradist und Hassenstein, und zuverlässiger noch die in dem altböhmischen

Gedichte „Libussa's Gericht“ gegebene Nachricht von einer steinernen Brücke im 7. Jahrh. liefern den Beweis, dass auch der Steinbau und die Gewölbconstruction den ältesten Böhmen nicht unbekannt war. Abgesehen von den heidnischen Tempelchen, die aus Holz (mit vielem Schnitzwerk verziert) gewesen sein sollen, können die Burgen mit ihren Umwallungen und sonstigen Befestigungswerken, und die Brücken, als die ältesten bedeutendern, gleichsam öffentlichen Gebäude bezeichnet werden. Zu Ende des 9. Jahrh., als das Christenthum im Lande grössern Eingang gefunden, mögen deutsche Priester die damalige Bauweise ihres Vaterlands wenigstens auf die gottesdienstlichen Gebäude in Böhmen eingeführt haben. Aus dieser Zeit ist aber nachweislich kein Baudenkmal auf uns gekommen. Diejenigen noch erhaltenen Gebäude, welche man für die ältesten im Lande hält, sind Kapellen von geringen, meist allenthalben ziemlich gleichen Dimensionen, im Grundriss kreisrund, mit einem nischenartigen Chor gegen Osten. Die darauf gesetzte sphärische Kuppel trägt eine mit Säulchen gezierte Laterne, und diese ist es hauptsächlich, welche durch Form und Construction einen Anhaltspunkt zur beiläufigen Bestimmung der Erbauungszeit gibt. Da die noch zahlreich heidnischen Bewohner die ersten christlichen Kirchen aus Holz öfter angezündet hatten, so mag es nun mit Vorbedacht geschehen sein, dass man damals so kleine Kirchen (wie z. B. die auf dem Wissehrad noch bestehende Martinskapelle) ganz aus unverbrennlichem Material herstellte, während später viel grössere meist aus Holz erbaut vorkommen, und in jenen Zeiten selbst noch hölzerne Befestigungswerke ausgeführt wurden. Zu Anfang des 10. Jahrh. erhoben sich in Böhmen bereits bedeutendere Kirchen als gedachte Kapellen. Was den Bau betrifft, so scheinen die Priester dabei nicht mehr selbst Hand angelegt zu haben, denn theils waren sie, meist als Knöche (kanonische oder Stiftsmönche), schon zu vornehm, und ihrer, z. B. bei St. Georg am Prager Schlosse, zu wenige dazu, theils erzählt die Geschichte, dass Herzog Wenzel der Heilige viele Kirchen im Lande erbauen und wiederherstellen liess, was voraussetzt, dass dies nicht Klosterkirchen, welche wohl namentlich aufgeführt worden wären, gewesen sein können. Wohl aber mögen die Geistlichen beim Baue der Kirchen aus Stein, deren es anfangs nur wenige gab, noch als Baumeister gedient haben. Die Grundanlagen der St. Georgskirche zu Prag und von Cosmas und Damian zu Altbunzlau mit den Krypten gehören dem 10. Jahrh. an. Trotz den vielen baulichen Veränderungen seit jener Zeit kann doch sicher behauptet werden, dass das breitere Mittelschiff der Georgskirche ursprünglich mit einer Holzdecke versehen war und erst später, wahrscheinlich nach dem grossen Brande von 1142, eingewölbt ward. Der kreisrunde hohe Chor, die vollen Gewölbe der Krypta, die Würfelkapitäl auf den Säulen, und der Mangel der Eckblätter an den Basen derselben sind unter andern die charakteristischen Merkmale des ursprünglichen Baues. Auch der Nonnenchor ist nicht im ersten Plane beabsichtigt gewesen. — Die rohere Basilikenform mit ihren deutschen Eigenthümlichkeiten verschwindet im 11. Jahrh. ganz; dafür erscheinen, vielleicht in Folge der Verbindungen Böhmens mit Italien, kurze dicke Säulen, welche auf Rundbögen die Hauptmauern des Mittelschiffs tragen. (St. Adalbert, St. Michael in Prag.) Die Kirchen aus dem 11. und 12. Jahrh. lassen durchweg ein höheres Mittelschiff und zwei niedrigere zur Seite erkennen. Es scheint, dass der sogen. Rundbogenstyl in seiner schönern Entfaltung nur wenig Eingang in Böhmen gefunden habe. Seine ernsten, derben, aber correcten Formen sind an dem untern Stockwerke der Doppelkapelle zu Eger wahrzunehmen. Das obere Stockwerk zeigt das entwickelte, zartere romanische Element zugleich schon mit dem Spitzbogen, und das Ganze liefert, auch ohne Rücksicht auf andre Baureste, den Beweis, dass die Uebergangsperiode hier zu Lande nur eine sehr kurze gewesen. — Wegen Mangelhaftigkeit der geschichtlichen Daten aus dieser Periode, und noch mehr vielleicht wegen Unzuverlässigkeit derselben ergeben sich in Gegeneinanderhaltung mit den Bauten zuweilen unerklärliche Widersprüche. Wenn man annehmen könnte, dass die Form der Pfeiler der fünfschiffigen Wissehrader St. Peter- und Paulkirche noch der ursprünglichen Anlage vom Jahr 1070 angehöre, wozu aus geschichtlichen Dokumenten aller Grund vorhanden ist, oder wenn man das prächtige Renoviren von 1129 so verstehen wollte, als seien auch die Pfeiler neu hergestellt worden, so fände sich hier ein Beispiel einer unglaublich früh vollkommen ausgebildeten deutschen Profilirung. Die Formen an den später in Böhmen ausgeführten Bauten, sowie die bisherige Kenntniss der allgemeinen Geschichte der Baukunst scheinen jedoch diese Annahmen nicht unbedingt zu gestatten. Nicht viel besser stimmt die Angabe der Grundsteinlegung der St. Bartholomäikirche zu Neukolln im J. 1310 mit den Formen zusammen, denn die Anordnung der Pfeiler mit Ecksäulchen, die Gurtwölbungen, die dünnen vor der Mitte der Pfeiler und Garte wie angeklebten Säulchen, der achteckige Thurm etc. deuten auf eine frühere

Zeit zurück. Das Räthsel löst sich nicht einmal gänzlich durch die Annahme, dass die Kirchen der frühern Jahrhunderte in Böhmen von fremden Meistern aus verschiedenen Ländern gebaut worden seien. Welchen Einfluss übrigens die vielen, Handels halber in Böhmen anwesenden Fremden, und vielleicht die Anregungen bei Gelegenheit der Kreuzzüge und Pilgerfahrten auf die bürgerliche Baukunst in Böhmen übten, lässt sich heute nicht mehr ermitteln. Ebenso wenig kann gesagt werden, ob die italienische Bauweise, nach welcher man sich beim Häuserbau zu richten begann, durch Italiener oder durch einheimische Bauleute in Ausführung kam. Das Letztere ist das Wahrscheinlichere, denn es mussten die gewöhnlichen hölzernen Wohnhäuser allmählig überbaut, und nach den häufigen Belagerungen der Städte dauerhafter aus Stein wieder hergestellt werden, wozu man kaum Fremde berufen mochte. Leichter und zuverlässiger liesse sich die Spur verfolgen, von woher die Mönche der im 12. Jahrh. häufig im Lande eingeführten Klöster ihren Geschmack und ihre Ideen mitbrachten. Von den Bauten dieser Zeit sind aber nur sehr geringe, zweifelhafte und zerstreute Reste übrig. Das Münzwesen des 12. Jahrh. gibt uns im Allgemeinen den Beleg, dass die plastische Kunst in Böhmen einen überraschend schnellen Aufschwung genommen. Die Befriedigung der dringenderen materiellen Bedürfnisse im Bauwesen scheint aber doch in der Hauptsache im 12. Jahrh. das Uebergewicht gehabt zu haben. (Burgen; Klosteransiedlungen; erste steinerne Prager Brücke.) — Mit dem 13. Jahrh. tritt die Kirchenbaukunst in so mannigfacher Gestalt auf, dass man nichts weniger glauben kann, als dass die Baumeister damals in Böhmen unter sich in Verbindung gestanden hätten. Nur drei Dinge sind es, die man häufiger antrifft: die Anordnung von nur einem Kirchenschiffe, das Auseinanderstossen mehrer Säulchen und die Construirung der Grundrisse aus Quadraten. Als besonders charakteristische Beispiele aus dieser Zeit können die noch ganz wohl erhaltene, äusserst interessante St. Agneskirche (1233) und St. Anna (früher St. Laurenz) zu Prag, dann die merkwürdige Burgkapelle zu Klingenberg angeführt werden. Bei St. Agnes sieht man, wie die Gurte sich zu Gewölbrippen zu verengen beginnen, und man bemerkt bei einer vollkommen ausgebildeten geschmackvollen Technik den aus sechziggradigen Segmenten gebildeten Spitzbogen. Das Hauptgewölbe der St. Annakirche ist jedoch kaum über die volle Tonne erhoben und bloss von Spitzbogengewölben durchdrungen. Schon im Beginn dieses Jahrh. kann die Ausübung der Architektur sich nicht mehr in Priesterhänden befunden haben; vielmehr leiteten eingewanderte oder aus dem Auslande berufene Baumeister die Bauten und zierten sie mit kunstvoller Arbeit, mit Glasmalerei etc. Die verschiedenen Denkmäler geben keinen regelmässigen Fortschritt an. Erst mit Ende des 13. Jahrhunderts scheint die Kirchenbaukunst in Böhmen allmählig heimisch geworden zu sein, und in ernster Weise ihrer eigenthümlichen Entwicklung entgegen zu gehen. Die Hauptformen des Grundrisses sind gleichmässiger, die Kirchen bestehen aus einem schmälern Presbyterium mit einem Schiffe, das entweder ein oder auch zwei Quadrate enthält. Die Hauptgewölbestonne ist entweder nur unmerklich höher als nach dem Kreise gebildet, oder sie erhebt sich zum sechziggradigen Segment-Spitzbogen (Allerheiligenkapelle, St. Apollinar). Auch der Versuch complicirter Gewölbsrippung ist bemerkenswerth, da er sich noch stets auf die sphärische Form legt (St. Wenzel, St. Clemens am Poric in Prag). Von der Theilung der Kirche in drei Schiffe mit dem angedeuteten Grundrisse gibt St. Stephan in Prag ein gutes Beispiel. Bis in dieses Jahrh. wurden die Wölbungen aus Bruchstein hergestellt, später meist aus Ziegeln. Die äussern Strebepfeiler an den Kirchen sind noch nicht immer angebracht. — Bald nachdem König Johann den französischen Baumeister Matthias von Arras wegen Erbauung des St. Veit-Domes zu Ende der ersten Hälfte des 14. Jahrh. nach Prag berufen hatte, begann der Bau dieser in der Anlage und Ausführung grossartigen gothischen Kathedrale (1344). Es ist unbezweifelt, dass mit dem fremden Baumeister und seinem aus Bologna berufenen Nachfolger Peter Arler (dem Sohn eines deutschen Meisters, Heinrich Arlers von Schwäbisch-Gmünd) auch viele ausländische Werkleute ins Land gezogen kamen und von überall her ihre Kunstweisen mitbrachten. Kaiser Karls IV. frommer Sinn und seine Baulust liessen gleichzeitig mit dem Dombau noch andre Kirchen und grosse Bauwerke (den gewaltigen Karlstein) entstehen. Es kam mit Einemal ein Reichthum neuer Formen, Combinationen und Dekorationen in Aufnahme, wie sie der ruhig begonnene Entwicklungsgang der Baukunst in Böhmen noch nicht gebracht hätte. Solchergehaltes mussten sich auch verschiedene Nuancen des Styles bemerkbar machen. Das in die Höhe strebende germanische Princip that sich aber allenthalben hervor. Die vielen fremden Künstler schufen in Prag Werke, denen die einheimischen nachhelfen konnten, was auch mit vielem Glücke in den neuen Richtungen geschah. — Der St. Veit-

dom hat ein hohes durch Strebebögen gestütztes Mittelschiff und jederseits zwei niedrigere, um den hohen Chor herumlaufende Seitenschiffe, wovon das äussere in Kapellen getheilt ist. Nebst diesem in Böhmen bis dahin nicht gekannten Kirchengrundriss finden sich noch zwei andre nicht minder neue und merkwürdige, nämlich bei der Emauskirche (1348) und bei der Karlshofer Kirche (1351). Die erste hat drei Osthöre und ganz gleich hohe Schiffe, wodurch der Spitzbogen des breiten Mittelschiffs eine sehr gedrückte Form erhielt. Das gewöhnlich angeordnete Presbyterium der Karlshofer Kirche hat die Breite der Seite jenes anstossenden grossen Achlecks, dessen Umfang den Kirchenraum begrenzt und das eine von spitzbogigen Kappen durchbrochene, mit Rippen gezierte Kuppel trägt. Die im J. 1347 begonnene Maria-Schneekirche ist wegen ihrer aussergewöhnlichen Höhe bemerkenswerth, sonst aber im Grundriss wie die einschiffigen Kirchen des 13. Jahrh. angeordnet. Hieraus wird man ersehn, wie vielerlei Ideen sich damals im Kirchenbauwesen kreuzten und wie vielseitig die Bestrebungen durch die Einbringung fremder Kunstweisen geworden waren. Unter den Grundrissformen, mitunter auch für nicht eigentlich kirchliche Bauwerke, erscheint die Anlage eines Quadrats mit einer Säule in der Mitte oder von mehreren Quadraten mit einer Säulenreihe, dieser Zeit eigenthümlich. (Kirche zu Slupp: 1360, Alt-Neuschule, Sakristeien von St. Jakob, St. Thomas etc. in Prag.) Sowie einerseits die Frömmigkeit und Kunstliebe Karls IV., der reiche Bergsegen und die dadurch gefüllte Schatulle des Kaisers auf die Herstellung prächtiger und grossartiger Bauwerke einen mächtigen Einfluss übten, ebenso trugen der allgemeine Wohlstand und der blühende Handel in diesem Jahrh. zur Verbesserung und Verschönerung der bürgerlichen und Privatbauten bei. Der Prager Stadtrath drang 1331 mit verschärftem Ernst darauf, dass die noch häufig bestehenden hölzernen Laubengänge an den Bürgerhäusern durch steinerne Substruktionen ersetzt werden sollten. Man regulirte die Strassen und Plätze und pflasterte sie. Herzöge und andere hohe Adelige hatten glänzende Paläste zu Prag erbaut. Die Neustadt ward nach einem wohl überdachten, erstaunlich grossartigen Plane (1348) angelegt. Ueberhaupt war die bauliche und Kunstregsamkeit des 14. Jahrh. so bedeutend, dass sie von keiner spätern Zeit übertroffen worden ist. Bald darauf störten politische und religiöse Spaltungen das Glück der Böhmen. Während der furchtbaren Stürme der hussitischen Unruhen wurden zahllose Denkmäler der Kunst, welche vorzüglich in den Kirchen, Klöstern und Burgen aufgehäuft waren, zum Theil sammt diesen vernichtet. Es brauchte lange, bis sich das Land wieder erholte. Die bauliche Thätigkeit beschränkte sich begreiflicher Weise anfangs blos auf Wiederinstandsetzung der verwüsteten und verbrannten Gebäude. Als sich der materielle Wohlstand der Gemeinden Böhmens in der 2. Hälfte des 15. Jahrh. wieder gehoben, geschah auf ihre Veranlassung und Unkosten wieder Vieles für die Kunst. Der Altstädter Brückenthurm (1451) und der Pulverthurm (1475) in Prag liefern den Beweis dafür und zeigen zugleich den reichen Styl, in welchem man arbeitete. Auch neue Gotteshäuser wurden erbaut, worunter vornehmlich die Kuttenger Barbarakirche wegen ihrer Grösse und herrlichen Ausführung im deutschen Style genannt werden muss. Der Meister Matthias, wegen seiner Geschicktheit im Zeichnen Reisseck genannt, ursprünglich Schulkrektor am Teyn in Prag (daher er *Magister Matthias* heisst), hat den Plan zu diesem schönen Werke gemacht und den Bau bis zu seinem Tode 1505 geleitet. Fünf Schiffe, davon die äussern viel niedriger gehalten sind und den hohen Chor umgeben, bilden den Grundriss dieser mit der Kathedrale von St. Veit an Grösse und Schönheit wett-eifernden und ihr auch ähnlichen Kirche. Die Teynkirche in Prag, der Anlage nach dem 14. Jahrh. noch angehörig und aus den Mitteln vieler Wohlthäter sehr langsam gebaut, erhielt erst in der Zeit König Georgs (um 1459) ihre Vollendung und die heutige Form. Der Grundriss mit drei Osthören ist eigentlich derselbe wie bei der Emauskirche, nur sind die Schiffe nicht gleich hoch, wie dort. Beachtenswerth ist das rundbogig-deutsche Seitenportal. — In diesem Zeitraume des kräftigen Wiederaufblühens deutscher Baukunst in Böhmen hatte man, um Grosses und Schönes zu schaffen, keine Fremden mehr nöthig. Auch der König nahm zum Aufbau seines Schlosses am Hradschin einen böhmischen Baumeister, Namens Beness von Laun (Wladislaw'scher Saal). Die Kunst der Architektur, anfänglich in der Hand der Geistlichen und Mönche, später wohl meist von Fremden in Böhmen ausgeübt, hatte allmählig im Lande feste Wurzeln getrieben und zu Ende des 15. Jahrh. ihren Glanzpunkt erreicht. Die politischen Wirren beim Beginne des 16. Jahrh. und der Geist der Reformation griffen nun aber in die Interessen aller Stände des böhmischen Königreichs zu mächtig ein, als dass die Baukunst Gelegenheit und Mittel zu ihrer Weiterentwicklung hätte finden können. Später war durch König Ferdinand I., des-

sen Hof von Italienern wimmelte, und vollends durch die Jesuiten der italienische Baustyl nach Böhmen verpflanzt worden, wo er bald jede andre Bauart verdrängte. Ein frühes und zugleich schönes Beispiel im Renaissancestyl ist das 1534 von Farabosco gebaute sogen. Belvedere im königl. Schlossgarten zu Prag. Gegen Ende des 16. Jahrh. waren die Jesuiten schon beschäftigt, jene kolossale Gebäudegruppe zu bauen, welche das Clementinum und mehre Kirchen in sich fasst. Es herrschten noch jene strengeren Formen, welche die Stylperiode der wiedererweckten Antike in ihren ersten Stadien charakterisiren. Zum Bau der kaiserlichen Burg kam Scamozzi (1614) nach Prag, und ebenso waren es wieder Fremde, welche die andern bedeutenden Bauten im Lande führten. (Waldsteiner Palast und Loggia 1630. Czernin'scher Palast 1677.) — Zum Drittenmal war in Böhmen die eigne Entwicklung und Ausbildung in der Baukunst durch äussern Einfluss unterbrochen worden. Man ging von nun an mit dem grossen Strome der Zeit, welcher den italienischen Styl leider über ganz Europa verbreitete. Von der inzwischen verschwundenen altdeutschen Bauart blieben nur noch einzelne Spuren sichtbar, wie die äussern Strebepfeiler, die gestreckten Fensterformen und die Fensterzierden durch Theilung an den sonst ganz im italienischen Styl gebauten Kirchen (St. Rochus 1586, und Salvator am Paulaner Kloster in Prag, 1610.) — Erst als die Wunden des mit unbeschreiblicher Grausamkeit und Zerstörungswuth geführten dreissigjährigen Kriegs zu verharschen anfangen, erwachte allmählig der allgemeine Bausinn in Böhmen wieder. Nur die Jesuiten hatten, seit der Katholicismus wieder mit Feuer und Schwert dem Land aufgedrungen worden, inzwischen ihre Bauten fortgesetzt. Bis zum Ende des 16. Jahrh. hatte in Böhmen die Kreuzform bei Kirchen wenig Eingang gefunden; seit der 2. Hälfte des 17. Jahrh. erhoben sich über den Kreuzdurchschnitten mitunter schon hoch emporsteigende Kuppeln (Prager Kreuzherrenkirche 1679). — Die zahlreichen zu Prag und im Lande anwesenden italienischen Baumeister, und mehre sehr talentvolle Eingeborne, welche sich meist in Italien gebildet hatten, fanden von der 2. Hälfte des 17. Jahrh. an ein ganzes Sæculum hindurch bei den häufigen grossen Bauten in dieser Zeit eine fortdauernde Beschäftigung. Die bekanntesten und beschäftigtesten Architekten dieser Zeit waren die beiden Luragho, Carloni, Orsini, Scotti, Palliardi etc., und von den Inländern Kanka, Christoph und Kilian Dinzenhofer. Viele Kirchen und Paläste in Prag wurden von Grund aus gebaut und wenigstens ebensoviele einem Ueberbau unterworfen. An grossartiger Anlage und prächtiger Ausführung übertrifft Dinzenhofers St. Niklaskirche (auf der Kleinselte Prags) alle andern, sowie unter den Palästen der gräflich Clam'sche (von Fischer v. Erlach dem Vater) und der Nostiz'sche (von Dinzenhofer) ausgezeichnet werden müssen. Die königliche Burg erhielt durch Vollendung des früher Begonnenen, und durch Vereinigung der alten Theile zu einem Ganzen, unter der Kaiserin Maria Theresia ihre jetzige imposante Gestalt. Man kann zugeben, dass die Neubauten dieser Zeit trotz ihren oft widersinnigen Verkröpfungen und sonstigen Eigenheiten doch durch Einheit im Styl und durch grossartige und zierliche Formen gute Wirkung zu machen im Stande sind, aber andererseits wird das Auge sehr widrig berührt, wenn man den ursprünglich altdeutschen Styl auf eine rücksichtslose Weise mit den italienischen Formen vermählt sieht, wie dies in so vielen Kirchen Böhmens beim Ueberbau geschehen ist. So schnell auch die italienische Bauart in allen ihren Stadien nach Böhmen gelangte, so war es doch ein Glück für dieses Land, dass hier der Auswuchs der italienisirten Antike, nämlich der überladene, barocke französische Styl, jederzeit fremd blieb. Nach dem lebhaften Treiben in der Bauwelt während des ebengedachten Zeitabschnitts trat seit der Mitte des 18. Jahrh. ein fast vollkommener Stillstand in Bezug auf Pracht- und Kirchenbauten ein. Die materiellen Tendenzen der neuern Zeit brachten nur Zinshäuser und Fabriken. Abgesehen von den in künstlerischer Hinsicht häufig ganz werthlosen Formen, muss jedoch in Bezug auf die grosse Masse der neuern Bauwerke ihre Solidität, Feuersicherheit und eine streng befolgte Bauordnung besonders erwähnt werden. Die öffentlichen, die bessern Privatgebäude und einzelne grosse Bauführungen der letzten Decennien, z. B. jene des Schlosses Kasina (Neuhof bei Czaslau) liefern den Beweis, dass die Baukunst auch in Böhmen schon den italienischen Styl verlassen und eine neue Richtung begonnen habe. Mit der Wiedergeburt eines bessern reinern Geschmacks in Europa regte sich auch hier der Genius der durch die Antike erfrischten Kunst, und verspricht bei dem allgemeinen Elfer und den ernsten Studien eine erfreuliche Entwicklung. (Prof. C. Wieserfeld's Skizzen zur Geschichte der Baukunst in Böhmen, mitgetheilt in der kleinen Druckschrift „Andenken an die 3. Versamml. der deutschen Architekten und Ingenieure zu Prag im J. 1844.“) Durch den Prager Architekt Hausknecht wurde

neuerlich die schöne gothische Kirche zu Turnau erbaut, deren Altare Architekt Kranner und deren Altargemälde der Prager Akademiedirektor Ruben zur Ausführung übernahm. Architekt Gutensohn erhielt 1844 den Auftrag vom Stifte Tepl, eine geräumige Kirche in romanischem Styl für Marienbad auszuführen, die ein Achteck bilden, von einer Kuppel überwölbt und mit Skulptur, Malerei und Vergoldung reich verziert werden soll. Zu Prag wird an die Wiederherstellung des Ferdinandischen Lustschlosses und an den Ausbau des St. Veitsdomes gedacht.

Es bleibt nur noch ein Wort über die alte böhmische Malerschule übrig, welche zu Karls IV. Zeit 1346—78 blühte. Sie charakterisirt sich durch Weichheit in der Behandlung der Farbe, durch sorgsam ausgeführte seelische Gesichtsbildungen und durch plumpe Formen. Ihre Repräsentanten waren zwei Deutsche, die Gebrüder Nikolaus und Kunzel Wurmser von Strassburg, und der Prager Meister Theodorich. Von ihnen datirt der Bilderschmuck der Schlosskirche auf dem Karlstein, in der Wenzelskapelle des Prager Doms, ein Ecce Homo und eine Madonna in der Teynkirche, Christus mit den Aposteln, die Legende vom heil. Veit etc. in der vom Prager Bürger Reinhard 1380 gestifteten Veitskirche zu Mühlhausen am Neckar.

Böhmische Dächer sind solche, die mit Dachsteinen auf böhmische Art eingedeckt sind, welche Art hauptsächlich in der Benutzung des Mörtels besteht, der gleich beim Decken zwischen die Steinfugen gebracht wird. Nachdem nämlich der erste Stein auf die Latte gehängt ist, wird gegen eine Seite des zweiten Steins mit der Kelle Mörtel aufgetragen, dieser an den ersten Stein geschoben und leicht gegengeschlagen, worauf der hervordringende Mörtel abgestrichen wird. Bei der folgenden Reihe erhält auch noch ausserdem jeder zu verlegende Stein zwischen sich und dem darunterliegenden eine Mörtellage. Zum Mörtel selbst muss gut gelöschter Kalk und scharfer wohlgesiebter Sand verwandt werden. Da eine solche Eindeckung das Eindringen der Feuchtigkeit länger zurückhält, so hat sie vielen Eingang gefunden. Als Nachtheil ist nur anzuführen, dass bei Reparaturen nicht wie bei andern Dächern das Einbringen eines einzelnen Steines möglich ist, sondern dass stets eine grössere Fläche aufgenommen und wieder eingedeckt werden muss.

Bohn, German, ein von Stuttgart gebürtiger Historienmaler, vollendete 1842 zu Rom ein grosses Gemälde von durchaus selbständiger Erfindung: „Hagar und Ismael.“ Hagar, dem Verzweiflungstode nah, liegt erschöpft am Boden, während ihr der Engel tröstend entgegenschwebt; Ismael liegt ferne von ihr unter einem Baume. Die Schönheit der Landschaft wird zugleich als überraschend gepriesen. 1843 finden wir Bohn in Paris, wo er durch Ausstellung dieses Bildes so rasch zu Ansehn gelangte, dass ihn die Regierung beauftragte, ein grosses Gemälde für den Chor der Kathedrale des heil. Martin zu Tours zu beschaffen. Die Wahl des Motivs blieb dem Künstler überlassen, der nun eine vom Heiligen vollbrachte Todtenerweckung genommen hat. St. Martin kniet im Vordergrund des Bildes und beugt sich über einen todten Jüngling hin, dessen zurückgeschlagenes Leichentuch einen Theil des nackten Oberleibs sehen lässt, und zu dessen Wiederbelebung der Heilige seine Hände und Blicke im Gebet gen Himmel erhebt. Zu Häupten des Todten brennt eine Kerze, zur Seite steht ein Kessel mit Weihwasser, und im Hintergrunde knien und stehen Klosterbrüder in betenden und nachdenkenden Stellungen. Schräg von oben fällt ein Lichtstral auf die halb geöffneten Lippen und Augen des Todten, und scheint dem entseelten Leibe das Leben zurückzugeben und somit die Erhörung des Gebets zu verwirklichen. — Bohn's obgedachte Hagar in der Wüste ist von der Prinzessin Clementine von Koburg, geb. Prinzessin von Orleans, angekauft worden. Ein kleineres Bild, Faust's Gretchen am Brunnen, sandte der Künstler in seine Heimath.

Böhrer, Blasius, altdeutscher Baumeister, erbaute 1498 die Kirche zum heil. Kreuz in Görlitz.

Bohrer ist ein Attribut des heil. Leodegar.

Bois, Cornelius du, ein Landschaftler aus Ruysdaels Schule, dessen Blüte um Mitte des 17. Jahrh. fällt. Das Berliner Museum erwarb neuerdings aus der Reimerschen Sammlung die Ansicht einer gebirgigen Gegend, durch welche sich ein Fluss zieht, in kühler morgendlicher Beleuchtung. Auf Leinw. 1 F. 11 Z. hoch, 2 F. 10 1/4 Z. breit; bezeichnet: *C. D. Bois*. Sowohl die Auffassung als die Färbung und Behandlung verrathen eine glückliche Verwandtschaft zu Everdingen und Jakob Ruysdael. — Ein Kupferstecher C. Du Bois lebte um Mitte des 18. Jahrh. zu Dresden.

Boissage, dasselbe was Boisserie besagt.

Boisseree, Sulpiz, geb. 1775 zu Köln, zählt mit seinem Bruder Melchior B. (geb. um 1780 zu Köln) und mit Joh. Bapt. Bertram, ebenfalls einem Kölner, zu den achtenswerthesten deutschen Kunstkennern und Sammlern und hat sich zugleich als äusserst verdienter Gelehrter im Fache der deutschen Kunstgeschichte

sammelten. Zur Zeit der französischen Revolution war überhaupt eine wahre Plünderung von Frankreich ausgegangen, die namentlich auch den Niederrhein betraf, wo die Kirchen ihres köstlichsten Schmuckes beraubt wurden und die besten Bilder meist in rohe Hände fielen. Die Brüder Boisserée bereisten mit Schlegel zunächst die Niederlande, dann die Rheingegenden, und erlitten nicht nur so manches treffliche Bild dem Untergange, sondern regten auch durch ihr Beispiel andre Personen zum Sammeln an, wie denn z. B. Herr von Lyversen damals seine wichtigsten Erwerbungen machte. Im J. 1809 zogen sie nach Heidelberg, wohin sie vom folgenden Jahr an ihre Sammlung von Köln übersiedelten. 1811 reiste Sulpiz Boisserée nach Sachsen und Böhmen, sein Bruder Melchior aber 1812 von neuem die Niederlande, wo sie wieder bedeutsame Erwerbungen machten. Auf zweckmässige Vermehrung ihrer Sammlung bedacht, sorgten sie zugleich für gewissenhafte Herstellung und ganz vornehmlich für eine belehrende Aufstellung ihres Zusammengebrachten; in letzterer Beziehung erwarben sich besonders Melchior Boisserée und Bertram grosses Verdienst. Als 1818 der König von Württemberg ihnen ein geräumiges Gebäude zur Unterbringung der Sammlung anheftete, schafften sie 1819 den grössern und wichtigern Theil derselben dahin, der nun eine vollständige Aufstellung erfuhr. Jetzt verbanden sich die Sammler mit dem Zeichner Strixner zu München, um die Hauptwerke der Sammlung durch Kupferbildungen bekannt zu machen; demzufolge erschien zu München von 1821 an die „Sammlung alt-nieder- und oberdeutscher Gemälde der Brüder S. und M. Boisserée und J. Bertram“ in 38 Liefn., jede zu 3 Blättern, ebendasselbst 1834 eine „Ausgabe von J. N. Strixner lithografierten Sammlung etc.“ in 8 Lieferungen, jede zu 3 Farben ausgeführten Blättern. Die Boisseréesche Gemäldesammlung, die sich nur durch rastlosen Eifer unter günstigen Umständen und durch solche Mithilfe die Sammler besaßen, binnen so kurzer Zeit bilden konnte, lenkte gar bald die Aufmerksamkeit aller Künstler und Kunstkenner auf sich und ward als eine der schönsten Sammlungen anerkannt, deren Werth ihre durchgängige Deutschheit noch ordentlich erhöhte. Sie umfasste über 200 Bilder von den bedeutendsten Meistern des 14.—16. Jahrhunderts. Man erfuhr daraus, welche kunstgeschichtlich wichtigen Malerschulen Deutschland im Verlaufe des Mittelalters besessen hat und wie die deutsche Malerei (im weitesten Sinne mit Einschluss der niederländischen) gegen die italienischen von den Ueberlieferungen der byzantinischen Kunstweise ausging, aber eigenthümlich und in Kolorit und malerischer Behandlung mit überwiegenden Vorzügen entwickelte. Durch diese Sammlung wurde man namentlich auf die vergessnen niederdeutschen Meister aufmerksam, und sie regte auch zur historischen Würdigung der Gebrüder Hubert und Jan van Eyck an. Geist, Leben und Natur spiegeln sich in den Werken jener Meister mit einer Treue, Schärfe und Klarheit, wie man vordem kaum hatte ahnen mögen. In den oberdeutschen Bildern wie in den Gemälden eines Schongauer, Holbein, Dürer, Kranach tritt sich der Charakter und das künstlerische Vermögen der Deutschen in voller Eigenthümlichkeit heraus, wogegen bei den Nachfolgern der letzten grossen altdeutschen Meister mit der Neige des 16. Jahrh. italienischer Einfluss und der Uebersicht

Heh, die Aussicht auf das Verbleiben der S. daselbst; sie gelangte 1827 um die Summe von 400,000 Gulden in den Besitz des Königs von Baiern, durch welchen Ankauf sie nun nach Schleissheim versetzt, später der Pinakothek zu München einverleibt ward, wohin auch die Sammler zogen, um ihren entäusserten Schätzen nah zu bleiben. — Ein ausserordentliches Verdienst neben jenem, das er mit seinem Bruder und Bertram theilte, erwarb sich Sulpiz Boissérée durch seine Forschungen über die alte Kirchenbaukunst. Es reifte in ihm die Ueberzeugung, dass der Dom zu Köln der Anlage wie seinen ausgeführten Theilen nach eins der erhabensten Werke der christlichen Tempelbaukunst und dasjenige unter den deutschen Bauwerken des Mittelalters sei, in welchem das germanische System seine reinste und höchste Entwicklung zeige. Die Begeisterung dafür erregte in ihm den Gedanken, dies herrlichste Denkmal deutschen Kunstgeistes vollständig nach den Entwürfen der ersten Dombaumeister bildlich bekannt zu machen. Zu diesem Zweck unternahm er schon 1808 die genauesten Messungen und zeichnete die Entwürfe, die dann durch den Maler Fuchs zu Köln ins Reine gezeichnet wurden. Nun schloss er mit Aretin, dem Begründer der ersten lithografischen Kunstanstalt in München, einen Vertrag zur Lithografrung und Herausgabe des schon in grossem Maasstabe, doch vorerst noch in beschränktem Umfange und auf die einfachste Ausführung in Umrissen angelegten Werks, und rief den Architekturmaler Angelo Quaglio zur Ausführung der perspektivischen Zeichnungen nach Köln. Bereits waren im J. 1810 die meisten Zeichnungen beendet, aber die Probe, eine davon im blossen Umriss zu lithografiren, befriedigte so wenig, dass er den Vertrag mit Aretin rückgängig machte und sich sofort mit Colla verband, und zwar zur Ausführung des Domwerks im Stich. Die ersten Platten führten nun Duttenhofer in Stuttgart und Darnstedt in Dresden aus. Der noch mangelnde Theil der Zeichnungen ward 1811 — 12 durch den Maler Fuchs und durch die mitwirkenden Josef Hoffmann von Köln, Oberbaurath Moller von Darmstadt und Architekt Vierord von Karlsruhe, zur Vollendung gebracht. War schon die Ausführung der Architekturstücke wegen der ausserordentlichen Grösse der Platten mit unglaublichem Zeitaufwand und unsäglich Schwierigkeit verbunden, so wurde die Publikation noch dadurch erschwert, dass man, um befriedigende Abdrücke zu erhalten, die Plattenabzüge in Paris bewerkstelligen und zugleich auch französische Künstler ins Interesse ziehen musste. Zu diesem Zweck machte B. 1820 die pariser Reise, wodurch die Herausgabe des Domwerks gesichert ward. Letzteres erschien nun von 1822 bis 1831 in 4 Lieferungen unter dem Titel: „Ansichten, Risse und einzelne Theile des Doms zu Köln mit Ergänzungen nach dem Entwurf des Meisters, nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst und vergleichenden Tafeln ihrer vorzüglichsten Denkmale, von Dr. Sulpiz Boissérée; in Kupfer gestochen von den ersten Künstlern Deutschlands“ (auf gr. Weltpapier, Pr. 68 Thlr.); eine zweite Ausgabe, wo das Format auf die Hälfte der ersten Ausg. beschränkt wurde, erschien 1842 in 4 Lief. von je 4 Kupfertafeln in Royalfolio, nebst Text in Quart (die Geschichte und Beschreibung des Gebäudes von S. B. enthaltend); letztre Edition, von der liter.- artist. Anstalt in München publicirt, kostet 28 Thl. oder 48 rh. Guld. und bietet gegen das, was ihr an Pracht abgeht, eine grössere Bequemlichkeit für den Gebrauch dar. Betrachten wir die einzelnen Blätter des Domwerks, so bietet die Titelvignette eine von Schinkel gez. und von Haldenwang gest. Ansicht der Stadt Köln; Blatt II. enthält die äussere Ansicht der Domkirche wie sie ist (nach Angelo Quaglio's Zeichnung gest. von Darnstedt), Bl. III. den Grundriss derselben (gez. von Schauss, gest. von Wolf), Bl. IV. den Längenaufriß derselben, wie sie hätte werden sollen (gez. von Fuchs, gest. von Duttenhofer), Bl. V. Hauptseite und Thürme des Doms, wie sie werden sollten (gez. von Fuchs, gest. von E. Rauch), Bl. VI. Durchschnitt des Chors in der Breite, wie er jetzt ist (nach Fuchs' Zeichn. gest. von Duttenhofer), Bl. VII. Durchschnitt des Chors und der Vorhalle in der Länge wie sie jetzt sind (gez. von Fuchs, gest. von Bernard), Bl. VIII. Grundriss des Chors, des Kreuzschiffs und der Thürme wie sie jetzt sind und wie sie werden sollten (gez. von Boissérée, gest. von E. Rauch), Bl. IX. Kapitäle, Tragsteine, Grabmal des Erbauers und Hauptaltar (nach Hoffmann's Zeichn. gest. von Moisy), Bl. X. Säulen und Kapitäle (gez. von Ang. Quaglio, gest. von Sellier), Bl. XI. gemalte Fenster mit dem Wappen des Erzbisthums (nach Fuchs' Zeichn. gest. von Susemihl, kolorirt), Bl. XII. gemalte Fenster mit dem Kölner Stadtwappen (nach Fuchs von Leissnier gestochen, kolorirt), Bl. XIII. Chorfenster und einzelne Theile von der Aussenseite (nach Fuchs gest. von E. Rauch), Bl. XIV. Thür der Hauptseite (nach Ang. Quaglio gest. von Friedr. Geissler), Bl. XV. Thurmfenster und Widerhalter (gez. von Vierord, gest. von Leissnier), endlich Bl. XVI. Ansicht der Vorhalle, wie letztre werden sollte (nach Moller's Zeichn. gest. von Leissnier). Jedes dieser Blätter ist einzeln käuflich. Seine Forschungen über alte Kirchenbaukunst gedenkt Boissérée

in einem besondern Werke niederzulegen; als Vorarbeit sind zu betrachten seine in 12 Lieferungen von je 6 lithogr. und mit Thon gedruckten Blättern 1830 — 33 edirten „Denkmale der Bankunst vom 7. bis zum 13. Jahrh. am Niederrhein“ (mit deutschen und franz. Text), wovon 1842 eine zweite Ausg. in Fol. begonnen ward. Bemerkenswerth ist auch seine interessante Abhandlung „über den heiligen Gral,“ welche zu München 1833 in 4. erschien. Im J. 1835 ward S. B. durch König Ludwig zum Generalkonservator der plastischen Denkmale Baierns bestimmt, entsagte aber diese Stellung im folg. Jahr in Rücksicht auf seine Gesundheit. Schon früher hatte ihn der König zum Oberbaurath ernannt. Das treffendste Bildniss des Dr. Boisserée hat neuerdings Bernhardt zu München gemalt.

Boisserie, Täfelung, nennt man die Holzverkleidungen, die aus Rahmstücken und Füllungen zusammengesetzt und mit Schnitzwerk, Fourniers und eingelegter Arbeit (Tarsia der Italiener) verziert sind.

Bol, Ferdinand, geb. zu Dortrecht um 1610, gest. zu Amsterdam 1681, zählt mit Christoph Pauditz zu den besten Schülern des grossen Rembrandt. Seine Gemälde sind denen des Meisters in vielen Stücken ähnlich; einige kommen dem Rembrandtschen in Kolorit und Helldunkel so nah, dass sie verwechselt werden können. Indess konnte er den lyrischen und zugleich energievollen Ausdruck des Gemüthes, in welchem sein Meister so mächtig ist, nicht wie Aeusserlichkeiten von diesem ablernen. Ihr Höchstes leisteten Bol und Pauditz in der idyllischen und novellistischen Malerei. In dieser Richtung sind ganz ausgezeichnet drei der sechs Bilder, welche Dresden von Bol besitzt; der sogen. *Uriasbrief* (mit beinahe ganzen Figuren in Lebensgrösse), Joseph, der seinen alten Vater dem Pharao vorstellt (ebenfalls lebensgrosse, fast ganze Figuren), und eine Rast der heil. Familie auf der Flucht nach Aegypten, in ganzen lebensgrossen Figuren. Die einfache naive Darstellung der Begebenheiten macht den Eindruck, den eine legendenartige Erzählung im Volkstone hervorbringt. Dabei hat Bol seinen Bildern einen grünlichen Goldton verlehn, welcher dem Auge so wohlthut. Das Berliner Museum besitzt vier Stücke von ihm, darunter die alte Zigeuneria, welche ein Kind auf dem Rücken trägt und einem vor ihr auf einem Stuhle sitzenden jungen Mädchen aus der hingehaltenen Rechten weissagt (Grund dunkel; auf Leinw. 5 F. 1 1/4 Z. hoch, 4 F. 6 Z. br.), und das aus der Reimerschen Samml. erworbene Bildniss einer ältlichen Frau in schwarzem Kleide, mit weisser Haube, Halskragen und Manschetten, (Grund bräunlich; auf Leinw. 3 F. hoch, 2 F. 5 Z. breit). Bezeichnet ist letzteres Bild mit *F. Bol fecit 1632*. Es liefert den Beweis, wie sehr er die Achtung verdient, in der er namentlich auch als Porträtist steht. Die grösste Wahrheit und Lebendigkeit der Auffassung verbindet sich hier mit der fleissigsten und meisterlichsten Durchführung in allen Theilen, und einer Feinheit, Klarheit und Wärme des Gesammttons, wie der Schatten und Reflexe, welche dieses Bild aus der frühern Zeit des Bol zu einem seiner vorzüglichsten Porträts machen, so dass es auf eine glänzende Weise den Ehrenplatz behauptet, welcher ihm im Berliner Museum zwischen zwei trefflichen Bildnissen seines Meisters Rembrandt angewiesen worden ist. Prof. Krause in Berlin erwarb 1844 das lebensgrosse Porträt (Kniestück) einer venezianischen Sängerin, ein prächtig erhaltenes Werk F. Bol's, von wunderbarer Schönheit. Auf dem Tische neben der Dame liegt bei einer Flöte und Klarinette ein aufgeschlagenes Notenbuch, worauf *Venezia appresso Alessandro Vincente 1642* steht. Der schöne warme goldige Ton, die feine letzte Tusche, die wie ein Zauberhauch harmonisch auf dem Werke ruht, zeugt von dem grossen Koloristen und dessen Glück, hier noch keinem restaurirenden Pinsel verfallen zu sein. Das Bild ist dem Berl. Museum angeboten. Ein meisterhaft kolorirtes männliches Bildniss sieht man von F. Bol auch im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt am M. Beim Kaufmann Hertel in Nürnberg fand Dr. Waagen ein vortreffliches Porträt, das (vom Besitzer für Govaert Flinck gehalten) dem F. Bol angehört. — Bol hat auch Radirungen hinterlassen, wovon Bartsch sechzehn schätzbare Blätter im Rembrandtkataloge beschreibt. — In Franz Hanfstängl's Dresdener Galleriewerke findet man nach Bol lithografiert: Josef und dessen Vater vor Pharao, den Traum des Jakob, die Flucht nach Aegypten.

Bol, Hans, ein geschätzter altholländ. Landschaftler, der in Aquarell und in Oel malte. Laut Carel van Mander ward er zu Mecheln am 16. Dec. 1534 geboren. Der Kurfürst von der Pfalz zog ihn nach Heidelberg; hier malte Hans seine schönsten Landschaften und Historien, vieles in kleinem Formate, wie denn seine Miniaturen ihn besonders beliebt machten. C. v. Mander rühmt namentlich den Ikarus und Dädalus von ihm. Anmuthige Sachen Hans Bol's enthält das Miniaturenzimmer in der kön. Residenz zu München. Ein mit vielen schönen Figuren staffirtes Miniaturgemälde, Ansicht vom Haag, mit der Jahrzahl 1558, findet sich in der kön. Kupfersch-

ung zu Dresden. (Vergl. J. G. A. Frenzel: Ueberblick der Kupferstiche und Lehn. Dresden 1838. S. 29.) Man kennt auch einige Kupferblätter von ihm, leichter und geistreicher Nadel zeugen. Darunter die 12 Monate (rund; *A. t. exc.*); eine Reihe von 12 Landschaften (*H. Bol. inv. J. Sadeler exc.*); die Landschaft mit dem Gänserahmen (*B. Momper exc.*), eins der wenigen ausgezeichneten Blätter des Meisters. Sein Sohn Franz arbeitete ganz in der väterlichen Weise und vollendete mehres vom Vater unfertig Hinterlassene.

Bologna, die *Bononia*, *Felsina* der Römer, die Vaterstadt des Domenichino, Reni und der Carracci, bietet in der italien. Kunstgeschichte das Bild eines nischen Fortgangs. Deutsche und Italiener, Glottisten und Byzantiner, Umbrer und Lombarden wirkten auf entgegengesetzte Weise an derselben Stelle. Kein gemeinsinniges hob das öffentliche Leben, das Talent stand vereinzelt, und der Kunst zu Bologna schon in der Wiege der Eklekticismus zum Erbtheil ge-

Als die Stadt gegen Ende des 14. Jahrh. ihre lebendigste politische Macht entfaltete, war die Architektur schon ihres neuen Princips ungewiss geworden, und verschiedenartig auch die Anlage der Petroniuskirche ist, so zeigt sie doch ein mehr einheitliches Auffassen der germanischen Baukunst, mit der sie die geraden Linien und Ecken zu verbinden sucht. Aeussere Bekleidung ward als etwas vom Bau Getrenntes betrachtet; die Fassade wurde eigentlich nur angeheftet und so geschah es, dass sie entweder unvollendet blieb oder im Sinne späterer Zeiten und im Widerspruch mit dem Bau selbst ausgeführt ward. Als Eigenthümlichkeit tritt an der germanisch-italienischen Architektur häufig hervor, dass die Giebelspitze noch einmal ausstrich und irgend eine neue Fläche trägt. Zur Kirche S. Petronio, des Schutzheiligen der Stadt, legte Antonio Vincenzo 1390 den Grund, nachdem er vorher die alten Kirchen niedergerissen, um Raum für den neuen Bau zu gewinnen, der alle anderen an Grösse überbieten sollte. Nach dem Plan war die Länge 608 Fuss und die Breite am Querschiff 436 F., die Kuppel von 110 F. Durchmesser und 250 F. Höhe; es waren 54 Kapellen und 4 Thürme erhalten. Im J. 1392 waren vier Kapellen fertig und in das bereits Messen darin. Im J. 1514 ward der Bau dem Arduino Arriguzzi übergeben, von dem noch ein Modell der Kirche in derselben gezeigt wird. Mit dem Tode kam der Bau ins Stocken. Nicht ganz bis zum Querschiff vorgerückt, ist er jetzt 147 F. Länge und 147 F. Breite mit den Kapellen gediehen. Das Mittelschiff ist 118 F. hoch und 118 F. hoch; die Seitenschiffe sind 24 F. breit und 70½ F. hoch, die Apsiden 24 F. breit und 48 F. hoch. Die Skulpturen an der Fassade, aus den Jahren 1394, sind theils vom Venezianer Bonasuto (nämlich die heil. Petronius, Ambrosius, Franziskus, Dominikus und Florian), theils vom Deutschen Hans Ferrabech (St. Paulus), theils von Giovanni di Riguzzo (St. Petrus). Die Plastiken des Einganges datiren vom J. 1425 und wurden von dem ausgezeichneten toskanischen Bildhauer Jacopo della Quercia gearbeitet; die der Seitenthüren rühren von Niccolò Tribolo und Niccolò Tribolo (1523) her. An den Aussenseiten sind die Reliefs von Mantuaner Albertino Rasconi (1495) und vom Florentiner Franc. di Bartolomeo (1480). Im Innern ist der Thürschmuck von Petronio Tadollini. In den Kapellen sieht man eine Madonna della Pace von Hans Ferrabech und Gott Vater mit den Engeln von Fr. Francia, in Fresko die Madonna in Trono mit Heiligen von Luca da Perugia und Franc. da Imola; eine Pietà von Amico Aspertini, Glasmalereien von Jakob von Ulm und seinem Schüler Fr. Ambrogio Lorenzini; einen St. Hieronymus von Lor. Costa, die schöne Statue des heiligen Petrus von Padua von Sansovino; Wandgemälde in Oel, grau in Grau, mit der Lebensgeschichte St. Antons von Girolamo Trevisano. Im Chorraum Messbücher mit Miniaturen vom Jahr 1478. Auch ist hier das Einlassportal mit Holzschnitzwerk vom Jahr 1477 bemerkenswerth. In der 16. Kapelle Rochus von Parmeggiani, in der 17. eine Madonna auf dem Thron von Lor. Costa (1492), daselbst auch Glasfenster von der Zeichnung des letzteren; in der 19. das Martyrium St. Sebastians von Franc. Ferrarese und die Verkündigung von Lor. Costa, Skulpturen an den Bänken von Jacopo di Maestro Agostino von Mantua (1495), Majolikafussboden von 1487. In der 20. Kapelle, wo 1392 das erste Concilium gehalten ward, findet sich ein Altarbild aus der alten Sieneser Schule (Marias mit Predell und vielen Heiligen); die Fresken daselbst, vom Anf. des 15. Jahrh., sind wahrscheinlich von Simon da Bologna. In der *Sala della rev.* bewahrt man die Pläne für den Ausbau der Kirche von sechzehn Architekten. Die Kathedrale S. Pietro mit einer gekünstelten Fassade, woran die Skulpturen von Jacopo della Quercia (auch „Jac. della fonte“ gen.) herrühren. In der Kuppel Christus mit den 12 Aposteln von Cesar Aretusi grossartig und ausdrucksstark in Fresko gemalt. Sonst besitzt diese Kirche einen toten Christus, aus Terra-

cotta gebildet, von Alfonso Lombardi, und die letzte Arbeit des Lod Carracci: eine Annunziata in der Hauptaltarkapelle; am Peterstag werden die „Arazzi“ von Raffael Mengs ausgehängt. — St. Stefano ist eine von sieben Kirchen und einem Atrium, nach einer Inschrift an der Aussenseite der Stelle eines alten Isistempels. Merkwürdig ist hier S. Sepolcro, angeblich altes Baptisterium, mit antiken Säulen, höchst sonderlicher Architektur, Skulpturen etc. Auch San Pietro e Paolo ist von baulicher Eigenthümlichkeit; die Anlage zeigt noch die einfache Basilikenform, nur wechseln in den Arkaden schon Säulen mit Pfeilern, von denen nur die letztern als Träger des Gewölbes emporsteigen. In dem „Atrio di Pilato“ (der 5. Kirche) sieht man die Krönung Mariens von Bagnacavallo und einen St. Hieronymus von Francia. Die 6. Kirche, „*i Confessi*“ genannt, ist unterirdisch und hat alte Malereien der Madonna und Pietà. In S. Trinità (der 7. Kirche) ist ein Reliquienkasten mit Emailmalereien von Jacobus Rosetus (1380). — Die alte Kirche der S. Vitale ed Agricola hat eine Anbetung des Kindes von P. Perugino, die Kapelle *degli Angioli* eine Madonna von Fr. Francia mit Seitenbildern (Christi und Helmsuchung) von Giac. Francia und Bagnacavallo. — Die S. Martino vom J. 1217, restaurirt 1819, hat eine Himmelfahrt Mariens von P. Perugino, das Hauptaltarbild von Sicciolante di Sermonetta und eine thronende Madonna mit Heiligen und Donatoren von Amico Aspertini; damals der Saliceti ist von Andrea da Fiesole 1403 gearbeitet. — In San Domenico bietet die Grabkapelle des heil. Dominikus aus dem 13. Jahrh. durch ihre Reliefs ein hohes Kunstinteresse; die untern und ältesten Reliefs daran (Lebensgeschichte des Heil.) datiren entweder von einem Schüler des Niccolò Pisano oder von Pisano selbst; in letzterm Falle würden sie nach Gaye's Ansicht (s. S. Kunstblatt 1839, Nr. 22) der spätern Thätigkeit des Meisters angehören und zu den beiden Kanzeln von Pisa und Siena fallen. Die obern Reliefs sind theils von Alfonso Lombardi, grössern Theils aber von Niccolò dell' Arca, einem Schüler des Jac. della Quercia. Von dieser Arbeit als seinem Hauptwerke hat Niccolò seinen Namen; er arbeitete bis 1460 an der „Arca“, d. h. am Grabmal des Heiligen. Auch ist von ihm auch der knieende Engel an der Epistelseite des Altars; der sehr anmuthvolle auf der Evangelienseite, sowie die Figur St. Petronius am Grabmal, ist eine Jugendarbeit Buonarroti's. In der Kuppel sieht man die Verkörperung des Heiligen von Guido Reni. Altarbilder finden sich von Lippomaccio, Fr. und Giac. Francia, Guercino etc. Die Kapelle des Rosarij hat Fresken von Reni (Mariä Himmelfahrt) und Lod. Carracci (Helmsuchung Christi Geisselung). In S. Domenico finden sich die Grabmäler des Königs Enzo und Taddeo Pepoli (mit guten Reliefs von Jacopo Lanfrani), des Guido Reni und Elisabetta Sirani. — Die Kirche S. Giacomo Maggiore ward 1267 gegründet, erweitert und 1497 gewölbt. Hier sieht man Altargemälde von Ercole Procacci, Lod. Carracci (St. Rochus), Innoc. da Imola (Vermählung St. Katharina) und von der Lavinia Fontana (Madonna mit Heiligen). In der heil. Kreuzkapelle hinter dem Hauptaltar hängt ein altes Altarbild in bolognesisch-gothischem Stile mit einem Crucifix, vielen Heiligen, der Verkündung und Krönung Mariens von Simone de' Crocifissi und Jacobus Pauli aus dem Ende des 14. Jahrh. In der Capella de' Bentivogli findet man eine thronende Madonna mit Engeln und Heiligen von Fr. Francia, an der Epistelseite das Familienbild des Giovanni II. Bentivoglio gegenüber die Triumphe des Lebens und des Todes von Lor. Costa. — In Santa Maria della Morte (1319 erbaut) befindet sich ein öffentlicher Durchgang mit Fresken von Fr. Francia und dessen Schülern (Lor. Costa, Giac. Francia, Chiodarolo, Amico Aspertini, Cesare Tamaroccio), wo die Lebensgeschichte Cäcilien dargestellt ist. — S. Giulio in monte (433 durch St. Petron gegründet, 1221 und 1824 restaurirt) enthält Gemälde von Lor. Costa und Guercino (St. Franziskus), ein Madonnenbild aus dem 15. Jahrh. etc. — S. Michele in Bosco (vom J. 1437, nebst dem Olivetanerkloster 1454) zeigt Freskenüberreste von Bagnacavallo (Gott und die Propheten), Klosterhofe Reste von Fresken der Carracci und ihrer Schule, darunter Benedikt in der Wüste von G. Reni. Diese Malereien behandeln die Geschichte des Benedikts und Cäcilien, und entstanden 1604 ff. — San Niccolò di S. Felice hat einen Gekreuzigten, der für das älteste Gemälde von Hannibal Carracci gilt. — S. Paolo (erbaut 1611, restaurirt 1819) besitzt ein Paradies von Lod. Carracci und ein Fegefeuer von Guercino; die Statuen des Paulus und Manigoldus am Altar sind von Algardi. — In S. Giorgio Gemälde von Albani, Ant. Carracci, Lod. und Ann. Carracci. S. Isaja, im J. 1324 erbaut, besitzt ein Marmorbild aus einem der ersten christl. Jahrhunderte. — In S. Lucia sind Skulpturen von

perzia de' Rossi. — *S. Bartolommeo di porta Ravennana*, erbaut 1655, hat von Lod. Carracci den S. Carlo am Grabe von Varallo, von Albani die Verkündigung, Geburt und Fluchtgeheiss, von Reni eine kleine Madonna. In *S. Bartolommeo di Reno* findet sich eine von Agostino Carracci in seinem 27. Jahre gemalte Geburt Christi; auch sind dort die zwei Profeten an der Decke der sechsten Kapelle von ihm. — In *S. Clemente* ist das Hauptaltarbild von Camillo Procaccini; eine Tafel von Marco Zoppo wird in der Sakristei gesehn. In *S. Cristina* das Hauptaltarbild von Lod. Carracci. Endlich ist die Kirche der *Madonna di San Luca* zu erwähnen, nicht weil sie das angeblich vom Evangelisten Lukas gemalte Mirakelbild besitzt, sondern der 386,200 röm. Scudi wegen, um welche sie (den Marmor und Kunstschmuck ungerechnet) der Bologneser Architekt Franz Dotti im J. 1731 erbaute. Ein drei Miglien langer bedeckter Portikus führt zur Höhe, worauf die Kirche steht und von wo aus man eine unbeschränkte Aussicht auf die Lombardel hat.

— Die Stadt besitzt ferner zwei sehr alte Thürme, den 1109 erbauten *Torre Asinelli*, welcher 327 F. hoch ist und fast 4 F. über die Senkrechte hängt, und den *Torre Garisenda* (erbaut 1110) von 140 F. Höhe und gegen 8 F. Abweichung von der Senkrechten. — Die Certosa vor der Porta di Saragozza ist jetzt Begräbnissplatz und als solcher durch die eigenthümliche Anordnung der Grabstätten in gemauerten Hallen merkwürdig. — In der Palastarchitektur Bologna's erscheint fast durchgehend das System, das Erdgeschoss als offene Säulenhalle, als bedeckte Gallerie für die Fussgänger zu gestalten, wodurch sich, vornehmlich im 15. und beginnenden 16. Jahrh. viel schöne, freie und anziehende Combinationen der architekton. Form ergeben haben. Auch bei andern Anlagen zeigt sich die bolognesische Baukunst der frühern Zeit des modernen Styls in einer anmuthsvollen und edlen Durchbildung. Der *Palazzo pubblico* ward 1290 begonnen und hat an der Façade die vergoldete kolossale Madonnenfigur aus gebranntem Thon, ein Werk des Niccolo dell' Arca vom J. 1478; im Innern die grosse Treppe von Bramante. Der *Palazzo del Podesta*, wo König Enzo, Kaiser Friedrichs II. Sohn, als Gefangener starb, ward 1201 erbaut und bekam 1485 eine Façade von Bartol. Fioravanti. Ein Bauwerk germanisch-toskanischen Styls ist der *Palazzo della Mercanzia* vom J. 1294. Das *Palazzino Viola* (früher *P. di Bentivoglio*) hat Fresken von Innoc. da Imola, welche Diana und Endymion, Aktäon, Marsyas, Apollo und Cybele darstellen. Im Palast *Zampieri* findet man Wandgemälde von Lodovico, Agostino und Annibal Carracci, und von Guercino, lauter Darstellungen aus der klassischen Mythe. — Der *Palazzo Ranuzzi* ist baulich bemerkenswerth durch seine Façade von Palladio; die hintere Säulenhalle sowie die Treppe rührt von Giuseppe Ant. Torri her. Der *Palazzo Albergati* ist 1540 durch Baldassare da Siena erbaut. Schöne Architekturen sind die Paläste *Bevilacqua* (angeblich von Bramantino) und *Bentivoglio*. Das *Archiginnasio antico*, früher Universität, jetzt Volksschule, ward 1562 durch Fr. Terribilia erbaut. Die jetzige *Università*, nach Salerno die älteste Hochschule Italiens, hat die Façade von Pellegrini und weist ein Museum von griechischen, etruskischen, römischen und christlichen Alterthümern auf. — Die *Accademia delle belle arti* heisst auch *Pinacoteca* wegen ihrer reichen Gallerie von Gemälden, meist aus der Bologneser Schule, die aus aufgehobnen Klöstern und Kirchen hieher gerettet wurden. Von alten Bolognesern findet man Vitalis da Bononia mit einer Madonna mit Kind (1320), Symon da Bol. (Krönung Mariens) und Jacobus Pauli (Kr. M. und Kreuzigung); doch fehlen auch alte Ferraresen und Venezianer nicht, wie Ant. und Barth. de Murano (Madonna, im Schooss das schlafende Christkind). Das kunstgeschichtlich bedeutsamste Werk sind hier die Seitenflügel eines Altarbildes von Giotto (das Mittelbild mit des Meisters Namen befindet sich in der Brera zu Mailand) aus der Kirche *degli Angioli*; vornehmlich ist das Predell daran sorgfältig ausgeführt. Von spätern Meistern sind repräsentirt: Innocenz da Imola, Fr. Francia, Pietro Perugino, Raffael (Cäcilia, wie sie himmlische Musik hört, mit Paulus und dem Evangelisten Johannes, St. Augustin und der heil. Magdalene); Amico Aspertini, Bagnacavallo, Parmeggiani, Domenichino (Zampieri), Tintoretto, die drei Carracci (Lod., Agost. und Ann.), G. Reni, Cam. Procaccini, Aless. Tiarini etc. Im *Palazzo Fava* finden sich die ersten Freskomalereien von Agost. und Ann. Carracci (Geschichte Jasons in 18 Bildern), von Lod. Carracci (die Aeneide in 12 Bildern, darunter Polyphem und die Harpyen von Annibal ausgeführt sind), von Albani (Fortsetzung der Aeneide in 16 Bildern) etc. Im Palast *Grassi* bewahrt man Cameen von Properzia de' Rossi. Der Palast *Hercolani* enthält Gemälde von Giov. da Rimini, Franco Bolognese (eine thronende Muttergottes vom J. 1312, in einem noch an die byzantinische Malweise erinnerndem, aber schon zur natürlicheren germanischen Art über-



gehendem Styl), Lippo Dalmasio, Fr. Francia, Marco di Faenza, Martotto Albertinelli, Bagnacavallo (Gott Vater) etc. Der Palast *Zambecari* weist Bilder auf: von Tizian (Selbstporträt, ein St. Sebastian und Karl V.), Domenichino (Kardinal Medici), Caravaggio (St. Johannes), Guercino (Sibylle, Elias, Jungfrau mit dem Kind), Lod. und Agost. Carracci (der Traum Jakobs und ein tochter Christus), Albani (Vermählung St. Katharinen), Salv. Rosa (Landschaften), Baroccio (Selbstporträt); auch ist daselbst ein Crucifix von Benv. Cellini. Das *Collegio reale della ill. nazione Spagnuola* weist Jugendarbeiten von Ann. Carracci und Bagnacavallo auf, darunter das Fresko der Krönung Karls V. Der Palast *Tanara* hat den Judaskuss von Lodovico und das Bad der Diana von Agostino Carracci. — Auf der *Piazza maggiore* steht die „Fontana pubblica“ von Giovanni da Bologna, welcher im J. 1564 den kolossalen Neptun derselben aus 20,012 Pf. Bronze für 70,000 Scudi d'oro geschaffen hat.

Bologna, Giovanni da, lebte von 1524 — 1608, war aus Douay in Flandern, bildete sich für die Skulptur in Italien aus und kehrte nicht wieder nach den Niederlanden zurück, daher seine ganze Thätigkeit ausschliesslich dem Jenseits der Alpen angehört. Er erscheint als ein talentvoller und werktätiger, aber nicht sonderlich gelistreicher Nachfolger des Michelangelo; hauptsächlich war er zu Florenz und Bologna thätig, und die letzte Stadt, von der er den Namen trägt, scheint die Wiegenstadt seiner Kunstbildung zu sein. Bologna hat nur ein hervorragendes Werk von ihm: den 1564 von ihm gegossenen kolossalen Neptun der *Fontana pubblica*, Florenz dagegen besitzt mehrere bedeutende von seinen zahlreichen Werken, z. B. die Reiterstatue Cosmus I. auf der Piazza del Granduca, den Raub der Sabinerin (in der Loggia de' Lanzi) und den fliegenden, von einem Windstrahl getragenen Merkur (im Museum).

Bologneser Malerschule. Zu Anfang des 14. Jahrh. schlossen sich die bolognesischen Maler von der allgemein herrschenden glottischen Richtung aus. Franco Bolognese ging von byzantinischer Anschauungsweise mit Eigenthümlichkeit zur Natur über, ward aber vom Strome der neuen Schule verdrängt und blieb ohne Nachfolger, oder es erschöpften sich diese in ganz kleinen Leistungen, wie Lippus Dalmasi in Madonnen. Von den bedeutenden Schülern Glotto's kam keiner nach Bologna, wohl aber nahmen mehrere unbedeutende Talente (wie Jacobus Pauli, der mit grossem Unrecht von Kunsthistorikern und Lokalschriftstellern mit dem sehr bedeutsamen Jacobus Avanti Veronese verwechselt wird, Symon von Bologna, Petrus Johannis u. a. m.) glottische Formen für ihre geistlosen Compositionen an. Neben diesen nichtssagenden Glottisten traten umbrische und märkische Meister (Francesco da Imola, Luca da Perugia in S. Petronio und Giovanni da Rimini in S. Domenico zu Bologna) mit sanftem byzantinischem Anflug auf, wiederum ohne eigentliche Folge. Endlich trat ein grosses, höchst originales Talent ohne irgend sichtbaren Zusammenhang mit einem frühern Meister auf, Francesco Francia; allein mehr mit Gemüth denn mit Fantasie ausgestattet, hielt er sich in engen Räumen, sowohl der Gegenstände als der Formen, und hatte das Unglück, dass sein bedeutsamster Schüler, Lorenzo Costa, der aus Mantegna's Schule eine völlig entgegengesetzte Kunstweise mitgebracht, diese mit der Francischen zu vereinen ganz unsonst sich bemühte. Belege hiefür sind Costa's Bilder in S. Jacopo maggiore, S. Petronio, und bezüglich der andern Schüler Francia's die Wandmalereien in der Kapelle Sta. Cecilia zu Bologna. Nach dieser Zeit, da sich in Bologna selbst keine Talente entwickelten, die sich mit jenen zu Rom, Venedig, Parma und Mailand hätten messen können, so wurden von diesen Orten Künstler und Kunstwerke bezogen. Bagnacavallo (Bartolomeo Ramenghi) und Innocenzo da Imola, letzterer zuerst unter Francia, beide aber in raffaelischer Schule ausgebildet, der halb römische, halb venetianische Girolamo Trevisano, Beltraffio aus Leonardo da Vinci's und Parmigianino aus Correggio's Schule führten trotz der Vortrefflichkeit jedes Einzelnen von ihnen zu jener Halt- und Richtungslosigkeit der Malerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die sich bei Prospero Fontana und dessen Tochter Lavina, bei Sabbatini, Calvart, Cesi u. A. zeigt und die „Schule der Carracci“ zur Folge hatte. Von diesen war es Ludovico Carracci, der zuerst den ~~eklektischen~~ Grundsatz aufstellte, dass, nachdem von verschiedenen Meistern und Schulen verschiedenes Treffliche (von Raffael in der Zeichnung, von Tizian im Kolorit, von Correggio im Helldunkel, von Spättern in der Technik) geleistet worden, nun die Aufgabe der Künstler darin bestehe, diese Trefflichkeiten sämmtlich sich anzueignen und zusammen in den eignen Werken wirken zu lassen. Seine Schüler und Vetter Agostino und Annibal Carracci waren die Ersten, die (der eine als Goldschmied,

der andre als Schneider) ihre Werkstatt verliessen und zu seinen Aposteln sich aufwarfen. Gemeinschaftlich bildeten die Drei eine Malerakademie zu Bologna, in der sie nach obigen Grundsätzen, der völligen Haltlosigkeit ihrer Zeitgenossen entgetretend, der Kunst zwar nicht zu einem geistigen und poetischen, aber doch zu einem äusserlichen Aufschwunge, zu einer wissenschaftlichen Grundlage und zu einer wundernswerthen Vollendung in Handhabung des Technischen verhalfen. Die bedeutendsten Meister, die aus der Schule der Caracci hervorgingen, sind: Guido Reni, Franz Albani, Domenichino (Zampieri), Tiarini, Lucio Massari, Cavdone, Lionello Spada, Lorenzo Garbieri (Nipote del Caracci), Franz und Filippo Brizio u. A. m. Später ging dann unter Lorenz Pasinelli und Carlo Cignani und in der clementinischen Akademie (1708 — 1739) der letzte Schimmer eigenthümlicher und ernster Kunstbildung unter.

Bolswert, Name eines brüderlichen Stecherpaars, das zu Anf. des 17. Jahrh. blühte und von dem Geburtsorte Bolswert in Friesland den Namen trägt. Boetius A. Bolswert, der ältere Bruder, ward hier um 1580 geboren. Er bildete sich in Holland zum Stecher und erwarb sich unter Bloemaert einen freien und festen Styl. Bloss mit dem Grabstichel arbeitend, zeigte er anfangs eine rohe Weise, doch entfernte er sich glücklich davon, als er nach Rubens arbeitete, welchen Blättern er auch Farbe verlieh und vollkommnere Ausführung schenkte. Sein Hauptblatt, worin er wenig unter seinem, ihn sonst freilich überragenden Bruder Schelte steht, ist das Abendmahl nach Rubens, welches seltene Blatt 24 Zoll 2 Linien Höhe und 15 Z. 2 Lin. Breite hat. Ein Kapitalblatt ist ferner die „Erweckung des Lazarus,“ ebenfalls nach Rubens, 23 Z. 2 L. hoch, 18 Z. 4 Lin. breit. Ein seltnes Blatt von reicher Composition ist Jesus bei Martha und Maria, nach Jan Goemar. Dann ist ein schönes und seltenes Bl. (sehr gross in die Breite) Adam und Eva im Paradies, nach Vinckenbooms. Endlich erwähnen wir die Eremiten (eine Folge von 24 Bl.) nach Abr. Bloemaert, die heil. Weiber in der Wüste (Cyklus von 26 Bl.) nach demselben, vier Landschaften, 1613 gestochen, und eine Reihe von 20 numerirten Landschaften (bez. *Boetius Adams Bolswert fec. et excud.* 1616), sämmtlich nach Bloemaert. Boetius A. Bolswert starb zu Antwerpen in einem Alter von 54 Jahren. — Schelte A. Bolswert (nicht Schelte a B. zu schreiben, da das A. die Abbiaviatur von Adams ist, welcher Genitiv hier den Sohn des Adam zu Bolswert andeutet) ward um 1586 geboren und ist ein Hauptkünstler jener tüchtigen Stecherschule, die von Rubens geleitet wurde. Schelte stach unter seinen Kunstgenossen am Zierlichsten und Reinlichsten; seine Stiche haben, neben vieler Zartheit, am meisten Glanz und Kraft. Ersteren suchte er nicht; er bemühte sich vielmehr den Reiz und das Malerische der Radirnadel nachzuahmen, indem er stets mehr das Effektvolle erzielte und so nicht auf das ausging, was man schönen Stich nennt. Rubens, der den Schelte lieb gewann, retouchirte nicht selten die Abdrücke der Bolswertischen Platten mit Crayon oder Pinsel, wonach dann Schelte den Stich verbesserte. Besonders ist dies bei dem schönen und durch malerische Wirkung so hervorstechenden Blatte der „heil. Cäcilie nach Rubens“ bemerklich. Dieses ausgezeichnete Stück hat in den ersten Abdrücken J. Wildoecks Adresse. Nach Rubens arbeitete er ferner die eiserne Schlange (ein schönes und seltenes Bl. von 17 Z. 5 L. Höhe und 22 Z. 6 L. Breite), die Himmelfahrt Mariens, den wunderbaren Fischzug (in 3 Bl.), Pauli Bekehrung, die Zerstörung des Götzendienstes, den Triumph der Kirche mittels des Abendmahls, die Empfängniss Mariens, Anbetung der Könige, Maria das Christkind umarmend, Auferstehung Christi, die Tochter der Herodias mit dem Johanneshaupt, die Heilandsgeburt, die Erziehung der heil. Jungfrau (erste Abdr. mit van Emdens Adresse), die heil. Familie mit dem Vogel, die Aufnahme der heil. Jungfrau (ein schönes, die technische Gewandtheit des Stechers offenbarendes Blatt), eine Landschaft mit dem verlornen Sohn, eine grosse Landschaft mit der Jagd des Meleager, Landschaft mit dem Sturm des Aeneas oder die Ansicht von Cadix, Gegend von Mecheln, zwanzig kleine Landschaften etc. Nach Anton van Dyck stach Schelte den Christus am Kreuz (mit dem Schwamm), die Dornenkrönung und Verspottung, die Kreuzaufrichtung, die sogen. Engelkönigin (*la Reine des Anges*, ein berühmtes Blatt in gr. qu. Fol.), den Christus am Kreuz mit der heil. Katharine und dem heil. Dominik, den trunkenen Silen, und die Bildnisse der Margaretha von Lothringen, des Justus Lipsius, des Sebastian Vranck, des Paul und Wilh. de Vos, des Adrian Brouwer, der Marie Ruten (van Dycks Frau) etc. Uebrigens hat er nach Jordans (z. B. das Familienkonzert und den trinkenden König), nach Bogherts (Rückkehr von Aegypten, Petri Verleugnung), nach E. Quellinus (Communion der heil. Rosa) und Andern gestochen. Ausgezeichnet ist Schelte in seinen Historienstichen; nach diesen verdienen seine Landschaftstiche Bewundrung, wo er den Ausdruck der Farbenmassen und die Uebergänge der Farbentöne der Originale

möglichst wiederzugeben wusste. Er starb hochbejahrt zu Antwerpen. Sein Monogramm kennen wir in den zwei Arten:  .

Bolsena, ein Flecken am gleichnamigen See nah an der Strasse von Siena nach Rom, liegt an der Stelle der alten etruskischen Stadt *Volturnum* und weist noch Reste vom Tempel der etruskischen Gottheit *Nortia*, etruskische Fragmente an der Domfaçade und in der Umgegend die Ueberbleibsel von einem alten Amphitheater auf.

Boltraffio; s. *Beltraffio*.

Bolzenthäl, S., machte den ersten Versuch zu einer vollständigen Geschichte der neuern Medaillenkunst. Sein Werk erschien 1840 in Berlin unter dem Titel: „Skizzen zur Geschichte der modernen Medaillenarbeit. Mit 30 Kupfertaf.“

Bomos ist der altgriechische Ausdruck für Altar (*Ara*). Die *βωμοί* auf Gräbern führen bei Pausanias den Namen *βωμοειδὴς τάφος*. Zu dieser Klasse gehören die Pompejanischen Grabmonumente, welche aus einem niedrigen Pfeiler mit einem Sims und ionischen Polsterverzierungen bestehn.

Bona Dea, „gute Göttin“, hiess bei den Römern die Schwester, Gattin oder Tochter des *Faunus*, und wird daher auch *Fauna* genannt. Dann erscheint sie noch unter den Namen *Fatua* und *Oma*. Sie ward von den alten Römerinnen als keusche und weissagende Göttin verehrt, deren Dienst ein so rein weiblicher war, dass Männer nicht einmal ihren Namen wissen sollten, da auch die Göttin nie einem Gotte sich preisgegeben, nie ihren Namen einem Manne kundgethan hatte. Nur *Faunus* konnte sie überwinden, indem er sie in eine Schlange verwandelte. Ihr Heiligtum, eine Grotte auf dem *Aventin*, war von *Claudia*, einer keuschen Jungfrau, geweiht worden; doch wurde ihr von den Vestalinnen besorgtes Fest, wobei das Opfer dem ganzen röm. Volke galt, nicht hier, sondern im Hause des Konsuls, der grade die *Fasces* hatte, in einem abgesonderten Zimmer (im *opertum*, in welchem kein Mann anwesend sein durfte und wo sogar die männlichen Bildnisse verhüllt wurden) am 1. Mai gefeiert. Das Festgemach ward mit aller Art Blumen geschmückt, darunter aber nie Myrten sein durften, weil die Göttin, als sie einst heimlich Wein genippt, darob von *Faunus* mit Myrtenzweigen gegesselt worden war. Andre finden den Grund, warum die Myrte hier keinen Platz erhielt, in dem wahrscheinlichen Umstande, dass die Myrte die geheiligte Pflanze der Göttin gewesen. Der beim Fest aufgestellte Wein hiess die Milch und das Gefäss dazu *Mellarium*. Nach dem Opfer wurden bacchantische Tänze aufgeführt. Ein Hauptsymbol der *Bona Dea* war die Schlange, was auf ihre Bedeutung als Heilgöttin hinweist und mit ihrer Weissagungskunst zusammenhängt; es wurden auch in ihrem Tempel Heilkräuter verkauft. Bekannt ist der Muthwille des *Clodius*, der sich in Frauenkleidung zur gedachten Festfeier in das Haus *Cäsars* einschlich.

Bona die Heilige, gest. 1207, war Nonne „*Ordinis canonorum regularium*“ zu Pisa, und hatte, wie ihre Legende naiv sagt, in ihren Visionen vielen Umgang mit Christo. Sie hält ein kurzes zweifaches Kreuz in den betend gefalteten Händen.

Bonalino, Johann, italienischen Geblüts, wirkte um 1625 als fürstbischöflicher Baumeister zu Bamberg und wendete den rein neurömischen Styl in seinen Werken an, einen Styl, der, obwohl er dem im 17. Jahrh. in Deutschland herrschenden *Wendel Dietterlin'schen* Zierstyl in jeder Hinsicht vorzuziehen war, doch uns dadurch unsäglich schadete, dass er manche Zerstörung an ältern Gebäuden verursachte und die Deutschen zu ihrer eignen Schmach verführte, ihren schönen alldutschen Styl, zumal in der Kirchenbaukunst zu verachten. *Bonalino*, gleich andern Römlingen von deutschen Pfaffenfürsten berufen, das deutsche Bauwesen verwelschen zu helfen, baute u. a. die *Stephanskirche* zu Bamberg, deren Grundstein zum Chor am 26. Mai 1628 gelegt ward.

Bonasono, Giulio, blühte als Kupferstecher und Maler von Bologna 1521—74, gilt in der Malerei, die er erst spät erlernte, für einen Schüler des *Lorenzo Sabbatini*, in der Kunst des Grabstichels aber für einen Zögling *Marc Antons*. Er hat als Stecher das meiste Verdienst. Nach den besten Abdrücken seiner Blätter zu urtheilen, ist sein Grabstichel leicht und gefällig, doch nicht so fest und rein in den Umrissen, als der seines Meisters; man bewundert die schönen Massen, die geschmackvolle Zusammenstellung und die angenehmen Wendungen seiner Figuren, auch die kluge Vertheilung von Licht und Schatten, sowohl auf seinen Gruppen als an einzelnen Figuren; indess ist er oft nachlässig in der Ausführung und unrichtig in der Zeichnung.

Bönecke, Hans, ein alld deutscher Baumeister, welcher 1504 den Thurm der *Kobikirche* zu *Stettin* vollendete.

Bonensack, der Name (wahrscheinlich Spitzname) eines baukundigen Manns,

einer der ersten altdeutschen Meister genannt wird, denn er soll im J. 1208. om zu Magdeburg (der ältere durch Kaiser Otto I. angelegte ging 1207 in en auf) neu begonnen und die Anlage und Anordnung des Ganzen angegeben. Der Bau gedieh bekanntlich erst 1363 zur Vollendung. Bonensacks Grabmal et sich im Chor des Propstes, wo ihn die Tradition in der knieenden Figur er- die eine Säule auf der Schulter trägt.

di, Onofrio, ital. Antiquar und Aesthetiker, geb. um 1750 im Toscanischen, 820, stand mit den besten Alterthumsforschern und Kunstkennern seiner Zeit bindung, namentlich mit Kardinal Borgia, mit Marini, Lanzi und Agincourt. er, der dem Boni grosses Urtheil zutraute, schickte ihm von Rom aus die Blät- draus er seine Kunstgeschichte des Mittelalters bilden wollte. Boni begann zu Werk einen Text auszuarbeiten, unterliess aber die Fortsetzung, als sein l starb. Für Boni's beste Schrift gilt die an Gerhard de Rossi gerichtete *Lett- opria le antichità di Giannuli*, abgedruckt in den *Mélanges d'Agasse* (Paris Seln *Elogio di P. G. Batoni* (Rom 1787) enthält ausser Lebensnotizen über Maler sehr viel interessante Bemerkungen zur Geschichte der Kunst in Rom nedicts XIV. Zeit bis zum Tode Pius VI. — Ein Mauro Boni schrieb: *Su la i di un Gonfalone etc.* (Udine 1797).

isacius, der Heilige, geb. zu Kirton in England im J. 680, hiess eigentlich ried. Frühe schon sehnte es diesen Angelsachsen nach dem Kloster, wie es ihn trieb, Gottes Wort den Friesen zu bringen. Er war dreimal in Rom, ward beim Erstenmale zum päpstl. Legaten in Deutschland ernannt, später aber hin- n, um sein Glaubensbekenntniß vor dem misstrauischen Papst abzulegen, wor- Bischof in Deutschland wurde. Hier bekam er, wenn er ihn nicht schon mit der ctinerkulte empfing, den sein Leben ausdrückenden Namen Bonifacius (der idelnde). Er schwur Gehorsam dem röm. Stuhle, ward bei der dritten Rück- on Rom Vorstand der deutschen Kirche und sass bald hernach auf dem nicht Viderspruch zum Erzbisthum über ganz Deutschland erhobnen Bischofssitz von

Als die Merowinger den Thron verloren, auf welchen Pipin erhoben wurde, Bonifacius diesen auf Papstes Geheiss zum König der Franken. Baiern, wo nthum sich noch bunt mit Heldenthum mischte, reinigte er von letzterm, und lte das Land in vier bischöfl. Sprengel. Er stellte das Christenthum in Thürin- r, bekehrte die heidnischen Hessen und verdiente sich als der Erste, welcher Germanenstämme taufte, den Titel: Deutschlands Apostel. Er machte ifs neue eine Reise per pedes Apostolorum zu den Friesen und starb im folg. den Märtyrertod bei der Burle in Friesland oder bei Docum (6 Stunden von arden, wo er auf offnem Felde hatte Zelte aufschlagen lassen); in Ausübung Apostelberufs begriffen, rief er, Bewaffnete auf sich loskommen sehend, sel- führten zu: „Seid getrost, Brüder; zittert vor denen nicht, die den Leib töd- ber die Seele nicht mögen tödten!“ Seine Attribute sind: 1) das Schwert als zeichen; 2) das Buch, durch welches ein Schwert gestochen (er hielt den auf idringenden Friesen das Evangelium vor, wobei ein Schwertsich durch das ging, während ein anderer in seine Brust drang); 3) die Geissel, womit er die priester verfolgte; 4) die Axt, womit er eigenhändig die dem Thor geweihte bei Gelsmar in Hessen zerstörte; 5) der unter seinem Stabe entspringende der symbolisch die Verbreitung des Christenthums unter diesem Bischof andeu-

Seine Gebeine kamen zuerst nach Utrecht, dann nach Mainz, zuletzt nach wo er die berühmte Abtei gestiftet hat. Da, wo B. 724 die erste Kirche in utschland baute, im Thüringer Waldgebirge beim Dorfe Altenberga, etliche n von Gotha, ist ihm 1811 ein Denkmal, aus einem 30 F. hohen Kandelaber be- d, errichtet worden. Im Aug. 1842 setzte man ihm auch zu Fulda ein Denkmal, rzene Kolossalstatue, wozu Werner Henschel zu Kassel das Modell lie- Ein stralenderes Denkmal steht zu München: die neue, dem Bonifacius ge- Basilika; vergl. den folg. Art., wo auch die Freskobilder aus des Heil. Leben, einrich Hess, Beschreibung finden. Im Freskosaal des Städte'schen Kunstlin- zu Frankf. a. M., wo man das kolossale Wandgemälde der „Einführung der in Deutschland durch das Christenthum“ von Eduard Veit bewundert, an auf der rechten Seite dieses Fresko's den heil. Bonifaz unter den alten Ger- auftreten; neben ihm eine Gruppe aufmerksam Horchender, bei welchen die annten Wahrheiten eine auffallende Sinnesänderung bewirken; eine heidni- rsterin verräth, welche Macht des Bonifacius Wort übt, denn mit drohender und Gebärde gegen ihn flieht sie aus diesem Kreise, da sie ihn weder anhören ilderlegen kann, aber auf physische Gewalt, ihn zu vernichten, hofft; ein alter lagegen, dessen Erfahrungsleben und grössere Einsicht ihn tiefer in die Lage

der Dinge blicken lassen, erkennt, dass die neue Lehre nicht zu ersticken sei, und fühlt, dass seine Lieder verstummen müssen; an der Bardenharfe bricht eine Saite entzwei, wogegen ein Quell aus dem Erdreich emporsprudelt, — eine höchst poetische Symbolisirung, dass das Heidenthum zerfällt und das Christenthum als ein unerschöpflicher Born des Lebens entsteht. Die Figur des Bonifaz erscheint edel und mild, die des Barden als ein Meisterstück in Ausdruck und Haltung.

Bonifaciuskirche zu München. — Zu diesem Bau in Form einer Basilika, womit das ebenfalls byzantinisch gehaltene Gebäude einer höhern geistl. Anstalt in Verbindung steht, wurde der Grundstein am 12. Oct. 1835 gelegt. Die Kirche, von Georg Friedr. Ziebland erbaut, ist merkwürdig durch die schön gearbeiteten 64 (nach andrer Angabe 66) monolithen Säulen aus weissem Tyroler Marmor mit sehr reich verzierten Kapitälern. Sie sind in vier Reihen gestellt und theilen die Basilika in fünf Schiffe. Die Decke und die ganze Dachconstruction ist sichtbar, doch sehr geschmückt und harmonisch mit den Wänden gehalten, welche mit Fresken auf Goldgrund prangen. Durch das sinnig und geschmackvoll gezielte Gebälk des Dachstuhles sieht man die azurblaue Decke — das Firmament vorstellend und mit goldglimmernden Sternen besät. Das Innere der Kirche hat eine Länge von 262 und eine Breite von 124 Schuh; die Höhe des Mittelschiffs beträgt 78, die der Seitenschiffe 43 Schuh. Rückwärts um die Chornische sind die Sakristeien; unter diesen und einem Theile der Seitenhalle befinden sich die Katakomben der Benedictiner, deren Süß sich an die Kirche anschliesst, und unter dem erhöhten Platze des Presbyteriums liegt deren Gruftkapelle. Der Freskenschmuck im Innern dieser ganz im Geiste der röm. Basiliken des 5. und 6. Jahrh. ausgeführten Kirche rührt von der Hand des Heinrich Hess und seiner Gehilfen. Die Darstellungen gehören theils der Geschichte an, theils der Legende, welcher unter dem kräftigen Pinsel des Meisters und seiner mitwirkenden Freunde ein eigenthümliches bildsames Leben entquoll, das sich in schöner Composition dramatischer Scenen entwickelte und die Verbreitung des Christenthums in Deutschland und speziell in Baiern in klarer anschaulicher und anmuthiger Weise zeigt. Zwölf grosse, über 22 Fuss breite und über 10 Fuss hohe, und zehn kleinere in achteckigen verzierten Rahmen ausgeführte Bilder im Mittelschiffe sind ausschliesslich der Schilderung des Lebens, Handelns und Sterbens des deutschen Apostels Winfried (Bonifacius) gewidmet. Die Gestalten sind wenigstens lebensgross und die Composition ist in möglichster Einfachheit gehalten, so dass diese Darstellungen mit aufgelegtem Goldgrunde, trotz der beträchtlichen Entfernung von nahe an 50 Fuss, deutlich gesehen werden können. Das der Tribune nächste erste Wandbild, in zwei Abtheilungen gesondert, zeigt des Heiligen erkrankten Vater, der durch das inbrünstige Gebet seines kleinen Sohnes, dem Christus in einer Glorie erscheint, geneset; dann, wie Bonifacius von seinen Ältern den Benedictinern zur Erziehung für den geistl. Stand übergeben wird. Der Vater nimmt mit einem Händedruck Abschied vom Sohne und zeigt mit der Linken nach der nahen Klosterkirche. Mit verschränkten Händen stützt sich die Mutter auf ihres Gatten Schullern, dem Sohne mit den Blicken folgend. Im kleinern darauffolgenden Bilde nimmt ein alter Mönch den Knaben mit sanfter Zuneigung in Empfang; drei andre Klosterbrüder am Eingang der heil. Stätte geben auf sehr verschiedene Weise ihre Theilnahme zu erkennen. In diesen drei Mönchen hat Heinr. Hess sich und seine Gehilfen Schraudolph und Joh. Karl Koch abkonterfeit. Hess selbst steht links, Schraudolph rechts, und Koch, bedeckt mit einer Kapuze, steht zwischen beiden hervor nach dem jungen Ankömmling. Das folg. Hauptbild stellt des Heil. Abschied aus dem Benedictinerkloster Nuscella in Southampton vor; er hat schon mit seinen Gefährten, um gen Rom zu reisen, das Schiff bestiegen, und wendet sich noch segnend zu den vor dem Kloster versammelten Brüdern. Das dritte Hauptbild, von Karl Koch gemalt, schildert die Einweihung des Heil. zum Missionär in Rom. Wir sehen uns in die Krypta der alten Peterskirche versetzt, an das im Goldschmuck prangende Grab des Apostels; hinter demselben führen breite Stufen hinauf in die Basilika, deren Säulenhallen die Tiefe des Bildes ausfüllen. An den Grabesstufen kniet Bonifacius, das Kreuz in der Hand, vor Papst Gregor II., der ihn, mit beiden Händen das Haupt berührend, segnet. Hinter dem Papste stehen einige Ministranten, und weiter zurück ein Cardinal und andre hohe Geistliche. Auf der entgegengesetzten Seite sieht man Mönche und andre Geistliche, theils in Gebetstellung, theils von andern Gedanken bewegt; einen mit erhobenen Händen und Blicken, als wenn er plötzlich eine Erleuchtung sähe; Andere hinauf nach der Kirche deutend. Das kleinere folg. Bild zeigt den Bonifacius Zug über die Alpen. Das vierte Hauptbild, von Schraudolph gemalt, zeigt den B. predigend unter den heidnischen Friesen; sie horchen der begeisterten Rede, schon lassen sich Einige taufen. Ein kleineres Bild stellt hierauf vor, wie B.

durch einen Boten nach Rom zurückberufen wird. Das fünfte Hauptbild, wieder von Schraudolph, betrifft des Bonifacius Bischofsweihe. Der Schauplatz ist in Rom und zwar in einer der alten Basiliken dieser Stadt, vielleicht auch St. Peter. Links im Bilde sitzt Papst Gregor II. auf dem heil. Stuhle, geschmückt mit der Tiara (der einfachen Krone nach alter Form), umgeben von Dienern, von denen der eine das heil. Salböl trägt, ein anderer das Buch mit dem kirchlichen Formular dem heil. Vater zur Ansicht vorhält. Vor ihm kniet Bonifacius, eine weisse Binde um die Stirn, die gefalteten Hände in eine andre dergl. gelegt, die um den Nacken geschlungen nach der Brust herabreicht. Er ist ganz in Weiss gekleidet, und nur einige Goldsäume legen sich um sein Gewand; während er von des Papstes Rechten den Segen, aus seiner Linken den Hirtenstab empfängt, hält ein greiser Diakon (dem Kanon gemäss) das offene Evangelienbuch ihm auf den Rücken; zwei Bischöfe sitzen in geringer Entfernung hinter ihm und sprechen die Formularien aus Büchern, die ihnen (dem einen rechts, dem andern links) vorgehalten werden. Zwischen diesen Bischöfen und dem Papste, mehr in der Tiefe des Bildes, steht eine Gruppe von Geistlichen in goldgewürkten Chorhemden, mit dem Ausdruck verschiedenartiger Theilnahme an der ceremoniösen Handlung. Ganz rechts stehen zwei Mönche, des Bonifacius Begleiter, in inbrünstigem Gebet. Auch im Hintergrunde sieht man noch einige Gestalten, Geistliche und Krieger, die sich indess um die Vorgänge am Altare nicht zu kümmern scheinen. An diesem Fresko ist nicht nur die Klarheit der Anordnung und die mit Würde gepaarte Lebendigkeit der Darstellung zu rühmen, sondern auch die Ausführung, welche durchaus, vornehmlich aber in einzelnen Köpfen, einen überraschend hohen Grad technischer Vollendung erreicht hat. Man darf den Kopf des Bonifacius zu dem Schönsten rechnen, was in neuerer Zeit *al fresco* gemalt worden. Die Färbung ist zwar mit grosser Zurückhaltung behandelt, namentlich in den zu eintönigen Schatten, allein zugleich in solcher Harmonie des Ganzen, dass, was etwa der Illusion fehlen sollte, durch die Reinheit der Stimmung reichlich aufgewogen wird. Ein kleineres Bild schildert die Rückwanderung über die Alpen; ein Vogel bringt dem im Walde verirrtten B. einen Fisch zur Nahrung. Das sechste Hauptbild, dem Hochaltar gegenüber auf der Wand des Musikchors, zeigt den Heiligen, wie er die Donnerkeile in Thüringen stürzt und dafür das Kreuz aufpflanzt. Das 7. Hauptbild von Karl Koch's Hand, stellt vor, wie B. unter der Regier. des Herzogs Odilo Baiern in vier bischöfl. Sprengel theilt und neue Bisthümer zu Eichstädt und Würzburg gründet. Im kleineren Bilde sieht man, wie er mit dem Baiern Sturmliu in waldiger Gegend den Platz zur Gründung Fulda's wählt. Im 8. Hauptbilde wird das neue Kloster eingeweiht und Sturm als erster Abt eingesetzt. Im kleineren Bilde erhält B. auf der Reise nach Frankreich einen Knaben, der später als Gregor von Utrecht unter den Heiligen verehrt wird, von dessen Muhme, der Aebtissin eines Klosters, zur Erziehung. Das 9. Hauptbild, von Schraudolph gemalt, stellt dar, wie B. den Hausmaler (Major Domus) Pipin zum Frankenkönige salbt; im kleinern Bild erhält B. das Pallium als Erzbischof von Mainz. Im 10. Hauptgemälde, von Hess' eigener Hand, übergiebt B. das Erzbisthum an seinen Verwandten und Schüler Lullus und zieht zum zweiten Mal als Missionär zu den Friesen. Das kleinere Bild zeigt ihn, wie er in seinem Zelte betet und sich zum Tode bereitet. Im 11. Hauptbilde wird er mit seinen Gefährten von den Friesen erschlagen; im kleineren Bild wird sein Leichnam, früher nach Utrecht gebracht, von den Abgesandten des Lullus zu Wasser nach Mainz geführt. Das 12. Hauptbild stellt dar, wie des Heil. Leiche von Lullus und Sturmliu in Fulda beigesetzt wird. Sehr wohlthuend wirkt für den Gesamteindruck dieses Freskenzyklus (unterhalb der Fenster im Mittelschiff), dass je zwei der grossen histor. Darstellungen immer durch eine kleinere unterbrochen werden, die auf blauem Grunde grau in Grau gemalt ist. Diese kleineren Bilder sind auch der Dichtung nach Verbindungsglieder zwischen den grössern Ereignissen. In den Verzierungen herrscht ein ernster, strenger Typus, wie er durch den Charakter des Gebäudes, der dem der frühesten christl. Kirchen Italiens entspricht, vorgeschrieben ist. Ueber den Bonifaciusfresken sind 36 kleinere Malereien auf Goldgrund ausgeführt, welche die ganze Geschichte der Bekehrung der deutschen Völker zum Christenthum versinnlichen und den Zeitraum vom J. 284 bis zur Zeit Karls des Grossen umfassen. 1) Ermordung des heil. Maximilian, Bischofs v. Lorch, in seiner Vaterstadt Cilly in Steiermark [284 p. Chr.], weil er den Götzen zu opfern verweigert; 2) Hinrichtung des heil. Gereon und seiner Gefährten zu Köln [286]; 3) der heil. Florian zu Lorch wird über die Brücke in die Ens gestürzt [303]; 4) denselben Tod erleidet im selben Jahre der heil. Quirin, Bischof v. Sisek, bei Sabaria in Ungarn; 5) die heil. Afra wird [304] zu Augsburg verbrannt; 6) Fridigil, Königin der Markomannen, kommt [397] mit Geschenken nach Mailand zum heil. Ambros, den christl. Glauben anzunehmen; 7) St. Vigil, Bischof von

610; 15) St. Gallus lehrt seine Schüler, ums J. 614; 16) Eustasius und Agilus ler des heil. Columban, bekehren [um 617] viele Baiern zum Christenthum; Rupert tauft [628] den Baierherzog Theodo; 18) frommes Walten der heil. drudis, Aebtissin zu Nonnenberg in Salzburg [um 628]; 19) der Märtyrer heil. Emmeran bei München, im J. 652; 20) die Gründung des Klosters Füssen den heil. Magnus, im J. 655; 21) bei der Feier des Messopfers setzt sich der Kunibert, Bischof von Köln, eine weisse Taube auf die Schulter [im J. 660]; Erhard, Bisch. in Baiern, tauft die heil. Otilie, Tochter des allemannischen Königs Ethika, und macht die Blindgeborne durch sein Gebet sehend [667]; 23) St. Arbogast, Bisch. von Strassburg, erweckt den jungen Sigebert, Sohn des Frankenkönigs Sigebert, der durch einen Sturz vom Pferde das Leben verloren hatte, im J. 680; 24) Bischof Wulfram in Friesland rettet über die Wogen dahinschreitend zwei Jünglinge, welche man als Opfer ins Meer geworfen hatte, im J. 685; 25) St. Killian, der in Ostfranken, wird mit seinen Gefährten Koloman und Totman auf Befehl des Königs Gellana ermordet [687]; 26) St. Corbinian löst zu Freising im J. 718 die Baierherzogs Chrimoald, der sich mit seines Bruders Gemahlin verbunden hatte, aus; 27) St. Walburgis kommt auf den Ruf des heil. Bonifaz mit ihren Gefährtinnen Hildegard und Lioba aus England nach Deutschland, im J. 726; 28) der heil. Sebald überträgt auf seinem Mantel die Donau [im J. 740], um sich nach Nürnberg zu begeben; 29) Gründung des Klosters Altomünster in Baiern durch den heil. Alto, im J. 740; 30) ein krankes Mädchen wird durch der heil. Walburgis Gebet gesund, im J. 740; 31) im selben Jahre kehrt St. Willibald von seiner palästinischen Pilgerfahrt aus der Heiligenstadt zurück; 32) der heil. Willehod, ein Angelsachse, unterrichtet die Friesen; 33) die heidnischen Sachsen werden durch die Ermordung zweier weissgekleideter Jünglinge verhindert, die von Bonifaz gegen die Kirche in Fritzlar zu verbrennen, im J. 773; 34) die Heerführer der Sachsen, Widukind, dessen Pathe Karl der Grosse ist, und Alboin, werden zu Attigny getödtet [im J. 785]; 35) Beschluss über die Verehrung der Bilder auf der Kirchenversammlung zu Frankfurt unter Karl dem Grossen, im J. 794; endlich 36) die Krönung Karls des Grossen zum Kaiser durch den Papst in Rom, im J. 800. — Was die übrigen Theile der Pfarrkirche zum heiligen Bonifaz betrifft, so sieht man im Mittelpunkte der Altarnische den Heiland als das lebendige Haupt der sich ewig in ihm verklärt. Die Kirche auf dem Throne sitzend, die Arme ausbreitend, um Alle an sich zu ziehen, um ihn eine Glorie von Cherubimgestalten und Seraphimköpfen. Vor ihm in der Stellung: Maria mit dem Lilienscepter und Johannes der Täufer. Um die Hauptgruppe sind die würdigen Gestalten der deutschen Apostel Benedict, Willibald, Corbinian, Rupert, Emmeran, Killian und Magnus dargestellt. In der Nischenvertiefung umgebenden Wand sieht man rechts von Christus den Engel Gabriel, links die heil. Jungfrau, und auf jeder Seite zwei Evangelisten, aufsteigend zu dem im Friesen dargestellten Lamme mit der Siegesfahne, das von zwölf Lämmern — die 12 Apostel bezeichnend — umgeben ist.

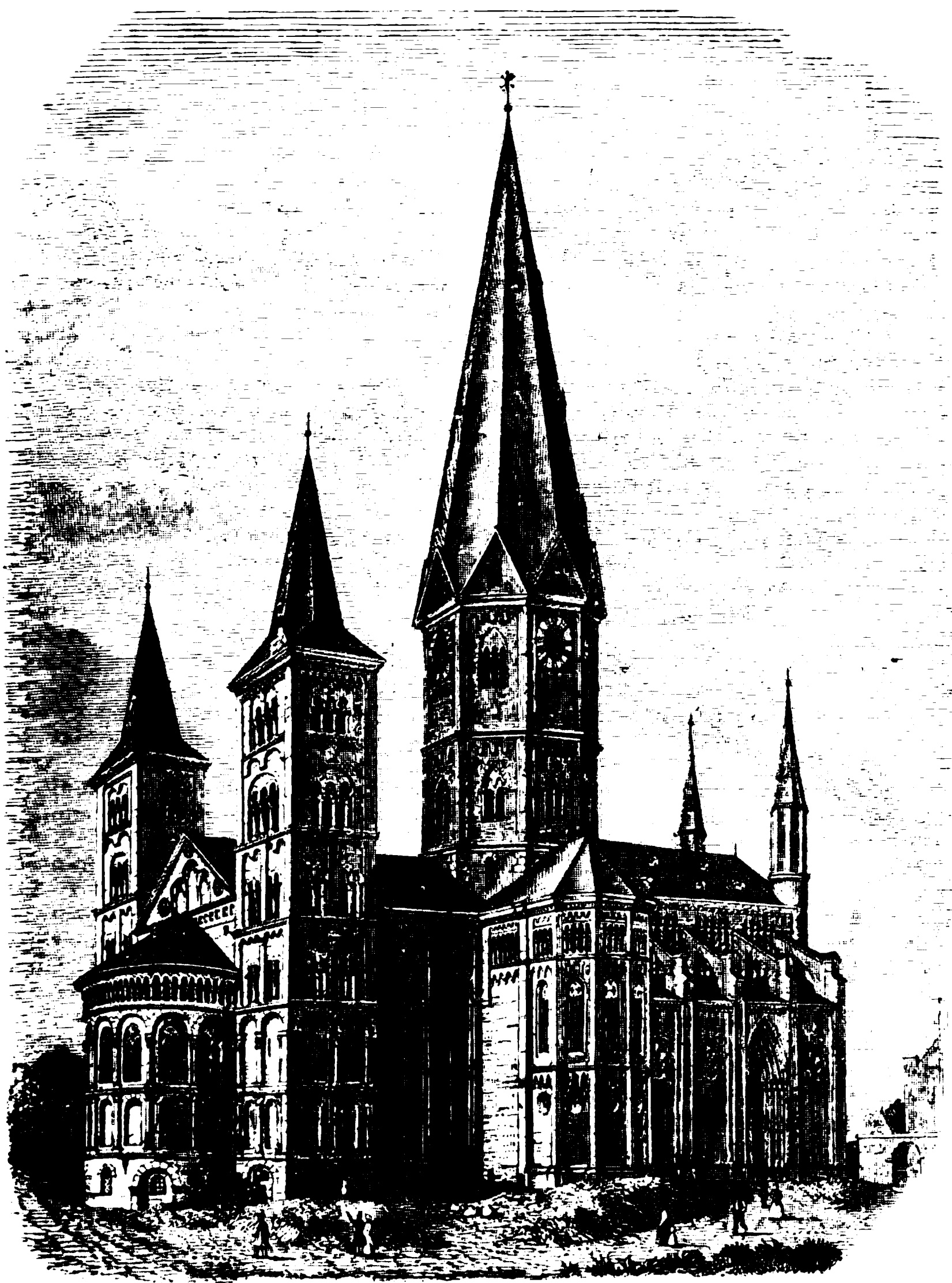
Bonington, ein im J. 1828 jung verstorbener berühmter Aquarellist, war namentlich in Paris eine Menge Arbeiten kursiren. Bei einer Versteigerung

eine Dame in einem prächtig geschmückten Zimmer im Gespräch, ein kaum handgrosses Aquarell, aber durch die elegante Auffassung ungemein anziehend, durch die höchst delikate Vollendung in einem tiefen harmonischen Tone wie durch die geistreiche Touche ein kleines Wunderwerk, für 1015 Francs. Bei einer Auktion zu Paris 1844 ging ein Seebild von Bonington (eine Küstengegend am Meer, im Vordergrund ein Fischerboot mit vieler Mannschaft) für 2300 Fr. weg.

Bonn, jetzige Universitätsstadt im Regierungsbezirk Köln der preuss. Rheinprovinz, liegt am linken Rheinufer und war früher geistlicher Kurfürstensitz, seit 1268, wo Erzbischof Engelbert II., Graf v. Falkenburg, in Folge seiner Streitigkeiten mit den Kölnern seine Residenz hieher verlegte. Das älteste mittelalterliche Bauwerk Bonns ist der grossartige **Münster**, nächst dem Kölner Dom die wichtigste Kirche des gesamten kölnischen Erzbisthums. Ernst und majestätisch steigt er aus den übrigen Baulichkeiten der Stadt empor; der langgestreckte Chor erhebt sich über einer geräumigen Krypta; der Chorapsis zur Seite stehen zwei schlanke viereckige Glockenthürme; auf den Chor folgt ein breites Querschiff, über dessen Mitte ein dritter Thurm, jene beiden ersten mächtig überragend, emporsteigt. Dann erst folgt das weite dreitheilige Schiff der Kirche, welches im Westen durch einen viereckigen Vorbau begrenzt wird, der im Innern eine zweite Apsis in sich schliesst und auf den Seiten durch zwei runde Treppenthürmchen mit schlanken Spitzen eingefasst wird. Wie die Dächer und Thürme des Münsters sich malerisch emporgipfeln, so erscheint auch der Grundriss, durch die gedachte Anordnung, eigenthümlich bedeutsam. Die beiden Thürme zu Seiten der östlichen Chorapsis bilden im Grundriss eine Art kleineren Querschiffs, dem Hauptquerschiff an Länge und Breite untergeordnet, so dass das Ganze des Grundrisses die Form eines doppelten, erzbischöflichen Kreuzes zeigt. Einzelne Theile des Münsters gehören noch der frühromanischen Periode des 11. Jahrh. an; andre Theile, und zwar das Meiste, jener spätern „Uebergangsepoche“, die in den Anfang des 13. Jahrh. fällt. So enthält der Bonner Münster charakteristische Beispiele für die verschiedenen Entwicklungszeiten des romanischen Baustyls, die sich indess in ziemlich harmonischer Weise zu einem Ganzen zusammenfügen, von denen aber freilich die Beispiele der letzten Entwicklungszeit überwiegend sind. Aus dem 11. Jahrh., der frühroman. Bauperiode, stammen die beiden Seitenwände des Chors, zwischen den Thürmen der östlichen Apsis und dem Querschiff, aufwärts bis gegen die dort befindlichen kleinen Rundfenster. Man sieht an diesen Wänden im Aeussern ganz flache Bogennischen zwischen schlank aufsteigenden Pilastern; das Material besteht aus sorgfältig gearbeiteten und gelegten Ziegeln, die in den Bögen ziemlich rhythmisch mit Tuffsteinen von hellgelblicher Farbe wechseln. An der Nordseite ist das Material durch Mörtelbewurf verdeckt, während es an der Südseite offenliegt. Es ist in dieser Technik, zunächst in der Anwendung der Ziegel überhaupt, dann in dem Farbenwechsel zwischen den Tuffsteinen und den rothen gebrannten Ziegeln, noch ein römisches Element, wie sich dasselbe, auf die eine oder andre Art, auch sonst in rheinländischen Bauten aus der Zeit des 11. Jahrh. mehrfach findet. Auch in jener Weise der Dekoration mit flachen Arkadennischen klingt noch etwas von römischer Anordnung nach. Der Theil der Krypta, welcher im Eingang der gedachten Seitenwände liegt, also ihre grössere, westliche Hälfte, scheint ebenfalls dem 11. Jahrh. anzugehören. Die Krypta dehnt sich unter der ganzen Länge des Chors hin und wird durch Säulen- und Pfeilerstellungen ausgefüllt; auch hat sie kleine Nebenräume unter den viereckigen Thürmen. Die Säulen und Pfeiler der ebengenannten westlichen Hälfte unterscheiden sich von den übrigen theils durch flachere Kapitälformen, theils durch eine Bildung des Deckgesimses, welche wiederum noch mehr an die römischen Formen gemahnt; die Säulen der östlichen Hälfte dagegen gehören dem Neubau der Apsis an. Uebrigens mögen auch die Fundamente der Apsis und die der beiden Thürme zu ihren Seiten, die aus verschiedenartigem, zum Theil rohem Material bestehn, noch aus dem 11. Jahrh. stammen. An einer Ecke des nördlichen Thurms sieht man sogar ein Stück eines römischen Pilasterschaftes (ein Zeugniß der altrömischen Kultur, die sich in diesen Gegenden und namentlich auch in Bonn festgesetzt hatte) mit vermauert. Jedenfalls sind diese Fundamente älter als der Bau, der sich über ihnen erhebt. Ferner ist auch der viereckige Vorbau auf der Westseite mit seinen runden Treppenthürmchen dem 11. Jahrh. zuzuschreiben. Das Material besteht hier wieder zumeist aus gebrannten Ziegeln; den Grundtypus für diesen Vorbau scheint die im 11. Jahrh. erbaute Westfaçade des Doms von Trier mit ihren runden Eckthürmen gegeben zu haben, wie sie selbst wieder aus Nachahmung der röm. Thermen in Trier entstanden ist. Der obere Theil der Rundthürme am Bonner Münster ist jedoch später; ebenso die innere Anordnung des ganzen Vorbaues. Die sämtlichen übrigen Theile des

Münsters sind aus Hausteinen erbaut. Was die östliche Apsis mit ihren beiden Thürmen und dem Theile des Chors und der Krypta, den sie zwischen sich einschliessen, betrifft, so gehören diese Theile der Zeit des Propstes Gerhard an, der von 1130—80 das Münsterstift verwaltete und mit ihnen eine Erneuerung des ältern Gebäudes, dessen Reste wir eben andeuteten, begann. Ihr Styl deutet entschieden auf die Mitte des 12. Jahrh., indem er durchaus den Formen entspricht, die zu jener Zeit in den Rheinlanden üblich waren. Ganz wie an der auf der rechten Rheinseite und Bonn grade gegenüber liegenden Kirche von Schwarz-Rheindorf, die 1151 geweiht ward, entwickelt sich auch an den genannten Theilen des Bonner Münsters der romanische Baustyl in reichen, aber zugleich noch in durchaus strengen Formen. Für die reiche Dekoration am Aeussern der rheinischen Bauten des 12. Jahrh. geben diese Theile ein völlig charakteristisches Beispiel. Jene Säulen zur Bekleidung der Mauern, von denen die untern durch grade Gesimse, die obern durch starke Halbkreisbögen verbunden werden; jene rundbogigen Friese, jene zierliche Arkadengallerie unter dem Dache der Apsis, jene reichlichen Arkadenfenster der Thürme bilden hier die vorzüglichst in die Augen fallenden Eigenthümlichkeiten der Anlage. Im Detail finden sich aber auch schwere und barocke Formen, wie sie öfter in den Rheinlanden (dagegen ungleich seltner bei den romanischen Architekturen in Thüringen und Sachsen) erscheinen. Dahin gehört zumal die unschöne Form des Kranzgesimses der Apsis: ein starker Wulst, der mit einem versetzten Stabwerk ornamentirt ist und der, ohne den Untersatz einer festen Platte, von Consolen getragen wird. Das Innere der genannten Bauthelle ist höchst einfach. Die Fenster der Apsis sind in späterer Zeit erweitert und mit gothischem Stabwerk ausgesetzt worden. In Propst Gerhards Zeit gehören noch der Kreuzgang und die alten Theile des Kapitelhauses, auf der südlichen Münsterseite. — In den folgenden Theilen des Münsters gewahrt man die leichtern, eleganten, flüssigern Formen aus der letzten Entwicklungszeit des romanischen Baustyls, wie sie im Beginn des 13. Jahrh. üblich wurden, dabei aber auch im Einzelnen schon Ausartung des Ueberlieferten und Einmischung fremdartiger Formen, die eine folgende Entwicklung der Architektur vorbereiten halfen. In diesem Betracht ist bemerkenswerth, dass die Spitzbogenform hier schon sehr bedeutsam hervortritt. Im Wesentlichen sondern sich die folgenden Bauthelle in vier Abschnitte, die, wie sie den Fortgang der Erneuerung des Baues von den östlichen zu den westlichen Räumen hin bezeichnen, zugleich als ebenso viele Stadien der Bauführung zu unterscheiden sind. Zunächst kommt die westliche Hälfte des grossen Chors in Betracht, bei der man die neue Arbeit begann, jedoch noch keine völlige Erneuerung des Alten wagte, denn man liess hier noch jene alten, aus dem 11. Jahrh. stammenden Seitenmauern stehen, führte sie nur höher empor und bedeckte den Raum zwischen ihnen mit einem neuen Gewölbe. Die Bögen des letztern sind, nach romanisch ausgebildeter Weise, im Spitzbogen geführt. Die neuen Oberwände erhielten kleine Rundfenster, und diese wurden im Aeussern durch flache Spitzbogennischen umschlossen. Als ein vollständiger und eigenthümlich herrlicher Neubau tritt uns sodann vorerst das Querschiff entgegen, dessen Flügel in der Form von Apsiden gestaltet sind; die roman. Spätzeit erkennt man daran, dass diese Apsiden nicht in Halbkreisform, sondern schon polygonisch (fünfseitig) geschlossen sind, sowie an der ganzen eleganten und reichen, ja überreichen Weise der Dekoration. In letztrer Hinsicht bemerkt man, dass die kleine rundbogige Arkadengallerie unter dem Dache ober- und unterwärts noch durch kleine Bogenfriese begleitet wird, wodurch eine auffallende Tautologie der Form entsteht. Die innere Dekoration des Querschiffs ist ebenfalls höchst ausgebildet; die Wölbungen sind auch hier durchweg spitzbogig. Die Dekoration des mächtigen achteckigen Kuppelthurmes über dem Mittelfelde des Querschiffs ist einfach und ruhig gehalten; die Arkadenfenster desselben sind gleichfalls schon im Spitzbogen gewölbt. Von vorzüglicher Schönheit ist der Haupttheil des Baues, das dreitheilige Langschiff, zumal das Innere desselben. Das Mittelschiff steigt würdig und in kraftvoller Majestät zwischen den beiden niedrigern Seitenschiffen empor. Stolz geschwungene Arkaden, aus reichgegliederten, mit Halbsäulen besetzten Pfeilern und Halbkreisbögen bestehend, trennen die Schiffe von einander. Ein Theil der Pfeilergliederungen zieht sich an den Oberwänden des Mittelschiffes empor und trägt oberwärts die spitzbogigen Rippen und Gurte des Gewölbes. Ueber den Bögen der Arkaden, von diesen Gurtträgern unterbrochen, läuft eine zierliche Bogengallerie hin, darüber die wieder mit Arkaden verzierten Fenster. In den Lünetten, welche die Gewölbe der Seitenschiffe bilden, sind fächerförmige Fenster angebracht, deren hohe Lage und bedeutende Dimension ein vorzügliches Seitenlicht einfallen lassen. Im nördlichen Seitenschiff befindet sich das Hauptportal des Münsters, im reichen, gegliederten Spitzbogen gebildet. Zwei andre

Portale führen auf der Südseite in den Kreuzgang. Im Aeussern des Schiffbaues erscheint insofern schon eine starke Neigung zu den Principien des reindeutschen Styles, als über den Wänden der Seitenschiffe, gegen die Mittelschiffwände hin, sich Strebebögen erheben. Ausserhalb vor den Fenstern des Mittelschiffs, zwischen diesen Strebebögen, läuft eine überaus leichte spitzbogige Arkadengallerie hin. Der vierte Abschnitt des Neubaues betrifft die westliche Apsis, die in den alten vier-



eckigen Vorbau an dieser Stelle eingesetzt ist. Sie bildet im Grundriss einen gedrückten Halbkreis und ist auf sehr zierliche Art mit Halbsäulchen und Bögen besetzt; doch ist sie nur bis auf zwei Drittheile des Raumes emporgeführt. Oberwärts erscheint wieder der ursprüngliche viereckige Raum, der aber, gleich den übrigen Haupttheilen des Neubaues, im Spitzbogen überwölbt ist. (Der Holzschnitt zu diesem Art. stellt den Münster von der Nordseite dar.) Der Kreuzgang zur Seite des

wie sie vor dem Kruzifix kniet. Dies Gussbild stammt aus dem 17. Jahrh., und römisches, im Ausdruck affektiertes und in der ganzen Behandlung manierirtes. Am zweiten Pfeiler rechts vom Hauptchor steht man an einem Seitenaltar ein morrelief: die Geburt Christi mit den opferbringenden Hirten, deren einer ein auf den Schultern trägt. Die Gruppierung ist lebendig und im Ganzen viel Hal die Figuren sind klein, doch treten einzelne fast rund aus dem Bild heraus, so erhoben ist es. Dies Relief wird einem Italiener Zamboni zugeschrieben und den Styl der bessern Arbeiten des 17. oder 18. Jahrh. Die Gemälde im M sind entweder mittelmässig oder schlecht; einige Wappen vom J. 1692, in des stern des Nebenschiffes, zeigen die damalige Gesunkenheit der Glasmalerei in und Färbung. Die Fenster im Langhaus sind sonst weiss; im Chor sind nur ge und zusammengesetzte neue Glasstücke, wie im Dom zu Frankfurt, reine F arbeit. — Die Minoritenkirche, vom Erzbischof Siegfried von West (+1296) erbaut, steht mitten unter bürgerlichen Häusern, die sie theils umgeben verdecken. Die Fenster des Schiffs zeichnen sich durch hübsche Konstruktion, schöngegliedertes und rein gearbeitetes Stabwerk, das Innre überhaupt durch berechnete Verhältnisse, gute Gewölbe und selbst durch Helligkeit aus, obglei Fenster der rechten Abseite zugemauert sind. Ein Oelgemälde, das Hauptalt mit der Taufe des Frankenkönigs Chlodwig durch den heil. Remigius, imponirt durch das grosse Format und durch allerdings kühne Führung des Pinsels, als idealen Gehalt und historische Tiefe. Der Künstler ist der 1619 zu Düsseldorf ge und 1690 als kurpfälzischer Hofmaler gestorbne Joh. Spielberg, Schüler Flink in Amsterdam. — Das vormalige kurfürstliche Residenzschloss, jetzt Un sitätsgebäude, ward 1819 mit 90,000 Thirn. in den jetzigen Stand gesetzt bedeutende Länge von 1800 Fuss, überhaupt die kolossale Masse des Gebäudes stärker als seine Bauart; das Innre ist zweckmässig eingerichtet und enthi akademische Kunstmuseum, das Museum rheinischer Alterthümer, die Bibl das physikalische Kabinet, viele Hörsäle und die Aula mit Freskobildern. Das museum besitzt von Antiken über 200 kleine Bronzen, darunter die befügelte des Merkur, welcher Augen von hochrothem Kupfer und im Mund eine Münz den mit dem Satyr ringenden Hermafrodit, einen Herkules mit silbernen Aug Statuen des Antinous und Commodus, Thiere; ferner findet man eine Marmo des Vitellius, Gefässe, Gemmen, Münzen, eine Samml. von Gypsabgüssen der Antiken, und von neuern Originalwerken die Marmorbüste Niebuhr's von Emil Wolff in Rom geschaffen. Die in der Composition ausgezeichneten ken der Aula entstanden in den J. 1824–35; die Figuren in sämtlichen D lungen sind stark lebensgross; an der Wand neben der Eintrittsthür ist die soffe, genüber die Theologie dargestellt, jede ein grosses längliches Vierec lend; an der Rückwand erscheinen die Jurisprudenz und Medicin, welche ei ringere Breite einnehmen. Die Compositionen sind tüchtig im monumentale durchgeführt; die beiden erstern und zugleich vorzüglichern sind von grosser siver Kraft und imponirender Anordnung. Beim Gemälde der Theologie herr der allgemeinen Haltung eine gewisse Stabilität und kirchliche Grandezza, b

ch die Arabesken gemalt, welche als Randverzierung sich um das ganze Bild

Die drei übrigen Fakultäten sind ausschliesslich das Werk von Götzenr. Sämmtliche Künstler, Schüler von Cornelius, machten hier ihre ersten versuche, daher die eigentliche Malerei hinter der meisterlichen Composition bleiben musste. Das grosse Freskobild der Theologie (wozu wohl Herrmann gemeinen Plan, das Schema der Composition, entworfen hatte) ist durch gelungenen Kupferstich von Keller in Düsseldorf bekannt geworden. — Auf dem Hofe der Stadt befindet sich das Grabmal Niebuhrs von Chr. Rauch. Es selbst deckt ein steinerner Sarkofag, an dessen Kopf sich eine Architektur von Säulen etc. erhebt; in der Nische steht man die sehr stark erhobenen Figuren Niebuhrs und seiner Gemahlin, in Marmor und etwa $\frac{1}{4}$ Lebensgrösse; oben das grosse Medaillonbild Christi mit der Dornenkrone, ebenfalls von Chr. Rauch. Die beiden Bildnisse, welche grosse Kenntlichkeit verrathen, sind sehr fein und sorgfältig ausgearbeitet; die Darstellung ist lyrisch und Niebuhr nicht sowohl als Mensch aufgefasst, der nach fruchtbarem öffentlichen Wirken am Ende in den stillen Kreis der Seinen zur Erholung zurückkehrt; Niebuhr und seine Gemahlin sind nämlich dargestellt, wie sie sich denen gleich, die nach langer Trennung sich wiedersehen, herzlich die Hände reichen. Was oben den Christuskopf umgibt, so ist er idealen Ausdrucks und gleichsam eine bildliche Uebersetzung der biblischen begrabenen Worte: „Ich bin die Auferstehung und das Leben.“ — Ueber die Colossalstatue (Höhe der Figur 10 F.), vom Dresdner Ernst Riess modellirt und von Burgschmiet in Nürnberg gegossen, ist der besondre Artikel in diesem Lexikon nachzulesen. — Bonn ist der Mittelpunkt eines „Vereins von Kunstfreunden im Rheinlande“, der ein eignes Museum rheinisch-westfälischer Kunstwerke besitzt, das unter A. W. v. Schlegel's Leitung steht, und sich fortwährend durch Funde und Schenkungen vermehrt. Seit 1833 gibt dieser Verein ein „Jahrbuch“ (Bonn, bei A. Marcus) heraus, das archäolog. Mittheilungen nebst bildl. Beigaben enthält und von Dr. Laurenz Lersch und Prof. Ludwig Ulrichs redigirt wird. In und bei Bonn decken zufällige Grabungen fortwährend Baureste etc. zu Tage; so grub man neuerdings auf dem Belderberge in dem v. Droste'schen Garten ein Hypokaustum und etwa 130 Schritt davon zwei Hypokausta aus, die dem dem Hrn. Ermekeil gehörigen „königlichen Hofes“ vor dem Koblenzthore wurden bei einem Neubau Reste einer römischen Wasserleitung gefunden. Mehrere Bonner Privaten besitzen werthvolle Kunstgegenstände, unter andern der Baron von Baruch gar treffliche kleine alte Elfenbeinarbeiten, mehrere altdeutsche Bilder, das Porträt von H. Holbein (angeblich Selbstporträt, doch jenem in Basel nicht übereinstimmend) und das angebl. Bild der Kath. von Bora als Braut Luthers von Lukas Kraus. Bei Dr. Hundeshagen finden sich manche sehr alte deutsche Bilder; ferner der Oberbergrath Koch und die Freiherrn v. Haxthausen und v. Fürstenberg Gemälde. — Schliesslich ist der Sternwarte neben der Poppelsdorfer Allee zu erwähnen, die unter den neuesten Bauwerken als ein Kunstwerk hervorragt. Ihr Baumeister ist Ludwig Lunde aus Klausthal im Harz, ein Schüler von Lassaulx. Er starb 1842 zu Bonn, die Vollendung des Baues nicht erlebend, welcher nun von G. G. Zaus aus Berlin, einem Schüler Schinkel's, beendigt ward. Das Gebäude hat einen viereckigen Grund mit mehreren Eckthürmen und einem Hauptthurm in der Mitte; die Dächer sind abgeflacht gemacht und alles zur astronomischen Beobachtungen Wünschbare ist daran eingerichtet. Das Material besteht aus den in Bonn allgemein üblichen roten Steinen.

Bonnard, Herausgeber eines Werks über Kostüme des 13., 14. und 15. Jahrhunderts, hat sich nicht so ausschliesslich auf plastische Vorbilder beschränkt, als Thiersch in seinem klassischem, über die Grenzen eines blossen Kostümwerks zu einer kunstgeschichtlichen und künstlerischen Bedeutung sich erhebenden Prachtwerke.

Bonassieux, Bildhauer zu Paris, lieferte zur dortigen Ausstellung 1844 eine Statue, die von einem fleissigen Studium der Antike zeugte. Der Erleger des Werks ist eine edle, schwungvolle, jugendliche Gestalt, ob auch Einige den Ausdrucks des Kopfes, Andre den deltaförmigen Muskel des Armes, welcher die Schleute, ein wenig tadeln wollten. Ein Referent im Stuttg. Kunstblatt nennt diesen „Jüngling“, die Schleuder mit beiden Händen über dem Haupte anspannend, „ein abgerundetes Kunstwerk und zugleich das bedeutendste Werk der pariser Skulptur dieses Jahrs. Von Bonassieux sah man ausserdem die gelungene Büste des C... (Croy?), vollendet wie wenige der ausgestellten Skulpturen.“

Bonnevil, Etienne de, oder Stephan Bonneville, erbaute um 1287 die in ihrem romanischen Styl ausgezeichnete Kathedrale zu Upsala. Der französische Meister

soll diesen Dom nach dem Muster von Notre Dame in Paris gebaut und dazu zwölf Maurer mit nach Schweden gebracht haben, indess hat er die Eigenthümlichkeit der nord-germanischen Architektur nicht unberücksichtigt gelassen, da wenigstens das Aeussere den übrigen baltischen Bauten entspricht.

Bonstede, Hermann, ein altdeutscher Metallgiesser, von dem noch ausgezeichnete Werke in der Mark Brandenburg vorhanden sind. Im 2. Bande der „Märkischen Forschungen“, herausgeg. von dem Vereine für die Geschichte der Mark Brandenburg“ findet man eine Abhandlung von Sotzmann über einige Bronzearbeiten in gedachter Gegend, mit den Facsimile's der Inschriften auf dem fünfarmigen Bronzeleuchter in der Jakobikirche zu Perleberg, einem gleichen in der Johanniskirche zu Werben oder Wirben, und dem Taufbecken daselbst, welche drei Metallgusswerke um 1475—1489 vom Meister Hermann Bonstede geliefert wurden. Man findet diesen Giesser auch Bornstedt geschrieben.

Bonus Eventus, eine römische Gottheit, welche nicht mit der Tyche der Griechen verwechselt werden darf, da sie nichts weiter als der latinisirte Triptolemos ist. Der *B. Ev.* findet sich häufig auf Münzen als schöner Jüngling, ähnlich dem Aestas, oder mit Blumen, Aehren und Weintrauben geschmückt, vor einem Altar stehend und opfernd. Hieraus ersieht man schon, dass er als eine ländliche Gottheit betrachtet ward, welche glückliches Gedeihen der Heerden und Landesfrüchte schenken sollte. In der 9. Region des alten Roms hatte der *B. Ev.* seinen Tempel.

Bonvicino; s. Buonvicino.

Bonvoisin, J., Historien- und Bildnissmaler, gest. 1805 zu Paris. Im Musée de Peinture zu Strassburg ist sein „Liebeskranker Antiochus.“ Der Syrerkönig Antiochus I. nährte in seiner Jugend bekanntlich zu seiner Stiefmutter Stratonice eine geheime Liebe, die er jedoch selbst aufrichtig zu ersticken suchte; allein er erlag dem verzehrenden Feuer und schien schon verloren, als der Leibarzt die Ursache des Uebels entdeckte und dem Vater (dem König Seleukus) davon Mittheilung machte, worauf letzterer, um den Sohn zu retten, demselben seine Gemahlin abtrat. Bonvoisin's Composition ist sehr verständlich und klar; wer auch die Erzählung nicht kannte, müsste sogleich errathen, dass die Leiden des Kranken mehr psychisch als physisch sind und dass sie sich grade zu heben anfangen, da der Gegenstand der Liebe naht. Antiochus lebt auf. Leider sind Licht und Schatten, Helldunkel und Perspektive etwas vernachlässigt.

Boos, ein rheinländischer Ort mit einer vom Koblenzer Baumeister *Lassaulx* in einem modificirten Rundbogenstyl ausgeführten Kirche.

Boos, Roman Anton, geb. 1730 zu Roshaupten bei Füssen, studirte an letztem Ort bei A. Sturm, ging dann auf Reisen und arbeitete eine Zeitlang bei J. B. Straub zu München und bei Verhelst in Augsburg. Nachher besuchte er Wien, wo er an der Kunstakademie seine Bildung vollendete und auch durch Studiren guter Muster eine nicht unbedeutende Stufe der Kunst erreichte. Nach Bayern zurückgekehrt, ward er vom Kurfürsten zum Hofbildhauer ernannt, welche Stellung er bis an sein Ende (1810) behielt. Boos hinterliess mehre Werke, theils Statuen, theils Epitaphien, die zwar nicht den reinsten Geschmack darlegen, dennoch aber verdienstliche Arbeiten sind. Seine besten Produktionen sind die vier marmornen Kolossalstatuen an der Façade der St. Cajetans-Hofkirche zu München, und die acht Holzbildsäulen, die früher die Arkaden des Hofgartens zierten. Letztere sind 9 Fuss hoch und wurden von Boos nach Zeichnungen des Peter de Witte (P. Candido) gefertigt; die Mehrzahl dieser Bilder wurde hinweggeschafft, als König Ludwig die Arkaden in eine Gallerie vortrefflicher Fresken umschuf. In der Metropolitankirche zu München ist die Kanzel, sowie einige Epitaphien daselbst, von der Hand des Boos; sonst sind noch die 13 F. hohen Holzstatuen von ihm erwähnenswerth, welche in der vormaligen Klosterkirche zu Fürstenfeldbruck stehen und Kaiser Ludwig den Baler und Herzog Ludwig den Strengen vorstellen. Im J. 1770 gründete Roman Boos mit Chr. Wink und Felchtmaier eine öffentliche Zeichnungsschule zu München, die unter dem Könige Maximilian Joseph, der am 30. Mai 1808 die Akademie ins Leben rief, erweitert wurde.

Bootes oder *Arktophylax*, der Bärenhüter, der als Mann dargestellt sich oft auf antiken Bildwerken findet, repräsentirt ein Sternbild in der nördl. Halbkugel, zwischen der Jungfrau, dem Haar der Berenike, dem grossen Bären, dem Drachen und der Schlange. Daran knüpft sich die Sage vom Arkas (s. den Art. über denselben B. I. S. 522), woraus sich auch die andre Bezeichnung des Bootes, „*Arktophylax*,“ erklärt. Dies Sternbild, das den grossen Bären vor sich herzutreiben scheint, bedeutet nämlich den Arkas, wie er auf der Jagd seine in eine Bärin verwandelte Mutter bis ins Heiligthum des lykäischen Zeus verfolgte.

Bopfingen, unweit Nördlingen, besitzt in der alten St. Blasiuskirche ein Hochaltarwerk von Fritz Herlin dem Alten, jenem alldutschen Meister, der sich in der Schule des Jan van Eyck gebildet hatte. Das für 320 fl. gemalte Hauptbild trägt die Jahrzahl 1472. Was das Schnitzwerk betrifft, worin sich Herlin ebenfalls auszeichnete, so steht es hier allerdings den Gemälden nach, wie der umgekehrte Fall bei seinem Hochaltar in der Jakobskirche zu Rothenburg an der Tauber eintritt, wo hinwieder die Holzskulptur das Allervortrefflichste ist.

Boppard, ein rheinischer Ort, besitzt in seiner thurmlosen Kirche ein wohl erhaltenes Bauwerk alldutschen Styles. Besonders ist das Chor der Pfarrkirche interessant, welches Lassaulx in die Mitte des 13. Jahrh. setzt und ein „vorzügliches Exemplar des Uebergangsstiles“ nennt. Die Karmeliterkirche zu Boppard enthält interessante alte Skulpturen. In einer dieser Kirchen findet sich das Marmordenkmal der Frau Margaretha von Eltz, welches Loyaen Hering aus Eichstädt 1519 gearbeitet hat. — Von den altrömischen Befestigungen zu B. zeugen zwei ziemlich erhaltene Thürme.

Bora, Katharina von, geb. 1499, Tochter des Hans von Mergenthal auf Deutschenbora in Sachsen, kam sehr jung in das Cisterzienserkloster Nimptschen bei Grimma, ward bald mit Luthers reineren Religionslehren bekannt und wandte sich mit acht andern Nonnen, mit denen sie sich im Kloster höchst unglücklich fühlte, an den Reformator selbst, um ihre Befreiung zu erlangen. Sie wurden nun durch einen Bürger von Torgau, Leonhard Koppe, unter Mithilfe einiger Anderer am 4. Apr. 1523 aus dem Kloster befreit und nach Wittenberg gebracht, wo Luther ihnen ein anständiges Unterkommen sicherte. Katharina kam in das Haus des Bürgermeisters Reichenbach und Luther liess ihr durch seinen Freund Nikolaus von Amsdorf (Prediger in Wittenberg) den Dr. Kaspar Glaz, der als Pfarrer zu Orlamünde starb, zum Gemahl antragen. Zwar lehnte sie diesen Antrag ab, erklärte sich aber dahin, dass sie Amsdorf oder dem Reformator selbst ihre Hand reichen wolle. Der 13. Juni 1525 war der Tag, an dem sie mit Luther vermählt ward. Sie war stets ein frommes und treues eheliches Gemahl, wie Luther selbst in seinem Testament rühmt. Sie überlebte Luthern, dem sie mehrere Söhne geschenkt, um viele Jahre, denn sie starb erst 1552 zu Torgau. Ihr Denkstein in der Pfarrkirche daselbst, auf dem man sie lebensgross ausgehauen sieht, hatsich wohl erhalten. — Sie wurde mehrmals von Lukas Kranach gemalt. Eins dieser Bildnisse von „Luthers Käthe“ sieht man in der Gall. des Berliner Museums; sie erscheint in schwarzer Kleidung und trägt eine goldgestickte Netzhaube. (Rundbild, Grund grün, auf Holz 3 Zoll im Durchmesser.) Ein andres Miniaturporträt in Oel von Kranachs Hand findet sich auf der Baseler Bibliothek (oder nun wohl im neuerbauten Museum Basels). Auch die Frankfurter Bibliothek weist ein Bild der bescheidenen Hausfrau des grossen Reformators auf; es ist meisterhaft, lebendig und kräftig, etwa in Holbeins Style, aber schwerlich von Holbein selbst, den man als Autor nennt.

Borax, zu den Salzen gehörig, kommt im Wasser grosser Seen in China, Tibet und Persien aufgelöst vor, wo er sich im Schlamm oder an den Ufern absetzt. Von China kommt er mit einem fettigen Ueberzug unter dem Titel Tinkal roh und in den besten Sorten in den Handel; in Europa wird er dadurch raffinirt, dass man ihn mit Kalkwasser oder einer schwachen Natronlauge abwäscht, ihn dann in siedendem Wasser löst, etwa $\frac{1}{10}$ kohlen-saures Natron zusetzt, nach Klärung der Lösung diese vom Bodensatz abzieht und sie langsam abkühlen lässt, um grosse Krystalle zu erhalten. Die Reinigung des Boraxes geschah früher nur in Venedig, daher der raffinirte Borax noch venetianischer heisst. Der B. besteht aus Borsäure und Natron, und krystallisirt mit 47 Procent Wasser in rhombischen, an der Luft oberflächlich verwitternden Säulen, die zur Auflösung 12 Theile kaltes u. 2 Th. heisses Wasser bedürfen. Aus einer gesättigten und über 50° heissen Auflösung setzt er sich in Oktoedern ab, die nur 31 Proc. Wasser enthalten u. nicht verwittern. Jetzt wird sehr viel Borax auf die Weise gewonnen, dass man Borsäure, welche sich bei Siena in Toskana in beträchtlicher Menge findet, mit kohlen-saurem Natron sättigt. Dieser künstliche B. ist jedoch sehr brüchlich, was bei seiner Anwendung unangenehm wird. Dass der „Tinkal“ diese Eigenschaft nicht hat, schreibt man einem kleinen Fettgehalt in demselben zu. Der Borax dient zum Löthen, als Flussmittel bei den edlen Metallen, als Zusatz bei feinen Gläsern, künstlichen Edelsteinen und leichtflüssigen Glasuren, zum Emailiren und zur Bereitung mancher Farben.

Borch, Peter van der, Landschaftsmaler zu Brüssel, der seit den Jahren 1559 und 1560 nach eigener Erfindung, die ihm sehr leicht fiel, Genrestücke, Biblisches und Mythologisches radirte, verstand den Köpfen ziemlich den Ausdruck zu geben, wenn auch der übrige Theil der Figuren mager und unrichtig gezeichnet ist.

In der Wahl ihrer Stellungen und in der Vertheilung der Gruppen ist die gehörige Wirkung keineswegs hervorgebracht.

Borculo, Harman van, ein niederländischer Formschneider, der 1538 zu Utrecht arbeitete.

Bordeaux, an der Garonne, worüber eine prächtige Brücke führt, die oft mit der Dresdner verglichen wird, ist die Hauptstadt des Departements Gironde und besitzt mehre bedeutende Bauwerke aus älterer und neuerer Zeit. Die architektonische Perle der Stadt ist die Kathedrale, eins der besten Gebäude germanischen Styls, das 1252 von den Britten erbaut ward und dessen Aeusseres sich daher mehr dem Charakter der germanischen Monumente des nordöstlichen Frankreichs nähert. Das Portal ist reich mit Statuen umgeben, die Frontons mit Basreliefs. (1843 wurden vom Ministerium 150,000 Fr. zu Reparaturen der Kath. bewilligt.) Auch die Kirche Saint Michel stammt von den Britten her. Aus dem 10. oder 11. Jahrh. datirt die Kirche des heil. Kreuzes, welche gute Gemälde besitzt. Die Kirche Saint-Bruno hat gute Wandbilder von Bérenzague. Das Kloster St. Severin datirt aus der frühesten Periode des romanischen Styls; die Arkaden des Klosterhofes z. B. sind ungemein schwerfällig ausgeführt. Die Börse ist ein quadratisches, mit Arkaden umgebenes Gebäude. Das prächtige, 1774 von L. V. Louis erbaute Theater steht völlig frei; zwölf korinthische Säulen zieren die Façade; der mit einer Balustrade umgebene Fries trägt zwölf Statuen; die Decke ist schön von Robin gemalt, wo die Stadt dargestellt ist, wie sie, geleitet von der Weisheit, dem Apoll opfert und den Musen, wobei Merkur und Bacchus als Symbole für das durch seinen Handel und seine Weine berühmte Bordeaux angebracht sind. Das ganze Theater kostete 2,300,000 Francs. Aus der Römerzeit hat B. noch ein Amphitheater, in Ruinen freilich; es soll zu einem Palast des Gallienus gehört haben. — Viele schöne Gebäude von B. sind mit Basreliefs von Claude Francin und van der Vort geschmückt. Die Akademie hat einige Antiken, das Museum die schöne Statue des Phocion aus Marmor, welche von Fr. N. Delaistre (gest. 1832) gearbeitet ist. In der Gemädegalerie finden sich mehre schätzbare Stücke.

Bordone, Paris, ein bedeutender venetianischer Meister, der von 1500 — 1570 lebte und Schüler des Tizian war. Er zeichnet sich durch die zarteste Ausbildung des Kolorits, daher namentlich in weiblichen Bildnissen aus, ist aber in Darstellungen, wo eine höhere Kraft erfordert wird, nur wenig befriedigend. Das Berliner Museum besitzt von ihm die Bildnisse zweier Männer, welche im Freien sitzend mit Schachspielen beschäftigt sind; beide in schwarzer Kleidung; in der Landschaft freie Säulenhallen; im Mittelgrunde mehre kleine Figuren, von denen vier an einer Tafel beim Kartenspiel sitzen (Bezeichnet: *O. Paris. B.* Auf Leinw. 3 F. 8 Z. hoch, 5 F. 10 Z. br.) Ausserdem besitzt das B. M. zwei thronende Marlen und eine Venus von ihm. Letztere ruht entkleidet auf einem rothen Teppich in einer Landschaft und hat zu Füßen ein Bologneserhündchen; in der Ferne ein Schäfer mit seiner Heerde, der die Schallmel bläst. (Auf Holz, 4 F. hoch, 5 F. br.) Als jüngste Erwerbung der Gall. des Berl. Museums muss das Bildniss einer jungen Frau, mit einem Federhut, im rothen Kleide, erwähnt werden. Es rechtfertigt die sehr ehrenvolle Stellung des P. Bordone als Porträtisten aus tizianischer Schule durch die Frische der Auffassung wie durch die ungemeine Klarheit der für ihn besonders lichten Färbung. Es stammt aus der Samml. des Grafen Lechl zu Brescia, ist auf Leinwand gemalt, 1 F. 11 Z. hoch und 1 F. 5½ Z. breit. In Dresden sieht man die Diana in einer Landschaft (Kniestück in Lebensgrösse) und die Halbfigur des Apollo mit der Lyra von ihm. Die Pinakothek zu München besitzt unter andern von ihm das Bildniss einer in rothen Sammet gekleideten Frau (Kniestück), und die Leuchtenbergsche Samml. daselbst den Abschied Jesu von seiner Mutter.

Boreas, im Mythos der Allen einer der vier Hauptwinde, dessen Brüder Hesperos, Zephyros und Notos heissen. Boreas ist der personifizierte Nordwind; man machte ihn zum Sohn des Asträos und der Aurora (Eos) und liess ihn somit von den Titanen abstammen. Er zählte zu den göttlichen Wohltätern der alten Welt, dem er brachte in Kleinasien und Europa kalte, aber reine und heitere Luft, in Afrika Wolken und Regen. Seine Heimath war eine Höhle der Rhipäischen Gebirge in der Nähe der Hyperboräer. Obschon er in Attika oft übel vermerkt ward, stand er doch bei den Athenern in hoher Verehrung, da sie ihm die Zerstörung der Flotte des Xerxes dankten, wofür er auch ein Tempeln bekam. Auf seine Rechnung kommen mehre Liebesabenteuer. So liebte er z. B. die Orithyia, Tochter des attischen Königs Erechtheus, und weil er sie nicht in Güte gewann, entführte er sie durch die Luft, worauf sie mit ihm die barbarische Höhle theilen musste. Dieser Raub der Orithyia ist ausserordentlich häufig von den Alten dargestellt und höchst mannigfach aufge-

fasst worden. Orithyia gebar dem Boreas drei Boreaden, zwei Söhne und eine Tochter. Auch des Arkturos Tochter Chloris ward von B. entführt. Die Nymphe Pitys aber, welche den stürmischen Windgott nicht erhörte, sondern den Pan bevorzugte, schleuderte er nach einem Felsen, an dem sie zerschmettert niederfiel. Von vielen der berühmtesten Fabelrosse der Alten war er Vater; so zeugte er mit der Harpye Aellopos die Rosse Xanthos und Podarge, mit der Erinis das Viergespann des Ares (Aithon, Konabos, Phlogios und Phobos), mit den Stuten des Erichthonius aber



zwölf windschnelle Füllen. Auf dem zedernen Kasten des Kypselos, wo eins der Reliefs den Raub der Orithyia darstellte, hatte Boreas Schlangenschwänze statt der Füße (Pausanias V, 19, 1.) und am Thurm der Winde zu Athen erscheint er als ein bärtiger Alter mit kräftigen strengen Zügen, vollständiger bekleidet als die übrigen Winde, mit einem weiten, in trefflichem Faltenwurf flatternden Mantel. Die Tritonsmuschel in seiner Rechten bezieht man auf sein pfeifendes Stürmen. (Vergl. Stuart:

Antiqu. of Athens I. p. 23, und Hirt's mythol. Bilderb. II, S. 143.) Bei den Römern heisst er gewöhnlich Aquilo oder Septentrio. Auch trägt er den Namen Aparctias.

Borger, ein junger Bildhauer zu Köln, aus der berühmten Schule von Schwanthaler, hat sich bereits durch Tüchtiges in seinem Fache bewährt. Neuerdings modellirte er eine für den Giebel des neuen Kölner Wachthauses bei der Kirche St. Georg bestimmte kolossale Reliefgruppe: zwei Soldaten in antiker Rüstung gegen einander liegend. Die Arbeit soll in Bronze ausgeführt werden. Andre Compositionen von Borger sind die Gypsstatuetten Hermanns des Cheruskers und Wallraff's, des ehrwürdigen Kölner Kunstsammlers. Alles lässt auf vorhandnes Talent schliessen, das bei fernerer Ausbildung und fortgesetzten eigenen Schöpfungen sich bald klarer herausstellen wird.

Borghesischer Fechter; s. im Art. Agasias.

Borgia, Lucrezia. Das Bildniss dieses schönen und berühmten Weibes, von dem Italiens Geschichte spricht, hat Tizian in einer heil. Familie angebracht, die man in der Dresdner Gall. sieht. Da steht vor der Heilandsfamilie die schöne blonde Gismischerin in schwerseldnem, weissen Gewande, die Fingerspitzen beider Hände nach höflicher Kirchenetikette zierlich zum Gebete aneinander geneigt. Sie tritt kühn hervor, doch welchen ihre Augen ein wenig seitwärts, eines guten Empfanges bei ihrer Aufwartung nicht ganz gewiss. Ihr Gemahl, Alfonso I., Herzog von Ferrara, hat sich schon hinter sie zurückgezogen. Er ist ein blonder, grossköpfiger, gebildeter, aber schwacher Mann. Seine Linke hat er auf den Arm Lucrezia's gelegt, als wollt' er sie halten oder als hätte sie ihm vorher zugeflüstert: Halte dich nur an mich, ich will es schon abmachen! Zwischen Lucrezia und der heil. Familie blickt der kleine Sohn, der seinem Vater unter dem eiligen Namen Herkules II. in der Regierung folgte, zum Jesuskinde wie fürbittend herüber. Auch er hat die Fingerspitzen nach der Kirchenetikette zum Gebet aneinander geneigt, denn mit ineinander gefalteten Händen betet nur das gemeine Volk, welches keiner Indulgenz zum Sündigen bedarf. Das Jesuskind hat vor der nahenden unheiligen Familie mit beiden Händen sein scheues Vögelchen auf die abgekehrte Schulter gerettet; mit dem höchsten Unwillen, welchen ein Kindergesicht ausdrücken kann, blickt es die Heuchler an. Selbst Maria, die Immerfürbittende, hat ihre Augen hinweg und in das Buch gewendet, welches sie mit der Rechten hält und auf dem Schoosse liegen hat. Sie wird in solcher Entfernung die Schrift kaum erkennen, sie braucht aber doch wenigstens nicht das sündhafte Weib anzuschauen. Dagegen starrt der heil. Joseph mit dem tiefsten Ingrimme und herzlichster Verachtung die Herzogin an. Fragt man, wie der Künstler ein bestelltes Porträtbild so aufzufassen und als ein Bild der tiefsten, furchtbar sich aussprechenden Ironie darzustellen vermochte? Tizian konnte, wie jeder grosse Meister, in seinen besten Farbenschilderungen nur seine Gemüthsstimmung, welche ihm der Gegenstand einflösste, zur Darstellung bringen. Diese Gemüthsstimmung zu verstehn, ist nicht die Sache vieler, am allerwenigsten der im äusserlichen Scheinleben befangenen Menschen. Alfonso wird ihm das Porträtgemälde bezahlt haben, ohne sich dabei weiter etwas zu denken; doch wird es weder ihn noch seine

Lucrezia bezaubert haben, ohne dass sie sich des Grundes davon bewusst gewesen sein möchten. Das Bild ist ein Kniestück in Lebensgrösse, auf Leinw. 5 F. 9 Z. br., 4 F. 1 Z. hoch. Lithografiert findet es sich im Hanfstängl'schen Werke.

Borgognone, ein lombardischer Meister, der um 1500 blühte und dessen eigentlicher Name *Ambrogio Fossano* ist. Aus den Werken dieses eigenthümlich interessanten Künstlers verschwindet der antikisirende Styl der paduanischen Schule (die auch in der Lombardie, namentlich in Mailand sich geltend gemacht) bereits zum grossen Theil und es tritt dafür jene ursprüngliche Weichheit, verbunden mit dem Ausdruck einer höchst lebenswürdigen Milde und Sanftmuth, hervor. In der Kathause bei Pavia ist von ihm eine bedeutende Anzahl von Fresken und Altartafeln gemalt, namentlich ein schönes Altarblatt vom J. 1490 mit der Darstellung des Gekreuzigten. Andre seiner Werke sieht man in mailändischen Kirchen, in S. Ambrogio, in S. Simpliciano, in S. Eustorgio etc. Das Berliner Museum besitzt zwei Stücke von ihm; das eine stellt die unter einem Baldachin thronende, das Kind auf ihrem Schooss haltende Maria dar; rechts sieht man den Täufer Johannes, links den heil. Ambrosius, am Fusse des Thrones das Lamm, je rechts und links in der Luft vier schwebende Engel. (Bezeichnet: *Ambrosii Borgognoni op.* Auf Holz, 5 F. 9 Z. hoch, 4 F. 4 Z. br.) Das zweite zeigt die Maria auf einem reich mit Reliefs verzierten goldenen Throne sitzend und das segnende Christkind auf dem Schooss haltend; je rechts und links zeigt sich ein verehrender Engel. (Auf Holz, 3 F. 9 Z. h., 1 F. 9 Z. br.) Eine Jungfrau mit dem Kind wird von ihm auch in der Raczyński'schen Gall. zu Berlin gesehen.

Borgund, im norwegischen Stifte Bergen, besitzt eine aus Holz gebaute Kirche, die im Einzelnen zwar mehrfach erneut, deren hochalterthümliche Anlage und Formenbildung aber dadurch nicht verwischt ist. Ihrer ursprünglichen Anlage nach ist diese Kirche, gleich den Holzkirchen zu Urnes in Bergen und zu Hitterdal in Telemarken, eine Säulenbasilika mit halbrund geschlossenem Chor, doch von mehr byzantinischer als römischer Einrichtung, da der Chor einen gesonderten, durch Bräterwand abgetrennten Bauthell ausmacht und auch als solcher durch ein Kuppelthümchen, das über ihm isolirt emporsteigt, äusserlich bezeichnet wird. Ein niedriger, durch Arkaden halbgeöffneter Umgang, der sich rings um das Aeussere der Kirche (wie auch bei der zu Hitterdal) umherzieht, scheint ebenfalls auf byzantin. Einfluss zu deuten. Die Schnitzwerk-Dekorationen an den Portalen lassen zwar noch den Ornamentenstyl der angelsächsischen Miniaturen, den Ausdruck des urgermanischen Formensinnes herausfinden, doch hat dieser Formensinn schon eine gewisse Umbildung nach eigentlich romanischer Weise erfahren, wie letztere sich im 12. Jahrh. in Deutschland ausbildete. Ueber das Alter dieses und ähnlicher kleiner Monumente jener skandinavischen Region ist die Untersuchung noch ungeschlossen. Abbildung der Borgunder Kirche findet sich in den vom Landschaftler J. Chr. Dahl herausgegebenen „Denkmälen einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrh. in den innern Landschaften Norwegens,“ im 1. Heft in 6 lith. Blättern.

Born, Pieter, der im Jahr 1560 in die Gilde zu Antwerpen kam, ist als Maler von Landschaften in Wasserfarben bekannt.

Borne, Ort bei Breslau, besitzt eine Kirche aus dem 13. Jahrh., die freilich aber im Laufe der Zeit manche Veränderung erfahren hat.

Bornhofen, ein Ort am Rhein, besitzt eine alte Kirche, welche durch eine Pfeilerreihe in der Mitte in zwei gleiche Langschiffe getheilt ist.

Bornstedt, Hermann, s. Bonstede.

Borromäische Inseln, im *Lago maggiore*. Sie sind Eigenthum der Familie Borromeo und waren früher nackte Felsen, bis man diese im 17. Jahrh. mit Erde bedeckte und anpflanzte. Die grössere dieser Inseln, *Isola bella*, besteht aus zehn hängenden, auf grossen gewölbten Terrassen ruhenden Gärten, die durch Treppen mit einander in Verbindung stehn und hundert Fuss pyramidenartig emporsteigen. Die höchste Terrasse liegt 120 F. über dem See, hat 30 F. im Quadrat und gewährt die entzückendste Aussicht auf den See, die Ufer und Alpen. Diese „hängenden Gärten,“ mit Statuen, Obelisk, Vasen, Fontainen und Lauben ausgeschmückt, wurden so im J. 1610 durch Rossi angelegt. Darauf befindet sich auch ein prächtiger Palast der Borromäer, worin Skulpturen, Mosaik, Gemäldekopien und eine Reihe Muschelgrotten gesehen werden. Die *Isola madre* ist eine Stunde von *Isola bella* entfernt und dieser ähnlich angelegt, doch nur mit sieben Terrassen. — Auf *Isola bella* zeigt man einen hohen Lorbeerbaum, in dessen Rinde Napoleon vor der Schlacht von Marengo das Wort *Battaglia* einschchnitt.

Borromäus, der Heilige. Derselbe war ein Graf Carlo Borromeo und stammt aus alter mailändischer Familie, wurde 1538 auf dem Stammschlosse Arona am Lago

magglore geboren und ward bereits als 12jähriger Knabe Commendaturabt. Er studirte die Rechte zu Pavia, wurde durch seinen Oheim Papst Plus IV. erst zum apostolischen Protonotar und Referendar, dann zum Kardinal und Erzbischof von Mailand gemacht. Ein treues Werkzeug des Papstes bewirkte B. durch seinen Einfluss, den er als Legat in der Romagna, Mark Ancona und Bologna, und als Protektor von Portugal, den Niederlanden und der Schweiz, sowie der Franziskaner, Karmeliter und Maltheser gewonnen, die Wiedereröffnung und den für das Papstthum so glücklichen Ausgang des Concils von Trient. Unter Plus V. nahm er 1566 seine beständige Residenz in Mailand. Hier verschönerte er nach seiner Ansicht den Dom, sowie die Feier des Gottesdienstes, trat umsichtig und entschieden als Reformator der arg verfallenen Kirchendisziplin auf und hinterliess 1584, wo er starb, seine Diocese als ein Muster von bischöflichen Sprengel. Als im J. 1570 eine Hungersnoth und sechs Jahre später eine Pest zu Mailand ausbrach, rettete er durch seine Aufopferung und durch schnelle Anordnung zweckmässiger Hilfe einen grossen Theil der Bevölkerung. Er brachte den Pestkranken eigenhändig das Sacrament, als die Priester aus Furcht vor Ansteckung sich dessen welgerten. Mehre angebliche Wunder auf seinem Grabe veranlassten 1616 seine Heiligsprechung. Berühmt ist seine an Gold und Juwelen reiche Kapelle im Mailänder Dom, in welchem ihm mehre Statuen gesetzt sind. Eine Kolossalstatue des B. das. ist von Claudio Monti, der auch die Statue des Altanes am Eingang der Borromäuskapelle schuf; eine aus Silber, von Cesare Procaccini, sieht man in der Domsakristei. Am Westufer des Lago maggiore in der Nähe seines Geburtsorts steht jene riesige Kupferbildsäule des Heiligen, welche durch Siro Zanello und Bernardo Falconi hergestellt ward (vergl. den Art. *Arona*). Von P. Mignard existirte ein Gemälde, das den Heiligen vorstellte, wie er zu Mailand den Pestkranken das Abendmahl reicht; dies in Rom verloren gegangene Bild ward von F. de Poilly gestochen, und die ersten Abdrücke (sehr gr. Royalf.) zeigen den Heiligen mit der Linken die Hostie reichend.

Borromini, Francesco, Bildhauer und Baumeister, geb. 1599 zu Bissone, gest. 1667 zu Rom, studirte unter Carlo Maderno die Architektur und ward nach dessen Tode zum Architekten des Doms von St. Peter ernannt, wo er aber unter Bernini stand, der in ihm seinen eifrigsten, feindseligsten Nebenbuhler fand. Wenn Bernini und seine Mitstreibenden bei ihrem übertriebenen Dekorationsstyl im Allgemeinen auf eine gewisse Grossartigkeit des Eindrucks hinarbeiteten, so trat ihnen eine Richtung gegenüber, welche, von allem innern und äussern Formengesetz sich entfernend, nur durch die abenteuerlichsten und launenhaftesten Combinationen zu wirken suchte. Borromini, das Haupt dieser Partei, verbannte soviel als möglich alles Gradlinige in den Grund- und Aufrissen seiner Architekturen und ersetzte es durch Curven der verschiedensten Art, durch Schnörkel, Schnecken etc.. Den Hauptformen raubte er ihre gesetzmässige Bedeutung, während er die untergeordneten, nur mehr für die Dekoration bestimmten Nebenformen mit völliger Willkür als die vorzüglichst wichtigen Theile des Ganzen behandelte. So arg indess eine solche Ausartung war, so entschieden dieselbe als die gänzliche Auflösung des architektonischen Sinnes erscheinen musste, so fand sie doch den lebhaftesten Beifall und zahlreiche Nachfolge. Rom ist voll von solchen Frazzenbildern der Architektur. Von Borromini's Bauten daselbst nennt man nur die Kirche der Sapienza mit der concaven Façade (ein Werk von höchst bizarrer Konstruktion), das Oratorio de' Padri della chiesa nuova, die Kirche und einen Theil des Collegium der Propaganda, die Façade von St. Agnese auf der Piazza Navona etc. Dieser geschmacklose Baumeister erstach sich aus Hypochondrie mit demselben Dolche, den er bei seinem zum tödtlichsten Hass gewordenen Neid gegen Bernini zu dessen Vertilgung bereit gehalten.

Borstenpinsel (Malergeräth) werden an 15—16 Zoll lange hölzerne, runde Stäbchen gebunden. Sie müssen eine konische Form haben, ohne in eine wahre Spitze auszulaufen; diese darf nie mit der Scheere zugespitzt, noch geschliffen sein, sondern muss aus den natürlichen schwächern Enden der Borsten bestehen. Im ersten Falle entstehen Furchen in der Farbe, im zweiten verliert sie an Elasticität und lässt die Farbe nicht gehen. Man hat sie von der Stärke einer gewöhnlichen Stricknadel, bis zu der eines Zolles und darüber; die dünnen haben immer auch ein zarteres Haar. Der Anfänger geht ungern an den Gebrauch der Borstpinsel, glaubt durch kleine spitze Pinsel auch feinere Arbeit zu liefern, irrt aber stark, denn nur durch Borstenpinsel, sowie durch Fischpinsel, lässt sich fein, breit und geistreich malen, weil diese die Farbe auf der Leinwand besser absetzen, anstatt dass die Haarpinsel sie rollen und abwischen. Man nimmt beim Malen gegen sechs Borstpinsel und etliche Fischpinsel in die linke Hand, und wechselt damit nach dem Bedürfniss der Grösse oder nach den Farben. Die Farbe nimmt man nur mit der Spitze auf, spült die Pin-

sel, welche zu voll von Farbe sind, in dem Pinseltroge aus und drückt sie mit etwas Leinwand rein, oder taucht sie in Leinöl und legt sie vorläufig zurück. Abends nach geschehner Arbeit ist nicht zu versäumen, alle Pinsel mit Selse zu reinigen, wobei folgendermassen verfahren wird. Man taucht die Haare in lauwarmes Wasser, reibt sie gelinde durch ein Stück Selse, bis sie eine volle Quantität davon aufgenommen haben, und wäscht sie nun in der flachen Hand, erst ohne Wasserzuthat, nachher mit vielem Wasser vollkommen rein, worauf man sie nochmals in reinem Wasser spült und an Leinwand trocknet. Sind die Pinsel aber schon mit der Farbe eingetrocknet, so muss man sie, vor der Behandlung mit Selse, in Spiritus vini oder Terpentin einweichen. (A. W. Hertel's: „Kl. Akad. der Zeichen- und Malerkunst.“)

Bos, Baltasaer, ein holländischer Zeichner und Stecher des 16. Jahrh. In der Kupferstichsamml. des Erzherzogs Karl zu Wien findet sich ein Blatt mit der Schrift: *Baltasaer Bos faciebat. Hieronymus Cock pictor Antverpianus excudebat 1550. Inclyla Lugduni si non tibi cognita, lector, moenia etc.* Ansicht von Leyden.

Bos, Cornelius, auch Bosch und Bus geschrieben, geb. um 1510 in den Niederlanden, war Zeichner und Kupferstecher, kam jung nach Italien und liess sich zu Rom nieder, wo er einen Kupferstichhandel etablirte. Er scheint sich nach den Italien. Meistern Marco da Ravenna und Enea Vico gebildet zu haben. In seinen von 1530 bis 1564 nach eigener Zeichnung und nach Raffael, Giulio Romano, auch nach Lombardus und Franz Floris gestochenen Blättern ist die Ausführung trocken und ohne Wirkung.

Bos, Hieronymus, Maler, Formschneider und Kupferstecher, aus Hertoghen Bosch (Herzogenbusch), blühte zwischen 1450—1500 und scheint in Spanien gestorben zu sein. Es war ein origineller Geist, den im 15. Jahrh. die dem Alltäglichen sich zuwendenden altholländischen Maler von Anbeginn an wie einen sie selbst verspot- tenden Mitbewerber neben sich hatten. Er steigert nicht allein in gewöhnlichen Vor- stellungen die Auffassung des gemeinsten Alltagslebens zur Karikatur, sondern sucht, als sei es sein eigentlichstes Bemühen, auch Mythisches und Biblisches durch fanta- stische Entstellung ins Niedrige zu ziehn, aus beiden Feldern eben diejenigen Gegen- stände heraus, welche die Aufnahme fantastischer scheusseliger Ungeheuer am mei- sten erleichterten. Es sollen diese mit abenteuerlichen Missgestalten überfüllten Bilder in zierlichster Glätte der buntglühenden, glitzernden Farben auf weissem Grunde höchst sauber ausgeführt sein. Er vollendete seine Gemälde mit einem Wurf, ohne die Farben mehrmals aufzutragen, die er mit Oel bereitete. Zwar kann die genauere Würdigung des Künstlers nur von den zahlreichen in Spanien befind- lichen Gemälden ausgehen, die zur Zeit noch allzu ungenau beschrieben sind; doch dürften sie wenigstens, was Erfindung betrifft, von den in Holz geschnittenen Blättern nicht abweichen, die, schon von Carel van Mander erwähnt, im 16. Jahrh. beliebt waren und noch heute, obwohl nicht grade sehr häufig, in Sammlungen getroffen werden. So wenig wahrer Humor in ihnen enthalten sein dürfte, haben doch sie und auch die Gemälde merkwürdig genug einen und den andern Niederländer des 16. Jahrh. zur Wiederbetretung des Bos'schen Irrwegs verleitet, zumal in den Jahren 1556—65. Im Escorial befanden sich sieben Stücke von H. Bos auf Holz gemalt; die Kirche zu St. Domingo in Valencia besitzt zwei Tafeln von ihm, an zwei Altären der Kapelle der Könige. Ihm zugeschrieben wird auch ein Gemälde auf Holz mit zwei Flügeln im Berliner Museum. Auf dem rechten Flügel ist in einer grossen Landschaft die Erschaffung des Weibes, der Sündenfall und die Vertreibung aus Eden darge- stellt; in der Luft der thronende Vater, unter ihm die himmlischen Heerschaaren, welche die gefallnen Engel, die schon allerlei Teufelsgestalten angenommen haben, aus dem Himmel auf die Erde herabstürzen. Im Mittelbilde der auf dem Regenbogen thronende, Gericht haltende Christus, umgeben von Maria, dem Täufer, den 12 Aposteln, und Engeln mit den Marterwerkzeugen; 4 andre Engel posaunen zur grossen Urstünd (Auferstehung); rechts in der Luft einige von Engeln gen Himmel getragne Selige. Auf dem ganzen übrigen Bilde, sowie auf dem linken Flügel, ist die Hölle vorgestelt mit einer Unzahl von Martern, die den Verdammten von abenteuerlichst gestalteten Satanischen angethan werden. — Arbeiten des Malers beschrieb schon Morell's anony- mer Reisender; auch erwähnt ihn als *Jeronymo Bosco* ein Hofjunker Karls V., Don Felipe de Quevara, in seinen um Mitte des 16. Jahrh. verfassten Commentaren. Das jüngste Gericht von H. B. hat der Herzogenbuscher Alart du Hameel gestochen. In selbst schreibt man die Blätter zu, die *Jer. Bosche* und *Bos* bezeichnet sind und die- sen Stechernamen tragen. Eine Menge nach H. B. gefertigter Stiche ward von Hiero- nymus Cock verlegt.

Bos, Lodewik Jans van den, blühte gegen Ende des 15. Jahrh. zu Amster- dam und war in Malung von Blumen, Früchten und Insekten ausgezeichnet. Namen-

ich sind seine Früchte äusserst täuschend und die Insekten daran so klein, dass man sie mittels Lupe betrachten muss.

Bosch (Bos), Anton van den, blühte um Anf. unsers Jahrh. Wir kennen diesen Maler mehr als Aetzer. Ein vorzügliches Exemplar des nicht in den Handel gekommenen Blätterwerks dieses Meisters kam in den Besitz Rudolf Weigels zu Leipzig. Es besteht in radirten Landschaften, zum Theil nach oder in der Manier der grossen niederl. Landschaftler, und in Blättern in Zeichnungsmanier, welche glückliche Imitationen schöner Zeichnungen von A. v. Ostade, ter Himpel, J. Hakkaert, A. Bloemaert, P. Potter, H. Sachtleven, W. van der Velde, J. de Witt u. A. enthalten. Mehrere Blätter sind mit dem Namen A. v. d. Bosch und A. v. d. Bos und mit den Jahreszahlen 1801 und 1803 bezeichnet. Das Format von kl. 8. bis qu. Fol.

Bosch, Bosche. So werden Hieronymus und Cornelius Bos nicht selten geschrieben. Uebrigens gibt es einen Balthasar van den Bosch, Maler zweiten Ranges in Conversationsstücken (die sich der Weise des Teniers nähern), gest. zu Antwerpen 1715; einen Fruchtmaler Jakob van den B., gest. zu Amsterdam 1676; und einen amsterdamer Landschaftler Johannes de Bosch, gest. 1785.

Böschung, die Begrenzungsfläche an einem Gegenstande, die mit dem Horizont einen spitzen Winkel bildet. So werden die Seiten eines Grabens abgeböschet, um das Nachfallen der Erde zu verhüten. Eine Mauer hat eine Böschung, wenn sie nach oben schwächer wird, oder die untere Stärke nach obenhin allmählig und ohne Absätze abnimmt. Böschung und Dossirung sind demnach verwandte Begriffe, die sich indess doch von einander unterscheiden. So wird die Seite eines Grabens abgeböschet, die eines Deiches dossirt. Die Schräge der Böschung wird also bestimmt: denkt man sich durch den untern Punkt einer Böschung eine horizontale gelegt und auf diese von dem höchsten Punkte eine Lothrechte gefällt, und sind beide Linien gleich, so sagt man: die Böschung ist eine einfüssige. Ist die Horizontale nur halb so gross als die Lothrechte, so ist die Böschung eine halbfüssige. Ist sie ein- und einhalbmahl so gross, so heisst sie anderthalbfüssig; ist sie doppelt so gross, zweifüssig. Gleiche Bezeichnung findet auch bei Bestimmung der Schräge einer Dossirung statt. — Das Ansehn von Stärke der Mauern wird dadurch gesteigert, dass man der Vorderfläche eine Neigung nach innen, eine Böschung gibt, was vorzüglich bei Unterbauten geschieht.

Bosco, Jeronymo (Girolamo); so verändert kommt der Name des Niederländers Hieronymus Bos (Bosch) bei spanischen und italien. Autoren, wie bei Quevara und Lomazzo, vor.

Boser, Karl Friedr. Adolf, Maler zu Düsseldorf, geb. 1811 zu Halbau im preuss. Reg.-Bezirk Liegnitz in der Provinz Schlesien, begann seine Studien auf der Akademie zu Dresden, besuchte darauf die Akademie zu Berlin und wirkt seit 1836 unter den Düsseldorfer Künstlern. Von seinen bisher ausgeführten Gemälden (meist kleineren Genrebildern) erwähnen wir: die beiden Mädchen; Egmont und Clärchen; Faust und Gretchen (die beiden letztern Bilder n. Göthe); die beschenkte Braut, welche vor dem Spiegel sich mit dem empfangenen Goldgeschmelde schmückt (das Incarnat sehr fein, die Stoffe brilliant); das Vogelschiessen der Düsseldorfer Künstler in der Wolfsschlucht (mit 29 Porträtfiguren der ausgezeichnetsten Künstler der Düsseldorfer Schule, den Bildnissen Schadow's, Lessing's, Schrödter's, Sohn's, Hildebrandt's, Kühler's, Steinbrück's, Jordan's, Ritter's etc.) Am meisten beschäftigt ihn das Porträtfach, und zwar besonders das Bildniß im kleinern Maasstabe, worin er die Mehrzahl der zu Düsseldorf lebenden Personen der höhern Stände ausgeführt hat. Boser besitzt eine solche Fertigkeit im Porträtiren, dass er ein kleines Bildniß in Octavformat — frisch, kenntlich, charakteristisch — in Einem Tage zusammenmalt.

Bosio. — Unter den Künstlern dieses Namens nennen wir zunächst François Bosio, der 1769 zu Monaco geboren ward. Er kam jung nach Frankreich und trat in die Schule des Bildhauers Pajou, dessen Grundsätze ihm aber nicht zusagten, daher er bald seinen eigenen Weg ging, seine Lehrerin in der Antike suchend. Er schuf zahlreiche Werke, die sich alle durch anmuthige Form, welche Ausführung, durch Geschmack und Vollendung empfehlen. Seine berühmteste Arbeit sind die Hautreliefs der Vendomesäule. Aeusserst bedeutend ist er in Gruppen, Statuen, Porträts. Vortrefflich ist seine (von Carboneaux gegossne) Bronzegruppe im Tulliengarten, welche den Herkules darstellt, wie er mit dem in eine Schlange verwandelten Achelous kämpft. Hier hat der Künstler herrlich verstanden, alle Muskeln des menschlichen Körpers zu entwickeln und in Bewegung zu setzen. Um 1816 entstand ein „Hyazinth“ (in der Gallerie Luxemburg), eine Statue von zartem unbefangenen Ausdruck; der Tors ist bewundernswürdig, und das Ganze ein unvergleichliches

Meisterwerk. 1817 lieferte er par ordre du roi die Statue des Herzogs Enghien, 1822 die Reiterstatue auf dem Platze des Victoires, 1823 Heinrich IV. als Kind (in Marmor für das Museum), 1824 die höchst anmuthvolle Figur der Nymfe Salmacis, wovon er das Originalmodell dem Berliner Museum schenkte, 1826 die Statuen der France und der Treue am Grabmale des Malesherbes, das Viergespann für den Triumfwagen des Carroussels (1828 aufgestellt), 1830 das Monument des Grafen Demidoff, von 30 F. Höhe, in sechs Figuren bestehend und mit Basreliefs und Inschriften am Piedestal. Dies Werk wurde von Soyer in Bronze gegossen. Wir erwähnen noch seinen liegenden Scheibenwerfer, ganze Figur in Bronze, ausgezeichnet durch gefällige Eleganz und eine ungewöhnliche Leichtigkeit. Von seinen Büsten sind vorzüglich zu nennen: die des Kaisers Napoleon und der Kaiserin, der Königin Hortensia, der Herzogin von Rovigo etc., wo ausser der Aehnlichkeit auch die Zartheit des Ausdrucks preiswürdig ist. — Sein Neffe *Astianax Bosio* weihle sich ebenfalls der Plastik und ist durch die Büste des Admirals Bougainville wie durch andre, in Büsten und Statuen bestehende Arbeiten bekannt geworden. — *Jean Bosio*, um 1780 geboren, trat zu Paris mit schätzbaren Historien auf; sein frühestes Gemälde der Art, die schöne Scene vom Tod des Anchises, datirt von 1803. Seine Venus, dem Paris die Helena bringend, kam 1819, seine sterbende Muttergottes 1822 zur Ausstellung.

Bossage, Rustik, heisst das Quaderwerk, bäurische Werk.

Bosso oder *Rondebosse* heisst, im Gegensatz der auf einem Relief dargestellten Figuren, die Ausführung derselben in völlig raumerfüllender Gestalt, als Büsten, Statuen etc.

Bossiren heisst: erhobene Bildwerke oder völlige Rundwerke aus welchen Massen (z. B. aus Gyps, Thon oder Wachs) formen.

Bossius Belga, *Jacob*, ein Belgier, wie sein Zuname besagt, wird in den J. 1551 und 1561 — 63 arbeitend erwähnt. Er scheint von einem Schüler des Marcantonio unterrichtet worden zu sein, stach in Rom nach antiken Gebäuden und Statuen, und nach Raffael und Blocklandt, für den Verlag von Ant. Lafreri. Seinen Stichen wäre mehr Richtigkeit der Zeichnung und weniger Trockenheit der Ausführung zu wünschen. Doch ist die Manier nett. Sein Monogramm ist: *B. B.* oder *BB.*, auch *BB. F.* oder *B-B F* (wie letzteres mit der Jahrzahl 1551 vorkommt).

Both, *Andreas* und *Johann*, ein brüderliches Malerpaar von Utrecht; ersterer das. 1609, letzterer 1610 geboren. Sie lebten grossentheils in Italien und starben beide in Venedig 1650. Sie genossen den ersten Unterricht beim Vater, einem Glasmaler, studirten nachher unter A. Bloemaert, ohne dessen Manier anzunehmen, und wandten sich in Italien zur Weise des Claude Gelée. In Rom arbeiteten sie oft brüderlich zusammen, indem Johann die Landschaft, Andreas die Figuren und Thiere malte, beide in einem Geiste, dass diese gemeinsam gearbeiteten Bilder wie von Einem Pinsel herrührend erscheinen. Die Both's stehen unter den sogen. novellistischen Landschaftsmalern oder landschaftlichen Novellisten mit obenan. Beider Bilder sind ausgezeichnet durch die Haltung und Harmonie des Ganzen; die Gruppe der Figuren ist häufig vorherrschend. Eins der vorzüglichsten Bilder Johann Both's (dessen Staffler ausser Andreas auch Karl du Jardin war) findet man in der Dresdner Gallerie unter Glas. Es schildert eine kurze Rast auf dem Wege; der eine von zwei an einer Waldecke haltenden Reitern, welcher uns den Rücken zukehrt, lässt sich von einem Jäger den Steigbügel höher schnallen, während der andre (uns zugewendete) sein Pferd am Wege grasen lässt; ein dritter Reiter ist voraus der Brücke im Mittelgrunde zugeritten. Die Töne des Bildes sind so warm und innig in einander verschmolzen, dass es dem Beschauer als eins der schönsten Meisterwerke in diesem Genre unvergesslich bleibt. Es ist auf Holz gemalt, 2 F. 3½ Z. breit, 2 F. hoch. Ausserdem besitzt Dresden noch vier Stücke Johanns und eins von Andreas Both. Letzteres Stück ist ebenfalls auf Holz gemalt, 1 F. breit, 9½ Z. hoch. Ein Goldschmied sitzt in einer Felsenhöhle in einem Buche lesend vor einem Tische, worauf eine grosse Büchse steht; ein Gespenst sitzt vor ihm; in einem mit Blut bezeichneten Kreise liegt ein Tottenkopf, darüber ein Schwert, daneben ein paar Katzen; ein grosses Gefäss steht auf einem Dreifusse über Feuer unter einer Feueresse, worüber welcher ein Gespenst vorguckt. Das Berliner Museum besitzt ein Stück von Johann Both mit Staffage von Andreas (auf Leinw., 5 F. hoch, 6 F. 7 Z. breit); es ist „J. 1650“ bezeichnet, datirt also aus dem Sterbejahre der Both's. Man sieht ein reiches wachses, rings von Bergen, auf deren einem eine Stadt liegt, eingeschlossen im Thal, in dessen Mitte eine Brücke über ein klares Wasser führt; im Vordergrund zwischen Bergen, neben grossen Bäumen, eine Gesellschaft von Herren und Damen zu Pferd, welche von einer Jagd zurückkehren; dabel mehrere Jäger und Landknechte. Von Andreas B. findet sich in der Schönbornschen Gall. zu Pommersfelden ein Bild

gut in einem dem Dujardin verwandten Silbertone durchgeführtes Bild, eine Hirtin nebst Kuh in einem Hofe darstellend. Zwei vorzügliche Landschaften von Johann Both hat die Samml. des Freih. von Fechenbach, jetzt auf dem Bodeck'schen Familienschlosse Markt-Heidenfeld bei Schweinfurt. In der Akademie zu Karlsruhe sieht man unter Nr. 200 im 4. Saale eine ziemlich grosse Landschaft Johanns, ausgezeichnet durch warmen Localton und gute Beleuchtung. Bei Versteigerung der Sammlung des Rothschild'schen Kassiers Martini zu Paris (1844) ward eine Landschaft Jan Both's, eine hügelige Gegend von reichem Bewuchs (in schöner warmer Abendbeleuchtung, von delikater Ausführung und hie und da mit Wanderern, Hirten und Vieh von der Hand des Andreas B. staffirt) für 8600 Franks erstanden. Das namhafteste und beliebteste Stück Jan Both's bleibt der Abend (in der Dresdner Gall.), den W. Willehäft in Dresden gestochen und auch Franz Hanfstängl in seinem lithogr. Werke wiedergegeben hat.

Botta, Sohn des Historikers Carlo B., französischer Consul in Mosul, suchte seit seiner Ankunft daselbst (1841) nach Alterthümern in Niniveh, das Mosul gegenüber auf dem andern Ufer des Tigris liegt. Seine Nachgrabungen sind bisher von bestem Erfolg gewesen, worüber er in Briefen an den Orientalisten Julius Mohl für das asiatische Journal nach Paris berichtet hat. An den aufgedeckten Mauerresten eines Palastes fand er eine Menge Fragmente von Basreliefs und Inschriften, wovon er Zeichnung und Abschrift genommen.

Bottemann, Bildhauer, gebürtig aus Hall, zählt zu den talentvollsten jungen belgischen Künstlern. Sein Vater, ein Steinschneider, hatte ihn zu seiner Unterstützung bestimmt. Aber in der Brüsseler Akademie machte er unter Leitung von Simon und Geefs rasche Fortschritte in der höhern Kunst, und ging 1842 mit einem Stipendium seiner Vaterstadt nach Rom. Hier erhielt der 21jährige Belgier 1843 den ersten Preis in der Skulptur bei der Akademie von San Luca.

Böttger, Dr. Rudolf, Chemiker und Professor zu Frankfurt a. M., hat sich einen Namen durch die Erfindung erworben, Lichtbilder in Farben darzustellen. Die Darstellung eines farbigen Lichtbildes bedarf nicht mehr Zeit als die des gewöhnlichen; doch brachte der Erfinder zunächst nur drei Farben hervor, darunter am schönsten die Fleischfarbe. Ein andres Verdienst Rudolf Böttger's ist, dass er mit Herbeiziehung des Prof. J. Felsing, Kupferstechers in Darmstadt, die galvanoplastische Nachbildung gestochener Kupferplatten sich zuerst in Deutschland angelegen sein liess. Seine Versuche gelangten zum glänzendsten Resultat in einer Platte, die er nach einer von Felsing gestochenen Platte hergestellt hatte. Es war dies der kreuztragende Christus nach Crespi, der nun um äusserst geringen Preis in den Kunsthandel kam, denn die galvanoplastischen Abdrücke kosten etwa das Drittel des Preises für die Abdrücke der Felsing'schen Originalplatte, welche letztern übrigens ihren Preis von 2 fl. beibehielten. Ueber das bei Herstellung der galvanoplastischen Nachbildung befolgte Verfahren hat Rud. Böttger selbst Folgendes publicirt. „Die mir vom Prof. J. Felsing zum Kopiren auf galvanischem Wege übergebene Kupferplatte mass $12\frac{1}{2}$ rhein. Zoll in der Länge und $9\frac{1}{2}$ Zoll in der Breite. Sie wurde in einem, dem in meinen „Beiträgen zur Physik und Chemie“ (1841. Heft II. S. 86) von mir beschriebenen ganz ähnlichen Apparate, als negative Elektrode dienend, unmittelbar mit einer amalgamirten, in einem mit Thierblase umbundenen Glaszylinder sich befindenden Zinkplatte durch schwache Kupferdrähte in leitende Verbindung gebracht und so das Kupfer aus der Kupfervitriollösung gezwungen, sich direkt auf die zuvor sorgfältig mit Olivenöl eingeriebene und wiederum abgeputzte Originalplatte abzulagern. Die Entfernung der Originalplatte von der Thierblase im Apparat betrug 4 Zoll rheinl. Alle 24 Stunden wurde die amalgamirte, als positive Elektrode dienende Zinkplatte gereinigt oder nach Bedürfniss durch eine neue ersetzt und gleichzeitig die verdünnte Schwefelsäure (aus zehn Theilen Wasser und einem Theil englischer Schwefelsäure bestehend) erneuert, die gesättigte Kupfervitriollösung aber, selbst wenn durch andauernde Zersetzung derselben eine grosse Menge freier Schwefelsäure darin nachweisbar war, niemals weggeschüttet, sondern alle zwei Tage darin soviel gelagerter Kupfervitriol aufgelöst als in der Siedhitze davon aufgenommen wurde, die Lösung sodann erkalten gelassen, durch Leinwand filtrirt und in den Apparat zurückgegossen. Nach Verlauf von zehn Tagen ward die mit der Originalplatte scheinbar zusammengewachsene Kopie aus dem Apparat hervorgezogen, abgetrocknet, in einen Schraubstock gespannt, die Ränder ringsherum bis zu einer Tiefe abgefeilt, wo die Grenzlinie zwischen dem Original und der Kopie sichtbar wurde. Hierauf kamme ich mit Vorsicht die Schneide eines Taschenmessers auf einem einzigen Punkt zwischen beide Platten, steckte dann in die mit Sorgfalt erweiterte Ritze einen

dünnen Hornspatel und bewirkte mit diesem nach und nach die vollkommene Trennung der Kopie von der Originalplatte, ohne auch nur im mindesten die eine oder die andre zu lädiren. Das auf diese Weise gewonnene, eine gute halbe Linie dicke Hautrelief ward nun mit Aetzkallaauflösung gereinigt, hierauf mit Olivenöl gehörig eingerieben, dieses wiederum durch ganz weiches Fillesspapier und Mitbewendung einer Bürste vollständig entfernt und endlich auf gleiche Weise dem galvanischen Prozess, wie vorhin angedeutet, ausgesetzt, um eine dem Original ganz gleiche vertieft gravirte Platte zu gewinnen. Nach Verlauf von 14 Tagen erhielt ich eine solche von der Dicke einer guten Linle, die sich ebenfalls, ohne besondere Schwierigkeiten, von ihrer kupfernen Unterlage abheben liess, und die, wie mehrfach angestellte Prüfung ergab, in jeder Hinsicht der Originalplatte vollkommen gleicht.“ In den wesentlichsten Punkten stimmt das Böttgersche Verfahren mit den vom Dr. M. H. Jacobi, Akademiemitgliede zu Petersburg, in dessen 1840 publicirter Schrift über Galvanoplastik gegebenen Vorschriften und Andeutungen überein. Dies Verfahren ist nun durch Franz von Kobell einfacher und zuverlässiger gemacht worden, nach dessen wesentlichen Verbesserungen auch Amsler in München die glücklichsten galvanoplastischen Versuche gemacht hat. — Gleichzeitig und selbstständig wie Dr. Bromels in Hanau machte Prof. Böttger die Erfindung, Glasplatten zu ätzen und damit Abdrücke zu machen.

Botticelli, Sandro, eigentlich Alessandro Filipepi, lebte von 1437 bis 1515 und war ein Schüler des Toskaners Fra Filippo Lippi. Auch er, wie sein Meister, zeichnet sich durch Sinn für welche Anmuth, sowie durch eine lebhaft bewegte Fantasie aus, doch nur in den Werken seiner frühern bessern Zeit, während seine spätern Arbeiten ein nüchtern handwerksmässiges Gepräge haben. Fresken von ihm sieht man in der Sixtinischen Kapelle des Vatikans zu Rom (28 Gestalten heiliger Päpste und drei grosse Wandgemälde: Moses der die Aegypter tödtet, die Rote Kora und die Versuchung Christi); Altartafeln in verschiedenen Gallerieen, namentlich in denen zu Florenz und Berlin (Museum und Raczyński'sche Gall.). Einzelne Tafeln seiner Hand, wo er Gestalten der antiken Mythe, namentlich die Venus, dargestellt hat, sind von eigen fantastischem Reiz. Das Berliner Museum besitzt von ihm eine unbekleidete Venus mit langem goldnen Haupthaar, nach dem Motiv der medicischen Venusstatue genommen. (Grund dunkel; in Tempera auf Leinwand gemalt, 5 F. hoch, 2 F. 2 Z. breit.) — Ernst Förster bemerkt in seinen „Briefen über Malerei“: Durch das Studium der Natur belebte Filippo seine Ideale; sein Schüler Botticelli aber, dem letztere fehlten, musste sie von jener entnehmen, und der Dank an seinen Meister gilt der Achtung vor ihr und der Kunst des treuen Abformens. Die Madonna mit dem Kind und den Engeln in den Umzügen zu Florenz aufgenommen, sah ich keine schönern Bilder dieses Meisters, als hier im (Berliner) Museum, das deren fünf enthält, und obschon die Venus (Nr. 167) und die Madonna (Nr. 169) eine und dieselbe Florentinerin ist, so ziehen mich doch beide Bilder eben wegen jener Strenge der Naturnachbildung immer von Neuem an, die sich sogar in einem dritten Bilde (Nr. 180) zu wirklich ergreifendem Ernste steigert. Hier sitzt Madonna in der von einer Rosenhecke umgebenen Thronnische, neben ihr steht das Kind, mit einer Hand segnend, mit der andern sich am Busenrand des Kleides der Mutter festhaltend; zur Rechten drei, zur Linken vier rosenbekränzte Engel mit brennenden Kerzen in Blumentöpfen. Dass in dieser Richtung die Kunst des Porträts ganz vorzüglich sich ausbilden würde, war natürlich, und es ist ein glücklicher Umstand, dass das Museum einen schönen Beleg dafür hat in dem Bilde (Nr. 195) einer jungen Florentinerin (wahrscheinlich der geliebten Simonetta di Giuliano Medici) von Botticelli's Hand, und in dem eines jungen Florentiners von seinem Schüler Filippino, dem Sohne seines Meisters Filippo Lippi.

Böttlicher, Karl, Baumeister, Prof. an der kön. Akademie der Künste zu Berlin, hat sich durch ein sehr glückliches und ausgebildetes Talent in Erfindung und Zeichnung von Ornamenten einen ausgezeichneten Namen erworben. Bekannt ist sein „Ornamentenbuch zum prakt. Gebrauche für Architekten, Dekorations- und Seidenmaler, Tapetenfabrikanten, Seiden-, Woll- und Damastweber“ (Berlin, bei Schöner und Gerstäcker). In der Berliner Porzellanmanufaktur wendet man vorzugsweise seine Muster der Ornamentik an, namentlich weil seine Stylisirung der Pflanzen in Form und Farbe höchst gelstreich ist; ferner sind in der Seidenweberei von Gropius die trefflichsten Arbeiten nach Böttlicher's Zeichnungen ausgeführt worden, z. B. die berühmten seidenen Wandtapeten im Palais des Prinzen Wilhelm. Erwähnung verdienen auch seine 1834 publicirten Zeichnungen nach allegorischen Vorstellungen auf mittelalterlichen Kirchenteppichen. Von 1835 — 37 wendete er die Aufmerksamkeit des Kunstpublikums auf einen neuen Zweig und machte bekannt

„Die Holzarchitektur des Mittelalters, mit Anschluss der schönsten in dieser Epoche entwickelten Produkte der Gewerbin-
dustrie,“ mit 19 farbig gedruckten lithogr. Blättern (Berlin, b. Voss); ein ausge-
zeichnet schönes Werk! Abgesehen von seinen Verdiensten im Bereich der Orna-
mentik, ist er als ein gewiegter Kenner der klassischen Bauformen bekannt, und
zwar durch sein jüngstes, von Kupfertafeln in gr. Fol. begleitetes Werk über die
Tektonik der Hellenen. Er hat hier auf neue und selbständige Weise den Ver-
such gemacht, eine organische Entwicklung der griechischen Architektur auf die
einfachsten Bedingungen aller Gliederung zu begründen.

Böttingen, eine württembergische Ortschaft, besitzt eine alte Kirche, in deren
Mauerwerke Steine mit römischen Inschriften und Reliefs gefunden werden, die aus
dem Grunde, dass man sie bloß als Baumaterial benutzte, auf den Kopf gestellt er-
scheinen.

Bottomley. Es leben zwei Hamburger Maler dieses Namens. Der eine, S. W.
Bottomley, derzeit in Rom, gab zur Ausstellung des römischen Kunstvereins 1844
eine Zeichnung mit vielen Jagdhunden und ein Gemälde mit Rindvieh, welches zur
Tränke kommt. Es heisst, dass er seine Kunst mit Eifer betreibe und als Thiermaler
bald Namen bekommen werde. Von J. H. Bottomley, 1839 in München, ist uns ein
historisches Bild in Oel: Rudolf von Habsburg, nach Schillers Ballade, bekannt
geworden.

Botzen oder Bozen, im Etschland, die reichste und heisseste Stadt Tyrols, liegt
in einem engen Bergkessel, ist ohne viele Zierlichkeiten, aber gut gebaut, voll hoher
fester Häuser, mehr alterthümlich als modern. Obgleich die Stadt (von den Italienern
„Bolzano“ genannt) noch deutsch ist, so herrscht hier doch ganz die italien. Archi-
tektur; die Häuser haben Plattendächer, Balkone, enge und wenige Fenster. Die
Strassen sind uneben und schmal, aber reinlich. Die architektonische Perle der
Stadt ist ihr alterthümliches Schloss. Ueber der Stadt hinaus führt das Thal an der
schlingelnden Etsch hin nach Italien, eine schmale Ebene, die sich im engen Ein-
gange senkrechter Felsenmauern bis an die Klause von Verona hinunter erstreckt.
In Botzens Nähe liegt das Dorf Gries mit einer alten und schönen Augustinerkirche,
worin man Fresken von Martin Knoller (gest. 1804) sieht. Die Bewohner des
„Grödener Thals“ bei B. sind als kunstfertige Holzschnitzler berühmt.

Bouchardon, Edme, einer der grössten französ. Bildhauer und Architekten,
ward 1698 zu Chaumont in Bassigny geboren, studirte zu Paris unter dem jüngern
Coustou und vollendete dann seine Kunstbildung zu Rom. Hier zeichnete er die
schönsten Ueberreste griech. und röm. Architektur und Plastik, und schuf für den
König von Frankreich eine Kopie des berühmten Barberinischen Faun, der sich jetzt
in der Münchner Glyptothek befindet. Vielleicht entstand noch in Rom die bewun-
derte Statue seines Amor, der sich aus der Keule des Herkules einen
Bogen schnitzt. Nach seiner Rückkehr nach Paris wurde er im J. 1733 Mitglied
der k. Akademie und 1746 wirklicher Professor derselben. Eins der schönsten Werke,
die B. hier ausführte, ist die mit Bildern und Basreliefs geschmückte, in der von
Michelangelo so gepriesenen Pyramidalform errichtete *Fontaine des Grenelles*. Die-
selbe ist merkwürdig durch den edlen Styl der Composition, durch die Genauigkeit
der Proportionen und durch die Vollendung der Details. Ein andres berühmtes Werk
war die Reiterstatue Louis XV., welche 1763 zu Paris am Ende des Gartens der
Tuilleries aufgestellt ward. An dieser Statue hatte Bouchardon 12 Jahre gearbeitet
und besonders des königlichen Thiers wegen unzählige Zeichnungen nach der Natur
gemacht. Das Fussgestell war beim Ableben des Künstlers noch nicht ganz fertig,
daher sich Pigal an die Ausführung machen musste. Indess muss das Pferd nicht
gewonnen haben, denn man machte auf die Königsstatue, deren Piedestal die Figuren
mehrer Tugenden enthielt, das Epigramm:

O la belle statue, o le beau piedestal!

Les vertus sont à pied, les vices sont à cheval!

Im J. 1792, unter der Regierung der gesetzgebenden Versammlung, ward dieser
reitende Louis umgestürzt und vernichtet. Arbeiten von Bouchardon finden sich noch
in den Gärten von Versailles und Choisy, sowie im Garten des Lusthauses Grosbois.
Im Chore von St. Sulpiz sind von ihm die Statuen des Heilands, des Petrus, Paulus
und Johannes. Mehre seiner Skulpturen wurden gestochen. Mariette besass über
400 Stiche nach Bouchardons Zeichnung. B. und sein jüngerer Bruder hinterliessen
einige selbstgeätzte Blätter. Das von Drouais gemalte Bildniss Bouch. hat Beauvarlet
1776 gestochen

Boucher, François, lebte von 1704—70 und errang sich bei seinen geschmack-
losen Zeitgenossen den Titel eines Malers der Grazien. Boucher ist einer der unver-

ständig Gehätschelten jener Zeit, durch welche die Kunst bis zur gänzlichen Entnervung, bis zum kastratenhaften Kitzel herabgesunken war.

Boulanger ist der Name dreier bemerkenswerther französischer Künstler. Der Aelteste derselben ward 1566 zu Troyes in der Champagne geboren, kam jung nach Italien in Guido Reni's Schule und ward in der Folge erster Hofmaler des Herzogs von Modena, weswegen die Italiener den *Giovanni Boulanger* unter ihren Malern mit aufführen. Im herzogl. Palast zu Modena sind mehre Proben seines wahrhaft zarten Pinsels, nur schadeten oft die schlechten Grundaufträge. Er ist glücklich in Erfindungen, hat lebendiges, harmonisches Kolorit, und zeigt Freiheit, aber oft Ueberspannung, in den Bewegungen. Die Ausarbeitung ist sehr kräftig und geistreich. Besondern Ruf brachten ihm seine Bilder mit kleinen Figuren, die noch in Privatsammlungen vorkommen. Er hatte eine ansehnliche Schule nach den Grundsätzen der Carracci gegründet, und starb im J. 1660. — **Jean Boulanger**, Zeichner und Stecher, ward um 1607 oder 1613 zu Amiens geboren, und starb hochbegrabt zu Paris. Er lieferte eine grosse Anzahl von Stichen, worin er das Fleisch mit Punkten bearbeitete und dadurch eine Weichheit bewirkte, die mit den übrigen Theilen, welche er oft mit hartem Grabstichel arbeitete, nicht vorthellhaft kontrastirt. Trotz diesem Fehler sind seine Stiche geschätzt, namentlich die Porträts und Marlenköpfe, die meist nach seiner Zeichnung sind. Als vorzügliche Blätter des Jean Boulanger bezeichnet man: die *Vierge à l'oeillet* (Maria, dem kleinen Jesus eine Nelke reichend) nach Raffael; die Maria von Passau, nach Solario; Maria mit dem Jesuskind, dem der kleine Johannes die Füsse küsst, nach Guido Reni (ein reizendes Blatt); die Kreuztragung nach Mignard; eine prächtige Cavalcade nach F. Chauveau (ein grosses, mit Strichen gestochenes Stück); die Kaiserin Maria Theresia nach Frère Luc (äusserst fein gestochen); Urban VIII. unter einem Thronhimmel (feiner Stich mit engen Strichen); Kaiser Leopold, vom J. 1672; die Bildnisse von J. J. Olivier, L. von Seckendorf, Michel Nostradamus, Vincent de Paul, Karl II. von England, Karl Gustav von Schweden (auf einen Löwen gestützt) etc. — **Clement Boulanger**, ein zur modernen romantischen Schule zählender Historienmaler zu Paris, hat sich besonders hervorgethan durch die zwei um 1831 entstandenen Bilder: *Mazeppa*, auf ein wildes Pferd gebunden (nach Byrons Dichtung), und *Heinrichs II. Tod*. Von 1832 an lieferte er Zeichnungen zum *Musée théâtral*. 1834 stellte er seine Procession des Venerable aus, ein übermässig grosses Gemälde. 1836 sah man von ihm auf der Berliner Ausstellung eine Scene aus Nikolaus Poussin's Jugend. (Die Historie ist kurz folgende: In seinem 19. Jahre, nachdem er das Schloss seines Herrn in Poltou, von dem er gemisshandelt wurde, verlassen hatte, gerieth Poussin in das grösste Elend; auf dem Wege nach Paris begegnet er in einer Schenke Werbern, und die Noth treibt ihn, sich anwerben zu lassen.) Das Bild: Diana Vernon und Franc Albadiston (aus Walter Scotts Rob-Roy) hat Hurliman nach ihm in Mezzotinto gestochen. Clement B. starb am 28. Sept. 1842 in den Ruinen von Magnesia am Mäander, wohin er die wissenschaftliche Commission unter Mr. Texier zur Erforschung des einst durch Erdbeben verschütteten Dianentempels begleitet hatte. Er wurde in der griechischen Kirche von Scala-Nova begraben. — **Louis Boulanger**, ein aus derselben Schule hervorgegangner Künstler, hat sich vornehmlich auf Fresco gewendet. Von ihm sind die Malereien im Festsaal der Pairskammer. Dem Eingang gegenüber sind in zwei grössern Füllungen weibliche Figuren dargestellt: das Nachdenken, eine schöne Frau in grübelnder Haltung unter Büchern und wissenschaftlichen Instrumenten, neben einer andern schlummernden Frau; über beide breitet die Nacht ihren Sternenschleier aus, begleitet von einem Genius mit einer Eule. Die Stärke, ein robustes Weib in vollen Formen, bei ihr zwei Athleten und ein Genius, der einen Säulenschaft trägt. Fünf andre allegorische Figuren sind die Eintracht, der Friede, die Milde, die Gerechtigkeit und die Wahrheit. An der Decke ist eine Versammlung berühmter Männer verschiedner Zeiten und Länder, wie Homer, Cäsar, Plutarch, Virgil, Tacitus, Sokrates, Alexander, Karl der Grosse, Ludwig der Heilige etc. Wahrscheinlich nach einem Oelbilde des Louis B. ist die Lithographie von A. Midy: *Les heureux époux*. — Ein Architekt Boulanger unternahm 1843 im Regierungsauftrage eine Reise nach Athen, um die antiken Baureste dieser Stadt zu messen und zu zeichnen.

Boullogne, Bon und Louis de, Malergebrüder, die um den Schluss des 17. Jahrh. blühten und sich in mehr oder minder augenfälliger Befolgung der von Lebrun eingeführten manerirten Richtung bewegten.

Boumann, Johann, 1706 zu Amsterdam geboren, ward im J. 1732 für das Baufach nach Berlin berufen und erhielt später die Stelle eines Baudirektors. In diesem Amte war er so überaus thätig, dass, wie Wiebeking sagt, beinahe kein Archi-

tekt jemals so viel gebaut hat, als er. Zu seinen bemerkenswerthesten Werken gehört zunächst die 1750 erbaute Berliner Domkirche, die jedoch in neuerer Zeit im Aeussern und Innern eine ganz veränderte Gestalt empfing und in nächster Zukunft wahrscheinlich einem neuen, grossartigen Dombau völlig weichen wird. 1754 baute Boumann den vormaligen Palast des Prinzen Heinrich, das jetzige Universitätsgebäude Berlins. Dieser Prachtbau hat vielfachen Tadel erfahren. Manche haben die Hauptthür für ein so mächtiges Gebäude zu klein gefunden; Einige meinen, die mit starker Böschung abgedachten Mauern des ersten Stocks hätten das Ansehn, als sollten sie der Macht der Fluten trotzen; Andre sagen, dieses starke untre Gemäuer erinnere an einen Festungsbau, die grossen, oben runden Fenster der Hauptetage seien kirchenmässig und endlich das niedre dritte Geschoss mit seinen kleinen Fenstern habe das Ansehn einer Kaserne. Wie viele wirkliche Mängel jedoch auch hier zu entdecken sein mögen, so bleibt es dennoch ein Werk von grossartiger Wirkung, das den Platz, wo es steht, wesentlich ziert und seinem Meister Ehre macht. Ganz besonders angemessen erscheint dieses Gebäude noch seiner jetzigen schönen Bestimmung; ernst und würdig, wie die Wissenschaft, steht der Bau da. Ferner vollendete Boumann 1773 die katholische Kirche Berlins, wozu der König bereits 1747 die Zeichnungen (zum Theil nach dem Muster des röm. Pantheon) selbst entworfen hatte und deren erste Ausführer Büding und le Geay waren. Unserm Meister gehört hier nur die künstliche Konstruktion der hohen mächtigen Kuppel; die projektierte Laterne oben blieb ohne Nachtheil für die Schönheit des Ganzen weg, weil man befürchtete, dass die nur hölzerne Kuppel sie nicht tragen würde. Ferner baute Boumann zu Berlin das neue Münzgebäude in der Münzstrasse, die Militärakademie, das vormalige Montirungsmagazin in der Köpeniker Strasse, fast alle Kasernen, und ausser diesen noch eine grosse Anzahl öffentlicher Anstalten, sowie endlich auch sehr viele noch unverändert stehende Privatgebäude. — In Potsdam hat B. ebenfalls mehrere öffentliche Werke aufgeführt; unter andern sind von ihm einige der jetzigen Thore, die französische Kirche (eine hübsche einfache Rotunda, nur hinsichtlich ihrer geringen Grösse etwas zu schwerfällig in ihren Verhältnissen), und das vielgerühmte Potsdamer Rathhaus. Dieses 1754 nach dem Muster des von Jakob van Kampen erbauten Amsterdamer Rathhauses aufgeführte Werk gilt gewöhnlich für eins der schönsten Gebäude Potsdams; indess erklärt der kunstverständige Dr. Carl Seidel (vergl. dessen Schrift: „Die schönen Künste zu Berlin im J. 1828;“ Berlin, bei C. Fr. Plahn), dass er weder in den einzelnen Theilen noch in der Idee des Ganzen jemals etwas besonders Ausgezeichnetes daran habe entdecken können. Der riesige, von Giese aus vergoldetem Blei gearbeitete, 105 Centner wiegende Atlas darauf, als fühlte er das gänzlich Bedeutungslose und Unpassende seines Ortes, begab sich schon einmal in raschem Sturze zur Erde, derselbe musste jedoch, wenn auch in leichterer Gestalt (von Jury aus getriebenem Kupfer gefertigt, wodurch er nur den neunten Theil jenes Gewichts bekam), seine Stelle wiederum einnehmen. Boumann baute zu Potsdam auch eine sehr grosse Anzahl von Privatgebäuden, worunter namentlich die sogen. holländischen Häuser am Nauenschen Thore gehören. — Der so überaus thätige Baumeister starb im J. 1776 zu Berlin.

Boumann, Georg Friedrich, Sohn des Vorigen, ward 1737 zu Potsdam geboren. Er war Hauptmann in der Artillerie, als er, ein Schüler seines Vaters, mehrere beträchtliche Baue zu führen begann, worunter zunächst die Bibliothek in Berlin zu erwähnen ist. Die wunderliche äussere Gestalt dieses Bauwerks — sammt der wunderlichen Inschrift: *nutrimentum spiritus* — hatte Friedrich der Grosse selbst bestimmt. Nach einer Zeichnung des Baumeisters Fischer von Ehrenbach zu Wien, welche dieser für ein Gebäude entwarf, das den Eingang zur dortigen kais. Burg von der Seite des Kohlmarkts bilden sollte, aber nicht zur Ausführung kam, musste Unger zu Berlin die Risse zur Bibliothek machen, wobei derselbe nur hinsichtlich der hohen, den Fussboden des obern Geschosses durchschneidenden Eingänge des Wiener Bauprojekts einige zweckmässige Aenderungen vornahm; den Bau bekam nun Boumann zu leiten, und dieser führte die Dachverbindung, die Treppe, sowie noch andre Einzelheiten nach eignen Ideen aus. Ferner baute Boumann der Jüngere mehrere Privatgebäude Berlins; die zwei grossen Pavillons an den Ecken des Schlosses zu Reinsberg, und ein kleines, aber sehr geschmackvolles Schauspielhaus zu Schwedt; auch der Entwurf zu dem dasigen schönen Monumente des letzten Markgrafen, durch Calame in Marmor ausgeführt, ist von diesem Baumeister, welcher ziemlich bejahrt in höhern militärischen Würden zu Berlin starb.

Bourbon, Karl von, Kardinal und Erzbischof von Lyon. Sein Bildniss nebst Wappen findet sich unter Nr. 22 der Sammlung in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Es wird irrig dem Jan van Eyck beigegeben, welcher, da er nach den neuern

Untersuchungen in den Niederlanden im J. 1445 gestorben, diesen erst später Kardinal geworden und hier schon als bejahrt erscheinenden Mann gar nicht gemalt haben kann. Leider ist an der Nase, der Stirn und dem Haar viel restaurirt, doch zeigen auch die erhaltenen Theile, wie der Fleischtön, einen andern Meister; so ist auch die Behandlung der Architektur für van Eyck zu lahm. Sicher aber gehört der sehr ausgezeichnete Urheber dieses Bildnisses, das aus Boisserée's Sammlung stammt, der Eyck'schen Schule an.

Bourdon, Sebastian, Maler und Stecher, geboren in Südfrankreich 1616, gest. 1671 zu Paris, war ein Nachahmer der verschiedensten frühern Meister, ging aber auch in die manirirte Richtung seines Zeitgenossen Lebrun ein. Er war ein *Luca fa presto*, dabei allerdings von Geist; aber seine Einbildung, die ihn Alles malen liess, verdarb ihm den Weg, um auch nur zu einer gewissen Classicität zu kommen. Er hat indess in einzelnen Fällen noch Ansprechendes geleistet, zumal in der Nachahmung des landschaftlichen Styls der beiden Poussin.

Bourel, Eberhard, geb. zu Köln 1803, erwarb seine Kunstbildung auf der Düsseldorfer Akademie und wirkt jetzt als Professor der Zeichnungskunst am Friedrich-Wilhelms-Gymnasium seiner Vaterstadt. Als Maler hat Bourel, durch seine Stellung dazu genöthigt, sich einen engern Kreis praktischer Kunst gesteckt; er malt nämlich seine Gegenstände, grösstentheils Porträts, in der Regel in Miniaturformat, entwickelt aber hierin einen grossen, anerkennenswerthen Fleiss. Zu Zeiten producirt er auch etwa ein Genrebildchen. Ein alter kölnischer Soldat, der mit seinen Kindern spielt und das eine davon mit dem Stocke exerciren lehrt, ist gut gedacht und erfreut durch Humor und Gemüthlichkeit. Auf der Ausstellung im Gürzenich 1840 sah man von ihm eine Obsthändlerin, ein tüchtiges Bildchen, das nun nach England entwandert ist.

Bourg-Saint-Andréol (*Ardèche*) in Südfrankreich ist berühmt wegen eines Basreliefs in einem Felsen daselbst, welches vier Fuss Höhe bei sechs Fuss Breite hat und seinem Inhalt nach ein Denkmal des Mithrascultus ist. Es stammt aus dem 3. oder 4. Jahrh.

Bourges, in Frankreich, besitzt eine grosse, laut Forbin's Voyage 1324 in byzantinischem Style erbaute, noch vollständig erhaltene Kathedrale. Rugier vindicirt sie dem germanischen System. Es ist ein mächtiges, fünfschiffiges Gebäude; die Verhältnisse des Innern sind hoch, die Säulen sind mit Gurträgern besetzt. Die Fassade ist brillant decorirt, doch zum Theil nicht ohne grosse Willkür und in schwerer Grundform.

Bourguignon, Beiname der beiden Courtois, des berühmten Schlachtmalers Jacques C. und dessen Bruders Guillaume C., der als Historienmaler und Stecher bekannt ist. Jacques C. wurde 1621 zu Hippolite in der Franche-Comté geboren, nahm Kriegsdienste in Spanien und besuchte nach geschlossenem Frieden die vorzüglichsten Kunststädte Italiens. Zu Bologna ward er der Freund des Guido Reni und Franz Albani. Zu Rom eröffnete ihm die Freundschaft Peters v. Cortona den Zutritt in die Paläste, und namentlich begeisterte ihn, den gewesnen Soldaten, das grosse Schlachtbild im Vatikan, das von Raffael entworfen den Sieg Constantins über Maxentius darstellt. Von nun an nahm Jacques das Schlachtengewühl und soldatisches Leben zum alleinigen Motiv seiner Malerei, und blieb dieser Richtung treu, auch als er aus unbekannten Gründen in seinem 36. Jahre zu Rom in ein Kloster der Jesuiten trat. Er starb hier 1676. In seinen Werken waltet durchweg eine feurige Fantasie; er wusste den Furor und alle Schrecken des Kriegs auf das Lebendigste wiederzugeben. Am Feurigsten sind seine kleinen Compositionen, wo auch die Färbung eine warme und kraftvolle ist; schwächer sind seine grossen Bilder, wo sein Zeichnungsvermögen nicht zureichte und wo das Colorit zu stark ins Rothe fällt. Er arbeitete mit so wüthender Hast, als ob er die Kämpfe selbst mitkämpfte und statt des Pinsels den Degen führte. So hatte er keine Zeit, um alles correct zu machen, und es müssen z. B. manche Pferde mit drei Füßen vorlieb nehmen. Dresden besitzt vier Stücke von ihm; 1) ein Reitertreffen unter den Mauern einer Stadt (auf Leinw. 9 F. 9 Z. breit, 5 F. 8 Z. hoch); 2) ein gewaltiges Schlachtgetümmel, den Vordergrund füllend, im Mittelgrunde viel Pulverdampf und Reitergefecht, der Horizont von hohen Bergen begrenzt, im Thal eine Stadt (auf Leinw. 9 F. 5 Z. br., 5 F. 6 Z. hoch); 3) ein Heer in Schlachtordnung aufgestellt, in der Ebene eines breiten Thals; im Hintergrund liegt eine befestigte Stadt, den Gesichtskreis begrenzen hohe Gebirge (auf Leinw. 5 F. br., 2 F. 5 Z. h.); 4) ein Schlachtfeld, worüber ein bedeutender Officier mit seiner Begleitung hinreitet; Leichen werden geplündert (auf Leinw. 2 F. 3 Z. br., 1 F. 9 Z. hoch). Das Berliner Museum hat von ihm ein Stück, wo in einer weiten Landschaft mit einer Aussicht auf die See eine Reiter Schlacht geliefert

wird; im Vorgrunde ein Fahnenträger und ein Stück Geschütz, mit welchem man eine Anhöhe zu gewinnen sucht. (Auf Leinw. 1 F. 10 Z. hoch, 5 F. 6 Z. br.) In der Münchner Pinakothek sieht man zwei Stücke des Bourguignon: „zwei geharnischte Reiter auf dem mit Leichen bedeckten Schlachtfelde“ und den „Trompeter, der das Zeichen zu der im Thal beginnenden Schlacht gibt.“ J. Courtois (bei den Italienern Cortese gen.), nach welchem G. Audran, Louis Vostermann, Clouet, Chatelain u. A. gestochen haben, hat selber auch Einiges geätzt, darunter 4 Blätter zu Fabian Strada's Werk *de bello belgico*, darstellend die Einnahme von Oudenaerde, die Schlacht von Steenberg, die Eroberung von Lecluse und die Einnahme von Berka am Rhein. Sein Bruder Guillaume (geb. 1628 zu St. Hippolite) kam früh nach Rom in die Schule Peters von Cortona und knüpfte Freundschaft mit Carlo Maratti. Er war seinem Wesen nach das entschiedne Gegentheil seines Bruders; seine Neigung zur Melancholie spiegeln seine Gemälde wieder, die man in römischen Kirchen findet. Dieser jüngere Bourguignon oder Cortese starb 1679 zu Rom. Er stach ebenfalls mehre Blätter. Sie sind mit breiter und sicherer Nadel ausgeführt; wir erwähnen nur den die Todten begrabenden Tobias (bezeichnet: *Guilmo Cortese pinxit et sculpsit*) und Joachim und Anna, im Himmel die heil. Jungfrau betrachtend, mit der Bezeichnung: *Guiglielmo Cortese inc. e pin.* Nach seiner Zeichnung stach Picart eine Anbetung der Könige.

Bouterwek, Friedrich, aus Schlesien gebürtig, einer der geistreichsten Künstler der Gegenwart, lernte die Malerei zu Berlin unter Kolbe und hatte schon eine rühmliche Stufe erreicht, als er durch Erlangung des grossen Preises in den Stand gesetzt ward, nach Paris zu gehen, um bei Delaroche seine Studien fortzusetzen. Anfangs nur kleinere Bilder malend, entnahm er seine Motive aus der griechischen Geschichte oder aus dem alten Testament, zeigte sich stets genial, verstand sich auf wohlgeordnete Composition und correcte Zeichnung, und liess damals nur im Colorit noch zu wünschen. Im J. 1834 befand sich B. als Pensionär der Berliner Akademie auf einer Reise von Venedig über Mantua und Bologna nach Florenz und Rom; in dems. J. brachte er ein ergreifendes Gemälde zur Ausstellung: die Verfolgung des Orest durch die Rachegöttinnen. Die ganze Anordnung des Bildes, die Gruppierung und Haltung der Hauptmassen liessen keinen Zweifel über Bouterwek's hohes Talent übrig; auch war hier die Harmonie der Farben vortrefflich, trotz deren Lebendigkeit. Das Lob schöner Harmonie und fleissiger Vollendung verdiente schon sein 1833 ausgeführtes grosses Bild des Orest, dem die Eumeniden die Leiche der Klytämnestra vorüberführen. Ein Farbenstudium nach Tizian: die Himmelfahrt Mariens, eine Frucht seiner italienischen Reise, sandte er nach Berlin, wo dieselbe in des Banquier Behrendt Besitz kam. Im J. 1836, wo B. wieder in Paris war, schickte er zur Ausstellung: Roméo's Abschied von Julien (nach Shakspeare), eine arabische Schildwache (*ad naturam*), ein Mädchen, welches ihr Haar auflechtet, und den Tobias, der die Leber des Fisches opfert (nach dem 8. Kap. des Buchs Tobiae). Um 1840 schuf er sein hochbewundertes Bild: I s a a k und R e b e k k a, das der Kölner Kunstverein durch Alaix in Paris als Vereinsblatt für 1842 und 43 stechen liess. Der brillante Stich, einer der kostbarsten, der je von einem Vereine den Mitgliedern zum Notenblatt dargeboten ward, erforderte einen Aufwand von circa 20,000 Francs. Im J. 1843 erhielt B. von der französ. Regierung den Auftrag zu einem grossen Altarblatte: „die Verkündigung Mariä“, sowie zu sieben Heiligenbildern, welche letztern für die neue in Paris gebaute St. Paulskirche bestimmt sind.

Bovy, A., Medailleur, in Genf lebend, hat der Medallenschneidekunst ein ganz neues Feld eröffnet, nicht blos durch den eigenthümlichen Geist und die Kühnheit und Schönheit seiner Porträts (z. B. Goethe's Jubiläumsmedaille), sondern auch durch die Grösse seiner Medaillen, die man früher für unmöglich hielt, und für die Bovy eine eigene Prägmeechanik erfunden hat. Die kolossalen Medaillen mit Calvins und Liszt's Bildnissen sind in Gedanke, Ausführung und Form das Vollendetste, was in dieser Art je geleistet worden.

Bowood in Wiltshire in England, ist der Landsitz des Marquis von Lansdowne, wo man eine ausgezeichnete Gemäldesammlung findet. Darin zeichnen sich aus: Die Predigt des Täufers Johannes von Raffael; eine Madonna von Tizian; Bildnisse von Andrea del Sarto und Bronzino; ein Seehafen bei Sonnenaufgang von Lorrain; die heil. Cäcile mit zwei Engeln an der Orgel, von Joshua Reynolds; die Themse mit vielen Schiffen bei London, von Callicott etc. Ausserdem befinden sich dort schöne Bronzen nach antiken Meisterwerken, und viele Statuen von lebenden englischen Bildhauern, darunter die „Hagar in der Wüste mit Ismael im Schoosse“, welche ein vortreffliches Werk von Westmacott ist.

Boy, Ferdinand, Bildner in Holz und Elfenbein, wirkt im kön. Gewerb-

Institut zu Berlin. Vortrefflich ist das Piedestal mit dem Amazonenzuge, das er nach Schinkels Zeichnungen modellirte und in Holz ausführte. Dasselbe ist Eigenthum Königs Friedr. Wilh. IV. Eine Isis, Copie nach der Antike, arbeitete er in Buxbaum. Aeusserst gepriesen wurden auf der Berliner Ausstellung 1844 die Holz- und Elfenbeinreliefs, die er auf einer Maschine geschnitten.

Boy, Peter, um Mitte des 17. Jahrh. geboren, wirkte lange zu Frankfurt am Main als Goldarbeiter, Miniatur-, Schmelz- und Glasmaler, und stand dort als solcher in hohem Ruf. Seine Porträts in Oel und Pastell waren sehr sprechend; vornehmlich malte er treffliche Emailbildnisse. Für den Dom zu Trier lieferte er eine herrliche Monstranz, die Hüsgen in seinen Nachrichten von Frankfurter Künstlern S. 124 ausführlich beschreibt, wo gesagt wird, dass vielleicht keine solche in der Christenheit weiter zu finden sei. Dieses Prachtstück und andre Meisterwerke vermochten den Kurfürsten Friedr. Wilh. von der Pfalz, den Künstler nach Düsseldorf zu berufen, wo derselbe als Gallerieinspektor 1727 verstarb. Sein Sohn Peter, der 1742 im 62. Lebensjahre zu Frankfurt starb, war zwar in den Künsten des Vaters sehr tüchtig, erreichte ihn aber nicht.

Boy, William, ein englischer Baumeister, der von König Johann Wasa nach Stockholm berufen ward und unter dessen Regierung als erster Architekt fungirte. Zu dieser Zeit entstanden: an der Stelle, wo jetzt die Katharinenkirche steht, eine Kapelle zum Andenken der Herren, welche im Stockholmer Blutbad fielen, und deren Gebeine daselbst verbrannt wurden; ferner die Klaren- und die Ritterholmskirche, die Fundamente der Marien- und der Jakobskirche, das Schloss Borgholm und der Erzbischofssitz Arnö. (Vergl. das von vielen Kupferstichen begleitete und schätzbare Beiträge zur schwedischen Kunstgeschichte bietende Werk: *Lärobok i de tecknande Konsternas första grunder*, af J. W. ay.)

Boydell, John, war in der letzten Hälfte des 18. Jahrh. Alderman zu London und ist als kunstfördernder Privatmann von bedeutendstem Einfluss auf die selbherige Entwicklung der Kunst in England gewesen. Er gründete die *Shakspearegalerie*, eine grosse Reihenfolge von Gemälden aus den Dichtungen des grossen Dramatikers, deren Ausführung den vorzüglichsten Künstlern übertragen ward. Zwar kam der Plan nicht in seiner vollen Ausdehnung (etwa nur ein Drittheil desselben) zur Ausführung, auch wurden die Gemälde nachmals leider zerstreut; doch blieb immerhin das, was mit ausserordentlichen Kosten durchgeführt worden, von höchster Wichtigkeit, und das grosse Kupferwerk, das nach den ausgeführten Gemälden angefertigt und im J. 1805 vollendet wurde, hat der Nachwelt ein Zeugniß des edelsten Willens hinterlassen. Diesem Unternehmen ist ein wesentlicher Einfluss in der Begründung des sogen. romantischen Genre zuzuschreiben, das in der neuesten Kunst aller Orten so bedeutsam hervorgetreten ist.

Braccae, griechisch *Anaxyrides*, nannten die Römer die ihnen und den Griechen bis in sehr späte Zeit durchaus fremd gebliebenen Hosen der asiatischen, mösischen und dacischen Barbaren. Bald enger, bald weiter getragen, waren vornehmlich die eng anliegenden Hosen den kriegerischen Völkern, wie den Persern eigen, und dann insgemein von Leder. So behos't erscheinen auch die Amazonen. (Böttigers Vasengemälde III. S. 184.) Meder, Lydier, Phrygier und Dacier trugen (s. Piranesi *Col. Trajana*, tav. 1—2.) weite Pluderhosen, die unten über dem Fusse zusammengebunden wurden. Für die asiatische Tracht vergl. die Darstellungen des Paris (*Mus. Pio-Clem. II. 37*; Millingen *Ined. Monum. II. 18.*), des Attis (Zoëga, *Bassir. I. 13.*), der zum Mithrascult gehörenden Figuren (*Mus. Pio-Clem. III. 21.*) und andre zahlreiche Denkmale. Später nahmen auch die Perser die Pluderhosen an, und zwar buntfarbige, meist wohl scharlachrothe; Xenophon in seiner Anabasis theilt schon solche dem ältern Cyrus zu. (Vergl. die Münzen der Arsakiden und Sassaniden bei Visconti *Iconogr. Gr. tab. 49—51.*) Erst gegen Ende des 2. Jahrh. nach Chr. scheinen die römischen Kaiser *Braccas coccineas* als Auszeichnung getragen zu haben, da Lampridius von Alexander Severus sagt: *Braccas albas habuit, non coccineas, ut prius solebant*. Indess ward das Hosentragen bei den Römern, wenn auch von Vielen nachgeahmt, nie allgemein; noch Kaiser Honorius verbot, Hosen in der Stadt zu tragen.

Braccia, ein florentinisches Längenmaas, welches dritthalb römische Palme hält.

Brachowitz, Peter von, nach Andern „Brachawitz“, übernahm nach dem Werkmeister Wenzla von Klosterneuburg (der 1359 unter Rudolf IV. die Seitenthürme des Stephansdoms zu Wien gründete und den an der Mittagsseite nur bis zu zwei Drittel der Höhe brachte) die Arbeit am Stephansthurme vom J. 1404 an, wo

Wenzla starb, und leitete den Thurmbau bis zum J. 1429, wo Buchsbaum, der Vollender des Thurms, ihm folgte.

Brackelaer, Ferdinand de, ein belgischer Maler der Gegenwart, geb. 1792 zu Antwerpen, lernte bei Ignatius van Brée und vollendete seine Kunstbildung in Rom, wohin er nach Empfang des ersten grossen Preises im J. 1819 als Pensionär der Antwerpner Akademie ging. Das Preisstück war die „Heilung des alten Tobias durch den Sohn.“ In Italien versuchte er sich nicht blos in der Historie, der heiligen und profanen, sondern auch in historisch staffirten Landschaften und im Genre. Seit Jahren lebt und wirkt er wieder in seiner Vaterstadt. Sein Hauptwerk, ein Bild von bedeutender Grösse, ist in der Antwerpner Akademie und stellt eine Scene dar, wie die Bewohner Antwerpens am 4. Nov. 1576 ihre Stadt gegen die plündernden Spanier vertheidigen. Die Antwerpener dringen aus dem Thore hinaus, dem anstürmenden Feind entgegen; erstere sind schon auf einem Hügel gruppiert, der Anführer ist gestürzt, ein anderer hat das Commando ergriffen und zeigt mit dem Säbel, etwas theatralisch, auf den anstürmenden Feind. Die Kämpfenden sind einander ganz nah; so sticht ein Spanier mit der Lanze nach einem schon gestürzten Manne, aber sein Knabe, welchen die verzweifelte Mutter umschlungen hält, greift in das scharfe Eisen; überall sind die Weiber mit dazwischen, so in der wunderschönen Gruppe rechts, wo ein Weib einen Säugling an ihre Brust drückt und mit der andern Hand, starren Blicks, einem alten anschlagenden Manne die Richtung angibt, in welcher er schiessen soll, weil von dorthier wahrscheinlich ihrem Theuersten der Tod droht. Ueber Schwertern und Leichen steigt der Pulverdampf auf; im Hintergrunde die Stadt in Flammen, der schöne Thurm der Kathedrale stolz aus der Glut hervorragend. Die Handlung ist dramatisch bewegt, das Colorit effectvoll, aber nicht ganz wahr; es fehlt das rechte Blut in dem Fleisch, und den Köpfen fehlt es auch hie und da an Detail. Dies nimmt man am besten wahr, wenn man sofort in derselben Akademie die Bilder von Rubens betrachtet, welche auf der entgegengesetzten Wand hängen; der Vergleich mit diesen Meisterwerken macht dann einleuchtend, wie viel den neuern Künstlern, den jetzt berühmten Belgiern, noch zu thun übrig bleibt. — Im J. 1844 sah man von Brackelaer auf der Ausstellung im Kölner Gürzenich ein Genrebild: häusliche Liebe, das als eins der besten Stücke daselbst befunden und ein ganz einziges Gemälde genannt ward. Ein bejahrter Mann sitzt neben seiner Alten und stösst mit ihr auf den ehelichen Frieden an, zur Freude der zwei jüngern Töchter, die zur Seite stehen. Ein durch und durch poetisches Bild, dem herrlichen Rembrandt in Dresden vergleichbar, der, seine Ehehälfte auf dem Schoosse, der ganzen Welt ein Glas zutrinkt. Gedanke und Ausführung ist gleich ausgezeichnet.

Bracteaten. Mit diesem entweder von *bractea*, Blech, oder von *βραχτιν*, rauschen, abgeleiteten Worte bezeichnet der Archäolog die Münzen von Gold- oder Silberblech, wie sie vom Ende des 11. bis zum Ausgange des 14. Jahrh. in Deutschland vorzüglich im Gebrauch waren. Sie wurden gewöhnlich *Denarii* oder Pfennige genannt und waren blos auf einer Seite ausgeprägt, so dass die rechte Seite ein concaves, die Rückseite aber ein convexes Bild zeigte. Man schlug sie zuerst zu Goslar; es waren Denare aus dünnem Silber, und man gab ihnen damals zwelseitiges, doch bei der Metalldünnheit undeutlich bleibendes Gepräge; dann wurden sie immer schwächer geschlagen, so dass sie nur einseitiges Gepräge bekommen konnten und dadurch an die byzantinischen Hohl Münzen erinnerten. Eine grosse Anzahl Bracteaten aus dem 12. und 13. Jahrh. zeugt von ausnehmender Kunstfertigkeit und Zierlichkeit im Stempelschnitt; dass man sie mit Holzstempeln geschlagen, ist eine irrige, längst widerlegte Ansicht. Häufig hat man solche aus der Zeit Albrechts des Bären, wie aus späterer Zeit, in der Gegend von Finsterwalde gefunden. Nach Mitte des 13. Jahrh. wurde das Gepräg immer schlechter, bis es so roh ward, dass es keine ungeschlachteten Münzen mehr geben konnte. Die Grösse der Münze ist verschieden; gewöhnlich ist sie von Vier- und Achtgroschenstückgrösse, doch kommen auch unförmliche Bracteaten von Zweithalerstückgrösse vor, die zu Ende des 13. Jahrh. in Sachsen und Thüringen geschlagen wurden. Man hat die Bracteaten selbst von Sechser- und Silberdreiergrösse, und diese hat man am häufigsten Hohl Münzen genannt, welchen Namen man auch den Bracteaten überhaupt beilegt. Diese mittelalterlichen Blechmünzen sind durchgängig bald in feinerem, bald geringhaltigerem Silber ausgeprägt; nur in Dänemark hat man etliche Goldbracteaten, nirgends Kupferblechmünzen gefunden. Ihr Gebrauch beschränkte sich meist auf das mittlere, nordöstliche Deutschland und Polen; minder häufig sind sie in Süd-Deutschland, selten nur in Dänemark und Schweden gefunden worden. Die grössern Bracteaten hörten auf, als die Freiburger Groschen aufkamen; die kleinern Bracteaten oder

Hohl Münzen verschwanden aber erst um Mitte des 17. Jahrh. völlig, und waren von 16. Jahrh. an, wo sie in Sachsen aufhörten, nur noch in Braunschweig geschlagen worden. Das erste gründlichere Werk hierüber besitzt man von Mader (Versuch über die Bracteaten; Prag 1808); auch das Werk von W. G. Becker: „200 seltene Münzen des Mittelalters“ (Leipzig 1813) hat die Bracteatenkunde gefördert. Das nach geräumigem Plane angelegte Münzkabinet auf der Leipziger Stadtbibliothek, dessen kgl. Inspektor Hr. von Posern-Klett ist, weist eine Menge von Bracteaten auf, davon mehrere Stücke in dem bereits 1695 vom Prof. Joh. Andr. Schmidt in Jena edirten Schriftchen: „*Numi Bracteati Numburgo-Cicensis Pegaviensesque*“ abgebildet sind. Die ältern Br. der vormaligen Abtei Pegau in Sachsen tragen ein Krückenkreuz; die spätern führen als Macht- und Würdenszeichen der dasigen Abtei Schlüssel und Krummstab über Kreuz gelegt. — Münzwardein Brül in Hannover hat durch chemische Untersuchung in den meisten der von ihm analysirten alten Münzen Chlor- und Bromsilber aufgefunden; besonders gross ist der Gehalt an Chlorsilber in den meinsächsischen und niedersächsischen Bracteaten, wie er gleich bedeutend auch in den altgriechischen Münzen sich findet.

Brakelaar, s. Brackelaar.

Brama der Weltenschöpfer, Hauptgott der Inder, wird als Allwissender mit vier Gesichtern, als Allmächtiger mit vier Händen dargestellt, kommt jedoch auf den indischen Architekturen sehr selten vor, ausser in der Trimurti. Seine Farbe ist roth, eine Hindeutung auf die Sonne, als die man ihn früher dachte. Der zweite Gott der indischen Trimurti (Dreieinigkeit) ist Vischnu, der seinen Anbetern das ganze Lebensprinzip ist, hat eine grüne Farbe (die Farbe des Wassers) und als Attribute Muschel, Keule und Diskus. Er reitet auf dem Vogel Garuda, der häufig in halbmenschlicher Gestalt abgebildet ist, so dass nur Schnabel und Flügel bleiben. Er ist mild und wohlwollend, und das gute Prinzip ist von ihm, dem Erhalter der Welt, oft gerettet worden. Dies geschah durch die bekannten neun Verkörperungen (die



zehnte ist noch zurück), deren Geschichte zugleich die Geschichte der ganzen indischen Götterlehre ist. Von diesen Verkörperungen ist für die Geschichte der Inder die vierte besonders wichtig, indem die Form des Mannlöwen, die Vishnu dabei annahm, den ältesten Grundtypus der Sphinx (ein Löwe mit einem männlichen, bärtigen Kopfe) geliefert hat. In der zehnten Verkörperung wird Vischnu als Hahn erscheinen und alle Sünden der Welt vertilgen. Siva, dessen Form schwarzweiss ist, hat, gleich Brahma und Vischnu, vier Arme, und ein drittes Auge auf der Stirn, um seine Kenntniss der drei Welten anzudeuten. Sein Himmel liegt hoch oben im Himalaya, die Ganga (der Ganges) entspringt aus seiner Stirn. Seine Attribute sind der Stier, das Symbol der Erde, und der Lingam, das grossmännliche Sinnbild der Zeugung. Alle drei Götter haben endlich Gattinnen, die als ihre Kraft gedacht werden.

In dem grossen Grottentempel zu Elephanta sieht man ein gigantisches Brustbild mit drei Köpfen, das die Hauptfigur dieser Grotte ausmacht und dem Eingange gegenübersteht. Die Mehrzahl der Reisenden hat in dieser bedeutsamen Skulptur mit Recht eine Darstellung der indischen Dreieinigkeit zu erkennen geglaubt. In beige gedrucktem Holzschnitt führen wir dies interessante Stück indisch-religiöser Plastik, deren Kunst hier noch in dem Alter einer kräftigen Kindheit steht, dem Auge des Lesers vor. Die Figur zur Rechten ist Siva, der nach einer in allen Tempeln unverbrüchlich befolgten Regel stets nach Osten blicken muss. In der Hand hält er eins seiner gewöhnlichen Symbole, eine Schlange, die den Kopf emporhebt, um ihm ins Gesicht zu blicken. Das Gesicht des Gottes verräth den Ausdruck des Zornes; die Nase ist römisch gebogen, die Stirn tritt hervor und hat zwischen den beiden Augen noch eine Anschwellung, durch die das dritte Auge des Gottes angedeutet werden soll. Ein Schnurrbart bedeckt die obere Lippe, die, wie die untere, ziemlich dick ist. Die Zunge tritt zwischen die Lippen ein und deutet an, dass der Gott zu der Schlange spricht. Die Ohren sieht man nicht, denn sie sind unter den Haarlocken versteckt. Der ungeheure Kopfsputz der Figur ist mit Blumen und verschiedenen Figuren verziert, unter denen man einen Tottenkopf, Schlangen und andere Gegenstände bemerkt. Rechts von diesem Kopfsputze sind eines über dem andern zwei Löcher angebracht, in die ein Mensch eben hineinkriechen und sich in ihnen ausstrecken kann, ohne von unten gesehen zu werden; Stufen, die zu ihnen hinaufführten, bemerkt man jedoch nicht. Nimmt man an, dass diese Oeffnungen zu frommen Betrügereien dienen sollten, so waren Stufen allerdings nicht allein überflüssig, sondern sogar schädlich, denn sie würden bemerkt worden sein und hätten leicht zur Enthüllung der Gaukelei führen können. Der Kopf in der Mitte hat ein ruhiges Ansehen. Die Ohren sind lang, unten abgeplattet und getheilt, ganz wie bei den Hindu-Bettlern, die sich schwerer Gewichte bedienen, um diesen Körpertheil zu verlängern; hier ersetzen Ohrgehänge die Stelle der Gewichte. Phantastische Figuren verzieren den Kopfsputz dieser Figur, die reich mit Schmucksachen versehen ist, nemlich mit einem starken Ringe an dem rechten Daumen, mit einem Halsbande, von dem ein grosser Edelstein niederhängt, und mit einem zweiten eigenthümlichen Diamanten-Zierrath vorn an dem Kopfsputze. Diese Figur ist Brama. Zur Linken endlich befindet sich das Brustbild Vischnu's, bei dem sich ziemlich alle die Details, die wir eben bei der vorhergehenden Figur aufgezählt haben, wiederholen.

Bramante von Urbino. Der unzuverlässige Vasari gibt als den Geburtsort dieses berühmten Baumeisters und Malers das Castel Durante im Gebiet von Urbino an; mehr Glauben ist der Angabe Mazzuchelli's und Punzileoni's zu schenken, wonach Br. zu Monte Asdrualdo bei Urbino 1444 geboren ward, wo seine Mutter Vittoria ein kleines Gut besass. Sein Vater Angelo Bramante stammte aus Castel di Farosta. Bei Mazzuchelli findet sich auch eine Medaille mit seinem Bildniss und der Inschrift: *Bramante Asdrualdinus*. An der elterlichen Wohnung sieht man noch ein rohgearbeitetes Madonnenbild unter einem von zwei Säulen getragenen Bogen, das er in frühester Jugend gefertigt haben soll. Vom Vater zum Maler bestimmt, studirte er eifrig die Werke des Fra Bartolommeo Corradini, eines Dominikanermönchs, der seines guten Humors und lustigen Aussehens wegen Fra Carnavale genannt ward. Das meiste Vergnügen fand aber Br. an der Baukunst und Perspektive, und hierin war Seiro Scirri, ein Architekt zu Castel Durante, sein Lehrer. Schon in seinem 20. Jahre, also 1464 verliess Br. sein Vaterland, nachdem er vorher den kleinen runden Tempel der Madonna del Riscatto am Flusse Metaurus erbaut hatte. In der Romagna errichtete er Kirchen, öffentliche Paläste und andre Gebäude, zog dann in die Lombardie und gehörte in Mailand zu den ersten der ausgezeichneten Talente, welche den Hof Ludwigs Moro zierten. Es bleibt unaufgeheilt, ob der Dom zu Fuligno, der zu Faenza, die Kirche der Madonna del Monte bei Cesena, der äussere Portikus des Doms bei Spoleto etc., die ihm von Localschriftstellern zugetheilt werden, vor oder während seiner Mailänder Periode anzusetzen sind. Gewisser weiss man, dass er mehrere Freskomalereien zum Theil im J. 1486 in Bergamo ausführte, namentlich sind die colorirten Philosophen an der Façade des Palastes des Podestà und die in grüner Erde gemalten im Saal desselben Palastes von ihm; sodann eine Pietà links, wenn man in die Kirche San Brancazzo eintritt. Bramante's Aufenthalt in Mailand dauerte von 1476—99; dass er bei Giov. Galeazzo Sforza und Ludovico il Moro Beschäftigung, Gehalt und ansehnliche Stellung gefunden, wird durch Documente, welche Punzileoni beibringt, bestätigt. Im J. 1483 berief der Kardinal Ascanio Sforza, Bischof v. Pavia, ihn und seinen Gehilfen Dolcebuono aus Mailand nach Pavia, um den Dom (die *Incoronata*) neu zu bauen. Die Zeichnung dieses Gebäudes von Bramante's Hand

mit der Jahrzahl 1490 sah Pagave, der Herausgeber der Siener Ausgabe des Vasari. Es ward aber nur der Grund von Br. gelegt, und das Ganze später von Cristoforo Rocchi nach verändertem Plane ausgeführt. In dieser Zeit war Bramante schon beim Dombau in Mailand (der ihn hauptsächlich dahin gezogen hatte) angestellt, da seine Berufung nach Pavia in den Domrechnungen angeführt ist. In Mailand soll Br. die Kirche der Madonna bei San Celso und den Seitenportikus der Basilika des heil. Ambrosius erbaut haben. Sein Schüler Cesar Cesariano spricht in seinem Commentar zum 1. Buch des Vitruv (Como 1521) von mehreren Bramantischen Arbeiten, worunter die in Form eines achtseitigen Tempels errichtete Sakristei der Basilika S. Satiro in Mailand, die Befestigungen am Tessin und in Vigevano, ein bedeckter Gang im Castell zu Mailand, zu welchem Ludovico Moro den Auftrag gab. Dass von Br. der Plan der ehemaligen Bernabitenkirche Canepanova in Pavia herrühre, welche Joh. Galeazzo Visconti-Sforza im J. 1492 beginnen liess, sagt eine daselbst befindliche Inschrift. Von Ludovico II Moro ward Br. im Juni 1492 nach Domo d'Ossola am Fusse des Simplon gesandt, um eine dort erbaute Brücke zu untersuchen und zu begutachten. (Sein Bericht darüber ist im Kunstblatt 1838 S. 14 mitgetheilt.) In den Mailänder Domrechnungen wird Br. Ingenieur genannt. Nach einem Aufenthalte von 22—23 Jahren verliess Br. Mailand im J. 1499, wo das Unglück über seinen Gönner Ludwig Moro hereinbrach, welches auch die Ursache war, dass Leonardo da Vinci die Stadt verliess. Bramante wandte sich nach Rom, wo er noch vor Beginn des heiligen Jahrs 1500 eintraf. Hier erhielt er den Auftrag, über der heil. Thür von S. Giovanni in Laterano, die beim Jubelfest geöffnet ward, das Wappen Papst Alexanders VI. in Fresko zu malen, das er mit einer Menge von Engeln und andern Figuren, die es trugen, umgab. (Dies Wappen ist nicht mehr vorhanden.) Mit dem Gelde, das er in der Lombardei erworben, lebte er nun seinen Neigungen, von welchen ihn die am meisten beschäftigte: die antiken Baudenkmale der ewigen Stadt auszumessen. Nachdem er dies ausgeführt, ging er nach Neapel und wo sonst noch architektonische Alterthümer zu finden waren. So mass er auch aus, was in Tivoli und von der Villa des Hadrian vorhanden war. Dadurch wurde der Cardinal von Neapel, Oliviero Caraffa, auf ihn aufmerksam, der ihm denn den Bau eines Kreuzganges aus Travertin im Kloster della Pace zu Rom übertrug. Diesen Kreuzgang führte Br. in kurzer Zeit aus und Vasari bemerkt dazu: „obgleich es dem Werke noch an vollendeter Schönheit fehlte, so erwarb es doch seinem Meister grossen Namen, weil in Rom nur wenige mit soviel Eifer, Studium und Rührigkeit die Baukunst übten.“ Br. trat nun als Unterbaumeister in die Dienste des Papstes Alexander, und half bei Errichtung des Brunnens in Trastevere und bei einem andern auf dem Petersplatze. Von ihm ist die Zeichnung zum Palast des Cardinals Adriano von Corneto, auf der Piazza S. Giacomo Scossacavalli. Dieser Bau ging langsam vorwärts, und als der Cardinal im J. 1527 Rom verlassen musste, fehlte noch das Portal. (Jetzt ist der Palast mit dem unbramantischen Portal Eigenthum von Carlo Torlonia.) Nach Bramante's Zeichnung vergrösserte man die Hauptkapelle von Santa Maria del Popolo. Seine Erfindungsgabe und namentlich auch seine Rührigkeit im Ausführen brachte ihn bei den Vornehmen der Stadt in solches Ansehn, dass er für alle bedeutenden Unternehmungen den Rathgeber abgeben musste. Als Papst Julius II. im J. 1503 den heil. Stuhl bestieg, begann Bramante's glänzendste Periode. Der Papst wollte den Raum zwischen Belvedere und dem Palast die Form eines viereckigen Theaters geben und damit das kleine Thal umschliessen lassen, welches zwischen dem alten päpstl. Palast und dem neuen Gebäude gelegen war, das Innocenz VIII. zur Wohnung der Päpste errichtet hatte. In zwei Corridoren zu beiden Seiten dieses kleinen Thals sollte man durch Loggien von Belvedere nach dem Palast und von dort zurückgehen können, ferner sollten mannichfaltige Stufen vom Thal die Höhe hinauf bis zu der Plattform von Belvedere führen. Bramante'n ward nun diese Verbindung der Villa Belvedere mit dem vatikan. Palast zur Ausführung anvertraut; er brachte im letzten Raum zwei Abtheilungen (jede aus zwei Stockwerken bestehend) übereinander an, zu unterst zwei sehr schöne dorische Arkadenreihen, dem damals sogen. Colonnat der Savelli (d. h. dem Theater des Marcellus) ähnlich, nur anstatt der Halbsäulen Pfeiler, die er gleich dem ganzen Werk aus Travertinstein mauerte; auf diesem stand das obere Geschoss, ionisch und mit Fenstern versehen; die zwei obersten Stockwerke liefen in gleicher Linie mit dem die obere Terasse umgebenden Gebäude, und so entstand eine Loggia von mehr denn 400 Schritt Länge nach der Seite Rom und eine eben solche nach der Seite des Gehölzes, welche beide das Thal einschloss, auf dessen geebnete Fläche man das Wasser von ganz Belvedere leiten und einen schönen Brunnen errichten wollte. So war der Plan, und Br. baute den ersten Corridor, der gen Rom zu gelegen, vom Palast nach Belvedere führt, die letzte über

Loggia ausgenommen. Am entgegengesetzten Theil nach dem Gehölz zu legte er nur die Fundamente, da der Tod des Papstes Julius das schöne Werk unterbrach, das dann Papst Pius IV. zum Schluss brachte. Br. baute ferner in Belvedere die Halbkuppel und die Nischenreihe des Antikensals, in welchem zu seiner Zeit noch die herrlichen Statuen des Laokoon, des Apoll und der Venus aufgestellt wurden. Er baute ausserordentlich schnell, was theils auf Rechnung seines eignen Eifers, theils auf die des Ungestüms seines Bauherren, der solche Gebäude lieber hätte wachsen als mauern sehen, zu setzen ist; die Arbeiter, welche den Grund zu graben hatten, mussten des Nachts Sand und festes Erdreich nach dem Bauplatz tragen, um es am Morgen in Bramante's Gegenwart auszuschaufeln, worauf er dann ohne weitere Nachforschung die Fundamente legen liess. Diese Unachtsamkeit war eben beim Mauerwerk von Belvedere Schuld, dass es bald genug zu verfallen drohte (ein Stück jenes Corridors, 80 Ellen lang, fiel zur Zeit Clemens VII. zusammen) und dass Paul III. das Grundwerk erneuern, dem Ganzen mehr Stärke geben lassen musste. In Belvedere wurden nach Bramante's Angabe eine Menge verschiedner Stufen und Treppen zur Verbindung der höher und tiefer liegenden Flächen in dorischer, ionischer und korinthischer Ordnung aufs Zierlichste ausgeführt, und zu dem Allen hatte er ein bewundernswerthes Modell gearbeitet. Erwähnung verdient besonders die noch hinter dem Brunnen der Kleopatra vorhandene Wendeltreppe zwischen Säulen, die in der Art emporsteigt, dass man reitend hinaufkommt; das Dorische geht ins Ionische und Korinthische über, so dass man von einer Ordnung in die andre gelangt, und die ganze Treppe ist so zierlich und künstlich, dass sie zu des Meisters glänzendsten Werken gezählt ward, obwohl die Erfindung von Niccolò Pisano entlehnt ist. Im J. 1504, nachdem er vorher „aus purer Gnnst Sr. Heiligkeit“ päpstl. Siegelbewahrer geworden, begab er sich nach Bologna und leistete im Kriege von Mirandola vielfachen Beistand. Nach Rom zurückgekehrt, begann er in der von ihm „gradlinig“ gemachten Strada Giulia den Palast S. Bigio am Tiberstrom zu bauen, der aber, mit seinem herrlichen korinthischen Tempel darin, unvollendet blieb und von welchem Bau überhaupt, der in schönem rustikem Geschmack angelegt war, jetzt fast nichts mehr zu sehen ist. Im ersten Kreuzgange von S. Pietro a Montorio errichtete er einen runden Tempel von Travertinstein, in Anordnung, Verhältniss und Grazie so schön, dass nur beklagt wird, dass ein Theil des Kreuzganges nach seiner Zeichnung unvollendet blieb; der Tempel sollte die Mitte einer zirkelrunden, von freistehenden Säulen getragnen Halle einnehmen, welche vier Eingänge und vier Kapellen, und je zwischen denselben eine Nische enthalten sollte. Dem Raffael, seinem Landsmann, lehrte Br. viele Regeln der Baukunst, zeichnete ihm auch die perspektivischen Architekturen im Saal des Parnasses, woselbst Raffael zum Dank in seiner Schule von Athen den Bramante darstellte, wie derselbe mit dem Zirkel gewisse Bogen misst. Im Borgo führte Br. einen Palast als Wohnhaus für Raffael auf; das Gebäude war aus Backsteinen, mit in Kasten gegossenem Gypswerk bekleidet; die Säulen und Bossagen waren in dorischem und rustikem Geschmack. (Dieser schöne Palast mit der damals völlig neuen Art von Gussarbeit stand jenseits der Tiber und ward bei Errichtung der Säulenhallen von St. Peter niedergerissen.) Hierauf beschäftigte ihn eine grosse Zeichnung zum Umbau des vatikanischen Palastes; aber inzwischen vernahm er den Gedanken des Papstes, die Kirche von St. Peter niederzureissen, um einer neuen Platz zu machen. Für letztere entwarf nun Br. eine Menge Zeichnungen, darunter die schönste war, welche man auf den Medaillen sieht, die Julius II. und Leo X. nachmals von dem vortrefflichen Goldarbeiter Caradosso schlagen liessen und welche die Kirche in Form eines griech. Kreuzes zeigen, in dessen Mitte über dem Grabe des heil. Petrus sich eine grosse Kuppel zwischen zwei Glockenthürmen erhebt, und an der Vordersette eine von sechs Säulen getragne Vorhalle. (Die Konstruktion der Kuppel hat Serllo in einem genauen Grund- und Aufriss aufbewahrt; s. *Tutte le opere di Sebastiano Serllo, racc. del Scamozzi, Venezia 1584; cart. 66.*) Der Papst liess die alte Kirche zur Hälfte niederreissen und den Neubau beginnen, der an Schönheit, Kunst, Erfindung und Anordnung, wie an Grösse, Reichthum und Schmuck alle Bauten überbieten sollte, die der Macht des Kirchenstaats und dem Geiste ruhmwürdiger Künstler ihre Entstehung dankten. Am 18. April 1506 ward der Grundstein gelegt, und zwar unter dem Pfeiler der Kuppel, an dem jetzt die Statue der heil. Veronika steht. Br. betrieb den Bau mit dem heissesten Eifer, führte vor dem Tode des Papstes und bis an sein eignes Lebensende den grössten Theil des Baues bis zu dem Gesims, wo die Bögen der vier Pfeiler sind, und wölbte diese mit grösster Schnelligkeit und Kunst. Ausserdem dass er die vier ungeheuren Pfeiler unter der Kuppel zu Stande brachte, machte er auch den Anfang zu den Tribunen des Mittelschiffs und des südlichen

Querschiffs. Hier ward von ihm die Erfindung gemacht, Wölbungen durch Holzböhlen zu formen, worin Friese und Laubwerk geschnitzt und dann mit Kalk ausgegossen werden. Bei den Bogen lehrte er das Vorfahren, sie mit beweglichen Gerüsten zu wölben, welcher Methode nach ihm Antonio da San Gallo folgte. „So weit er das Werk vollendete (schreibt Vasari), sieht man das Gesims innen rings umher mit solcher Zierlichkeit ausgeführt, dass keine Hand in den Erhöhungen und Vertiefungen etwas Besseres zeichnen könnte; die Capitelle innen sind mit Olivenblättern bekleidet, aussen ist der ganze Bau im dorischen Styl und von solcher Schönheit, dass er das seltn Talent Bramante's kund thut.“ Nach seinem Tode wurde das begonnene Werk von den ihm folgenden Baumeistern so vielfach umgestaltet, dass man sagen kann, bis auf vier Bogen, welche die Kuppel tragen, sei nichts von dem Seinigen geblieben. Michel Angelo, an dessen Namen sich der Kuppelbau von St. Peter knüpft, schrieb an einen Freund: „Man kann nicht leugnen, dass Bramante ein eben so grosser Architekt war als irgend einer, der seit den Alten gelebt hat; er legte den Grund zu St. Peter nicht nach einem verwirrten, sondern nach einem klaren, bestimmten und lichtvollen Plane; er sah es auf die ringsum so isolirte Kirche ab, dass sie keinem Theile des Palastes Eintrag that; die Schönheit dieser Anordnung Bramante's ward damals erkannt und liegt vor Aller Augen, und jeder der sich von ihr entfernt hat, wie San Gallo, ist von der Wahrheit gewichen.“ (*Lett. pitt. T. VI. p. 26.*) Unter den Erfindungen, womit Br. die Baukunst bereicherte, steht obenan die Wiederauffindung der Methode, Wölbungen durch Gypsguss zu fertigen und den Stucco zu bereiten, was beides von den Alten gekannt, durch Zerstörung ihrer Werke aber verloren gegangen war. Br. erreichte ein Alter von 70 Jahren; er starb am 11. März 1514 und ward feierlichst in dem unterirdischen Gewölbe von St. Peter, in der *Grotta Vaticana* beigesetzt. Was seinen Charakter betrifft, so war er heiter und fröhlichen Gemüths, und fand immer Vergnügen daran, seinem Nächsten zu nützen. Talente begünstigte er, wo er nur konnte; er war es, welcher den Raffael nach Rom zog (dieser erkaufte, aus Verehrung für Bramante, dessen Wohnung um 3000 Dukaten, schuf sie indess nach eigenem Plane um und hinterliess sie dem Oheim seiner Braut, dem berühmten Cardinal Dovizj da Bibbiena). Poeste und Musik gehörten zu Bramante's Nebenvergügungen; er improvisirte selbst auf der Laute, und bei einer Sammlung von Aufsätzen über Architektur und Perspektive von Bramante's Hand, die im Jahr 1756 zu Mailand im Druck erschien, finden sich S. 30 auch einige Sonette von ihm. Falda und Ferrario in den „*Nuovi disegni dell' Architettura e piante de' palazzi di Roma*“ haben seine Bauwerke gestochen. Ein Kupferstich, der eine Säulenperspektive darstellt, mit der Inschrift: *Bramanti Architetti Opus*, quer Fol., wird ihm selbst zugeschrieben.

Bramantefenster nennt man die Bogenfenster, welche Traufgesimse oder Verdachungen erhalten. Es wird nämlich das Traufgesims wagerecht über den Bogen gelegt und durch Säulenglieder, die über und neben den Gewänden hilaufen, mit dem Fenster in Verbindung gesetzt. Die Dreiecke, die neben dem Bogen entstehen, können mit einer Rosette oder einem Ornament gefüllt werden. Die Höhe des Traufgesimses kann der Stärke des Bogensturzes gleich sein und ersteres auch einen Fries erhalten.

Bramantino, Beiname zweier lombardischer Maler, 1) des vorzüglich berühmten Meisters Agostino, von dem man kein sicheres Werk kennt, sondern nur weiss, dass er den grossen Architekten Bramante zum Schüler in der Malerei hatte; 2) des Bartolommeo Suardi, eines Schülers von Bramante. Die Blüte dieses Bartolommeo reicht schon beträchtlich ins 16. Jahrh. hindüber (er lebte noch 1579), doch haben seine Werke noch vorherrschend das Gepräge des 15. Jahrh. Er ist ein Künstler von ausgezeichnetem Talent, zumal was die zarte Durchbildung der Modellirung betrifft, strebt jedoch mehr nach dem Auffallenden als nach Einfachheit und Schönheit. Hauptwerke seiner Hand sieht man in der Brera zu Mailand; zwei Stücke dieses Bramantino sieht man ferner auf dem kön. Museum zu Berlin. Das eine der beiden letztern zeigt eine in einem Prachtbau auf einem reichen Thron sitzende allegorische Figur, welche einem knieenden Manne ein Buch übergibt. (Auf Holz 4 F. 9 Z. hoch, 3 F. 7 Z. br.) Das andre stellt dar, wie die unter einer reichen Architektur thronende Maria einer Anzahl verehrender Männer, welche vom heil. Dominikus empfohlen werden, eine Rose überreicht; das Kind auf ihrem Schoosse segnet eine auf der andern Seite befindliche Gruppe von Frauen, die sich dem Schutze des Petrus Martyr befohlen haben; zwei Engel halten über dem Haupte der Maria einen Rosenkranz. (In Tempora, auf Holz, 5 F. 7½ Z. hoch, 3 F. 7½ Z. br.) — Zu Bologna

schreibt man einem Bramantino den durch schöne Architektur ausgezeichneten Palast Bevilacqua zu.

Branchus (griech. Myth.) heisst der von Apollo geliebte Sohn des Smikrus aus Delphi, oder des Apollo selbst, der ihm die Gabe des Weissagens verlieh. Branchus übte diese Gabe in Didyma, dem berühmt gewordenen Orakel der Branchiden, jenes Sehergeschlechts, das sich von Branchus ableitete und bekanntlich an Xerxes den bedeutenden Tempelschatz des didymäischen Apollo auslieferte, worauf sie der Perserkönig, um sie vor der Rache der Hellenen zu sichern, nach Baktriana verpflanzte.

Brand, Franz Jos., geb. 1790 zu Paderborn, als Gymnasiallehrer das. lebend, zählt zu unsern achtungswerthesten Kunstschriftstellern. Wir kennen von ihm die „Beschreibung des Doms zu Paderborn“ (Lemgo 1827), das „Handwörterbuch römischer Alterthümer“ (*ibid.* 1828), sowie Beiträge zu den bei Schimmel in Münster erschienenen „Denkmälern deutscher Baukunst“ von Moller.

Brand und Ebnat, zwei Nachbarörter in der Gegend der böhmischen Nab in Baiern, liegen in mineralischem Strich, welcher Porzellanerde (die im Feuer hellweiss brennt), Schiefer, Steinmark, thonige und durchscheinende Specksteine liefert. Unfern von Ebnat, nah der Nab, wird noch das Mundloch eines eingegangenen Schachtes (der Sigritzgrube) gesehn, woraus einst Silber gefördert wurde. Ein Kelch in dasiger Kirche ist aus dem gebeuteten Silber gefertigt.

Brandenburg, Thomas, von Zug in der Schweiz gebürtig, malte zwischen 1623 — 40 im Kloster Meerstern (Wettingen) unweit Baden die schönen Scheiben auf der Mittagsseite des Kreuzganges. Sein Name steht auf einer der Scheiben. Dieser Glasmaler starb 1660.

Brandenburg, ein geborner Kölner, studirte die Plastik unter Thorwaldsen zu Rom und etablirte daselbst ein Atelier für Alabastergypsabdrücke. In solchen Abgüssen bewunderte man 1843 bei ihm die berühmten Basreliefs des Fürsten Poniatowsky — von antiker Arbeit in Carniol —: Homers Odyssee und Illade, Virgils Aeneide, die Metamorphosen von Ovid, auf den kleinen Gypstafeln Brandenburg's lieblich gruppiert und mit der vollkommensten Schärfe ausgeführt. Man erkannte Thorwaldsens Meisterhand wieder im Alexanderzug, welchen Brandenburg in 23 Basreliefs wiedergegeben hat, sowie in den anakreontischen Darstellungen: im Menschenalter, was überaus schön erschien, in Tag und Nacht, in Amor und Ganymed. Auf diese Thorwaldsenschen Basreliefs erhielt Brandenburg das ausschliessliche Privilegium für die päpstlichen Staaten. Ebenso lehrreich als unterhaltend fand man ferner Brandenburg's röm. Geschichte, seine Gallerie der Päpste, seine Regentengallerie von den römischen, deutschen und russischen Kaisern, von den englischen, französischen und polnischen Königen, seine Abdrücke alter Münzen, namentlich griechischer, grossgriechischer und sizilischer. Dazu kommen noch seine sehr reichen und gelungenen Hieroglyphenabgüsse. Man sieht mit freudigem Erstaunen in seinen netten Basreliefs, nach dem Schnitt Pickler's, das Schönste aus den Museen des Vaticans, des Kapitols, aus denen von Florenz, Neapel und Paris wieder. Dabei sind alle diese Basreliefs, die man, sofern sie das früher Vereinzelte gruppierend darstellen, einer von Brandenburg erfundenen Maschine verdankt, zu einem so enorm niederen Preis gestellt, dass man sich leicht eine kleine Schatzkammer daraus anlegen kann.

Brandenburg an der Havel, das alte „Brannibor“, hat ein noch ziemlich alterthümliches Ansehn und weist mehre für die Kunstgeschichte bedeutsame Baudenkmale auf. Kaiser Otto I. stiftete hier im J. 948 ein Bisthum, und damit zugleich den Dom, der mit der Burg Brandenburg (der vom Kaiser Heinrich I. im Winter 927 — 928 den Hevöllern abgenommenen und dann stark befestigten „Brennaborch“) auf einem Werder des Flusses liegt. Die alterthümliche Domkirche ist im Innern reich verziert; sie umschliesst im Chor einen Altar mit grossen Schnitzarbeiten vom J. 1518, welche Maria, Petrus und Paulus darstellen; die Thüren haben in Goldgrund grossartige Malereien, die Bilder des heil. Benedikt, Gregor, Ambros, Augustin, Hieronymus, der heil. Ursula und Magdalena in Lebensgrösse. Von der ersten Anlage des Doms ist nur die Krypta übrig; der auf uns gekommene Bau, St. Peter und Paul geweiht, datirt vom J. 1318, also aus der schönsten Zeit der altdeutschen Baukunst. Die Peterskirche ist von keiner bedeutenden Grösse, hat aber als germanischer Bau etwas Eigenthümliches in der architektonischen Ausbildung des Styls. Es ist dies eine ganz besondre Gewölbformation; die Hauptform ist hier die des Tonnengewölbes, aber es besteht dasselbe durchweg aus einer zahllosen Menge kleiner rautenförmiger Zellen, die wie spitze Trichter neben einander gesetzt sind und in scharfen Kanten aneinander stossen. Der Eindruck, den dasselbe erzeugt, ist mit dem jener wundersamen Zelligewölbe der Araber vergleichbar. Es erscheint gedachte Gewölbbildung zwar

hier noch als roher Versuch, findet sich aber ausgebildet in andern Kirchen der nördlichen Gegenden Preussens vor, wo der german. Styl an seine letzten Zeiten erinnert. Die 1400 erbaute, noch gut erhaltne Katharinenkirche ist ein sehr ansehnliches Bauwerk deutschen Styles. Dieser Bau aus gebranntem Stein ward durch den Stettiner Meister Heinrich Brunsherg aufgeführt und rivalisirt im Prachtschmuck des Aeussern mit der Marienkirche zu Stargard und der Hauptkirche zu Prenzlau. Meister Paul von Brandenburg baute 1484 die Thurmspitze der Katharinenkirche. (In dieser Kirche befindet sich ein Schnitzaltar vom J. 1474, welchen der Meister Gerhard Weger gefertigt hat.) Ausserdem besitzt Brandenburg noch drei ansehnliche, wohlerhaltne altdeutsche Kirchen: die St. Johannis-, die Nikolai- und Paulinerkirche. Bemerkenswerth ist ferner der 1411 durch Meister Nikolaus Kraft von Stettin erbaute gothische Thorthurm am „Mühlenthor.“ Alterthümliche Bürgerhäuser sieht man noch viele hier; in einem solchen ward der trotz seines französ. Namens grunddeutsche Dichter Friedrich de la Motte Fouqué geboren, welcher in seiner Selbstbiographie gesteht, durch seine alterthümliche architektonische Umgebung zuerst für die Romantik der alten deutschen Zeit begeistert und so der romantischen Poesie zugeführt worden zu sein. — Ein ansehnliches Bauwerk aus romanischer Stylzeit war vor 100 Jahren auf dem Harlunger Berge bei Brandenburg noch theilweise vorhanden, ist nun aber leider völlig verschwunden. Es war eine aus Backstein erbaute Marienkirche, von welcher A. von Minutoli in seiner „Denkm. in den Brandenburgischen Marken“ (Lief. II.) und Büsching in seiner „Reise durch einige Münster und Kirchen des nördl. Deutschlands“ Mittheilung machen. Die von dieser Kirche noch vorhandenen Risse zeigen ein Gebäude von völlig byzantinischer Anlage: ein Viereck mit vier starken Pfeilern in der Mitte, vier tribunenartigen Ausbauten auf den Seiten und vier Thürmen über den Eckräumen. Ueber den sämtlichen Seitenräumen waren, wie es scheint, gewölbte Emporen angeordnet. Minutoli setzt den Bau ins 10. Jahrh., in die Zeit Kaiser Heinrichs I.; dagegen erklärt Kugler, dass die Formen des Aeussern entschieden auf die Spätzeit des roman. Styls, etwa auf den Schluss des 12. Jahrh. deuten. „Die Anlage war, soweit wir die Architektur des deutschen Mittelalters kennen, ganz einzig in ihrer Art,“ setzt Kugler hinzu.

Brandes, Heinrich, geb. 1803 zu Bordfeld im Braunschweigischen, erlernte die Kunst im Vaterlande, kam dann nach München und legte sich hier aufs Landschaftsfach, in welchem er bald ausgezeichnet ward. Das bairische Hochgebirg zog ihn mächtig an, und er brachte Bilder hervor, die wegen der schönen und grossartigen Anordnung, der poetischen Auffassung und des herrlichen Colorits nur Bewunderung finden konnten. 1831 ging Brandes nach Italien, und landschafterte nun in der Umgebung Roms. Seine italien. Landschaften haben ebenfalls grosse Schönheiten, doch zieht man seine tyrolischen vor. Der Hannöversche Kunstverein liess ein Blatt nach H. Brandes: Gegend bei Marino im Albanergebirge, durch G. Busse radiren (Vereinsblatt f. 1833). Um 1835 war Brandes wieder in Braunschweig thätig. 1844 sandte er zur Berliner Ausstellung eine „Partie aus dem Ockerthale im Harz,“ welche als ein sehr gelungenes, ansprechendes Bildchen gerühmt ward.

Brandmüller. Man kennt zwei Künstler dieses Namens. Gregor Br., geb. 1661 zu Basel, war der Sohn eines Silberarbeiters, lernte bei Kaspar Meyer und ging als 17jähriger Jüngling nach Paris, wo er Lebrun's Schüler und Gehülfe bei dessen Malereien in Versailles wurde. Mit den ersten Preisen der Akademie gekrönt, ging er in die Schweiz zurück, und starb eines frühen Todes 1691. Seine sehr seltenen Gemälde sind von richtiger Zeichnung, lebhaftem und kräftigem Colorit, und trefflich in der Carnation. — Michael Br., geb. 1793 zu Wien, malte anfangs viel Miniaturporträts, die durch Getroffenheit, gefälligen Auftrag und natürliches Colorit vielen Beifall erhielten. Später legte er sich auf die Lithographie, wobei die dem Miniaturisten eigene Pünktlichkeit, ein genaues Halten an den Charakter des Vorbildes und die nette und reinliche Behandlung ihm glücklich zu Statten kamen. Zu seinen besten Lithographien gehören: das grosse Blatt nach Müllers Stich der Madonna di San Sisto, das Bl. nach Edelink's Stich des Lebrun'schen Christus am Kreuz, ein weibliches Bildniss nach B. van der Helst (ausgezeichnetes Blatt), die Bretspieler nach Berkheyden, der heil. Anton nach L. Cigoli, die Madonna in einer Glorie von Wolken auf dem Monde stehend [*Pulchra ut Luna, electa ut Sol*] nach Eduard Steinle.

Braschi, Palast zu Rom, mit einem Muscum, in dem sich mehrere schätzenswerthe Antiken vorfinden, z. B. zwei Karyatiden und bis vor Kurzem noch jene Statue des Antinous (halb bekleidet und doppelt so gross als die Natur), welche zu Palustrina vom Maler Hamilton entdeckt worden war. Der Duca Braschi verkaufte sie neulich um 12,000 Scudi an Papst Gregor XVI., welcher sie nun im neuen Muscum

des Lateran aufgestellt hat. Letzter ist sie mit Aetzwasser gewaschen worden, wonach alle zu Canova's Zeit an ihr vorgenommenen Restaurationen durch die hellere Marmorfarbe hervortreten.

Braun. — Was von dieser Farbe, sowohl in Beziehung auf die antiken Wandgemälde, als auch für die Ausübung der Freskomalerei zu sagen ist, wird sich auf Folgendes beschränken. Das Braun, welches in mannigfachen Nuanzen auf den antiken Malereien befindlich ist, erweist sich bei genauerer Untersuchung stets als ein Gemisch von Ochern und andern Erden, im rohen oder gebrannten Zustande, mit Kohleneschwarz. Hieher gehören auch die gebrannte Terra di Siena und die Umbra. Jene gibt als Lasur dem Zinnober ein sattes Hochroth, und ist in den Tiefen unentbehrlich. Die Umbra jedoch, besonders die gebrannte, ist mit Vorsicht und Mässigkeit zu gebrauchen. Die Kölner Erde und das Kasseler Braun sind verwerflich, denn sie verschwinden allmählig ganz, indem das Manganhyperoxyd, welches ein vorwaltender Bestandtheil derselben ist, sich zersetzt. Ob die Alten braune Farben, welche Manganhyperoxyd enthielten, in der Malerei gebrauchten, lässt sich nicht ermitteln, da sie für dieses Mineral keinen Namen hatten. Davy vermuthet, dass das *Cicerculum* (Papst Honorius IV. soll den Karmelitermönchen Tunika und Skapulier von *cicerculi color* vorgeschrieben haben) eine solche gewesen sei. Gewiss ist, dass den Alten Manganerze bekannt waren, denn es findet sich in altrömischen purpurfarbenen Gläsern Manganoxyd als Pigment. [S. ferner die Art. „Braune Glas- und Oelmalerfarben.“]

Braun, Adam, geb. 1750 zu Wien, besuchte schon als zwölfjähriger Knabe die damalige Akademie und machte unter Chr. Frister und dem Director von Meyten im Zeichnen und Malen solche Fortschritte, dass er 1770 seine Studien vollendet hatte und die Kunst bereits auf eigene Faust betrieb. Er kam schnell zu bedeutendem Ruf; mehrere seiner Bilder gingen nach Russland, Frankreich und England. Sein erstes grösseres Werk stellte einen Alten vor, der ein Mädchen mit Geld, das sie verweigert, beschenken will. Dies Bild, im Besitz des Fürsten Galizin, musste er viermal copiren, einmal auch für den Grafen Clairfait. Es ward von Quirin Merk gestochen. Ein andres bedeutendes Bild von ihm ist die auf dem Sofa ruhende Frau (in der Lichtensteinschen Gallerie), ein drittes stellt zwei nähende Frauen dar (in der Gall. des Belvedere), wofür der Künstler vom Kaiser Joseph II. hundert Ducaten empfing; ein viertes endlich, das Frau v. Hill zu Dessau besass, zeigt eine Nähterin und hinter derselben einen Mann, der seine linke Hand zierlich auf ihre Schulter gelegt hat und den Zwirnfaden durch die ihm vorgehaltene Nähnadel fädeln will. Dies Bild ist auf Holz gemalt, 19 Zoll hoch, 15 breit. Adam Br. malte auch meisterhafte Köpfe in Denner's, und Conversationsstücke in Gerhard Dow's und Franz Mieris Art. Seine Bildnisse sprachen. Sehr glücklich war er übrigens als Restaurator alter Gemälde, als welcher er viel beschäftigt ward. So stellte er den Tobias des Andrea del Sarto und Raffaels heil. Familie wieder her, die im Belvedere zu Wien sind. Selbst die Kunst, alte Bilder auf neue Leinwand und Holz überzutragen, verstand er pünktlich.

Braun, Augustin, oder *Augustin le Brun*, ein technisch tüchtiger Maler des 17. Jahrh., lieferte zwischen 1662—64 das berühmte Jabach'sche Grabgemälde zu Köln, das sich jetzt in der Wohnung Eberhards von Groote, eines Sprösslings jenes Geschlechts, befindet. Goethe beschreibt dies Bild in seiner „Wahrheit und Dichtung.“ Die sieben Darstellungen aus dem Leben des heil. Martin in St. Maria zum Capitol in Köln sind ebenfalls Brauns Werk. Nach ihm stachen J. Hoogenberg und Goele eine Folge aus der Geschichte des verschwenderischen Sohnes; auch kennt man eine Folge von 4 Blättern (ohne Namen des Stechers, mit der Adresse Overlats) aus der Geschichte des Tobias, wovon eins die Bezeichnung *Au. br. in.* trägt.

Braun, Dr. Emil, Secretär des archäologischen Instituts zu Rom, hat sich bereits einen ehrenwerthen Namen als Kunstarchäolog erworben, und zwar vornehmlich durch Bekanntmachung und geistreiche Erklärung ausgezeichneter noch unedirter oder unbekannt gebliebener Antiken. Bei Brockhaus in Leipzig erschienen 1843: „Antike Marmorwerke, zum Erstenmal bekannt gemacht von Em. Br.“ (1. und 2. Dekade) und in Schröders Verlag zu Berlin erschien 1844 seine Abhandlung über die Kodrosschale. Die von Br. publicirten Marmorwerke kommen in einer Zeit, wo man fast nichts weiter als Vasenbilder zu sehen erhielt, als eine ganz ungewohnte Bescherung, für die man um so freudiger danken muss, da sie uns mehrere ganz eigenthümliche Darstellungen bringt; so z. B. einen Doppelkopf des Zeus (aus dem Palast Spada alla Regola), eine mit Eichenlaub bekränzte Kolossalbüste des Zeus Dodonäos (durch Ed. Gerhard für die Berliner Sammlungen erworben), das ganz wundersame Gebilde aus Villa Altieri, wo ein knorrenreicher uralter, von einer Rebe umschlungener, auf beiden Seiten einen Frauenkopf zeigender Baumstamm den Schaft einer Dionysosherme bildet, über deren härtiges Haupt ein Löwen- oder Pantherfell

malerisch herabhängt (das Ganze ist Dionysos Dendrites benannt), einige interessante Variationen der beliebtesten Sarkophagreliefs (Selene und Endymion, Meleager, Raub der Proserpina) etc.

Braun, Kaspar, Maler und Holzschnelder, wurde 1807 zu Aschaffenburg geboren, erlernte die Kunst bei dem Landschaftler Schnelder und ging dann nach München, um seine Ausbildung auf der Akademie zu empfangen. Er legte sich zunch auf die Darstellung von Schlachten und romantischen Scenen, zeigte Correctheit in der Zeichnung, poetische Auffassung und ein schönes Verständnis in Colorit und Behandlung. Bisweilen bezeichnete er seine Historien und Genrebilder mit Monogrammen, aus den Buchstaben C. B. in gothischer Form bestehend. Ums J. 1837 erfasste ihn der Gedanke an die Vorzüge des Holzschnitts für Illustrationen vor allen andern Arten der Vervielfältigung; und es leuchtete ein, das ein Unternehmen in dieser Kunstgattung, bei verständiger und geschickter Führung, grade in München, wo ein so fester Haltpunkt in schöpferischen Talenten geboten war, von glücklichem Erfolge sein musste. So unternahm er, — aufgemuntert durch den Hofrath Dr. v. Dessauer und geleitet von der Ansicht, dass die Franzosen die Xylographie auf eine bewundernswerthe Höhe gebracht hätten und die unumgängliche Schule dafür bildeten —, mit seinem Schüler und Freunde Rehle eine Reise nach Paris, wo beide bei Bravières in die Lehre gingen. Nach seiner Rückkunft im J. 1839 gründete Kaspar Braun in Gemeinschaft mit Dessauer die xylographische Anstalt zu München, und führte sie mit ihm fort bis zum J. 1842, wo an die Stelle Dessauers, welcher ausschied, Friedrich Schneider aus Leipzig trat. Die Anstalt von Braun und Schneider beschäftigt derzeit vierzehn Künstler, die sich fast ohne Ausnahme in derselben gebildet, und so gross ist das Vertrauen und die Achtung, die ihre Arbeiten erworben, dass selbst Bravières, der Lehrer Brauns, seinen Sohn von Paris zu weiterer Ausbildung in das Münchner Institut sandte. Die erste umfassende Arbeit dieser Holzschnelideranstalt war die Illustrirung der Braut von Messina, nach Zeichnungen von K. Brem und J. Rehle. Dann folgten die Illustrationen des kathol. Gebetbuchs „Ehre sei Gott in der Höhe,“ nach Brauns Zeichnungen; hierauf das Nibelungenlied, nach Zeichnungen von Schnorr und Neureuther; bald auch ein Theil der Vignetten zu Lessaus Volksmärchen; alsdann erschienen die Zeichnungen von Cornelius und Kaulbach zum Volkskalender, und andre von Kaulbach und Strähuber, Pöcck's Soldatenlieder, die Bildnisse deutscher Kaiser von Prof. Schnelder, Pöcck's Jägerlieder, Moritz v. Schwind's Monate im Volkskalender 1844, Götz von Berlichingen nach Neureuthers Zeichnungen, mehres für dieses „Conversationslex. f. bildende Kunst,“ z. B. da Vinci's Abendmahl, Vischers Apostel, Thorwaldens Alexanderzug etc. Uebersieht man diese Leistungen in chronologischer Folge, so drängt sich sogleich die Bemerkung eines gänzlichen Systemwechsels in der Behandlung auf, sobald die Zeichnungen Schnorrs, Kaulbachs etc. an die Reihe kommen. Bei den Bildern zu Schillers Braut von Messina sieht man das deutliche Bestreben, in französischer Weise effectvolle Gegensätze von Schwarz und Weiss und lineare Modellirungen zu erreichen. Mit den eben genannten Zeichnungen aber wird die Aufgabe plötzlich eine andre. Der Gedanke, die Composition tritt in ihr Recht der ersten Stelle; Linie, Form, Ausdruck werden das Ziel der Künstler und bei der Behandlung tritt das Gefühl ein, dass es sich um Zeichnungen handle und zwar um solche, die mit Druckschrift verbunden ein Ganzes auch für das Auge ausmachen sollen. So wird der Styl des alten deutschen Holzschnittes wieder aufgenommen und nur mit der unsrer Zeit eigenen vervollkommenen Technik ausgeführt. (Vergl. Ernst Förster in Cotta'schen Kunstblatt 1844, Nr. 8.)

Braun, Rudolf, ein Basler Maler des 19. Jahrh., von dem man schöne Stillleben kennt. Ein gleichnamiger Künstler zu Basel, vielleicht der eben genannte selbst, ist in neuester Zeit mit einer Erfindung im Brückenbau fache aufgetreten. Das Modell nach besteht seine erdachte Brücke aus einem einzigen Bogen und ist aus letzter gleichförmigen, genau ineinander gefügten Stücken von Guss Eisen zusammengesetzt. Dieser Bogen trägt die Brücke in der Art, dass dieselbe in ebener Linie verläuft. Die Festigkeit der Construction, die sich unter einem leichten und gefügigen Aeussern verbirgt, soll, wenn noch der geringe Kostenaufwand beanschlagt wird, alle Vorzüge der Draht- und Kettenbrücken hinter sich lassen.

Braune Glasmalerfarben. — I. Glasmalerflüsse (nämlich solche Farben, in welchen das Metalloxyd mit dem Flussmittel durch vorherige Schmelzung schon verglast befindet, bevor es auf das Glas befestigt wird). Nr. 1. Ein Theil Brauneisen und acht Theile Flussmittel aus einem Quentchen Sand und drei Quentchen Silberblätte gut zusammengeschmolzen, gestossen und feingerieben. Oder Nr. 2: ein Theil graunstein, $\frac{1}{4}$ Theil Blau (von der im Art. „Blau Glasmalerfarben“ angegeben)

Nr. 8) und acht Theile des vorigen Flussmittels, ebenso behandelt; gibt **Seplabraun**. Oder **Nr. 3**: zwei Theile Goldgelb (von der im Art. „Gelbe Glasmalerfarben“ angegebenen Nr. 5), ein Theil Antimonium und drei Th. Flussmittel von einem Theil Sand, zwei Theilen Blei und $\frac{1}{4}$ Th. Borax, zusammengeschmolzen, gestossen und feingerieben; gibt **Gelbbraun**. — II. Eigentlich sogenannte **Glasmalerfarben** (d. h. solche Metallfarben, die vermöge ihrer Natur mit der Glasfläche nur dadurch verbunden werden, dass man sie auf dieser selbst wieder zu einer dünnen Schichte gefärbten Glases schmelzen lässt, was durch das Flussmittel, eine leichter als die Glasfläche schmelzende glasige Zusammensetzung, bewirkt wird). **Nr. 4**: rothes Eisenoxyd durch Fällen aus dem reinen schwefelsauren Eisen mittelst kohlsauren Kali's und nachherigen Glühens bis zu einer lebhaft rothen Farbe bereitet. Flussmittel: gleiche Theile Bleiglas mit dem Oxyde und etwas Gummiwasser auf der gläsernen Reibtafel gerieben. **Nr. 5**: zwei Theile Eisenoxyd, drei Th. Braunstein und drei Th. Goldgelb (s. unter „Gelbe Glasmalerfarben“ Nr. 5) werden zusammengeschmolzen, in Wasser geschüttet und nach dem Erkalten mit drei Th. Flussmittel versetzt. Flussmittel: ein Th. Sand, zwei Th. Bleiglätte und $\frac{1}{4}$ Th. Boraxglas. **Nr. 6**: rothes Eisenoxyd (Blutstein, Röthel, natürlicher Eisenrost) mit Braunstein oder einem kleinen Antheil Schwefelspiessglanzsilbers oder irgend eines Silberoxydes thun, wie Nr. 4 behandelt, dieselben Dienste. Ebenso **Nr. 7** der bei Bereitung der rothen Farbe zurückbleibende Satz, der ohne weitere Behandlung aufgetragen werden kann. Endlich **Nr. 8**: sieben Th. Goldgelb (von der im Art. „Gelbe Glasmalerfarben“ angegebenen Nr. 5) mit einem Th. Braunstein zusammengerieben, ohne es zu schmelzen oder mit Flussmittel zu versetzen.

Braune Oelmalerfarben. — I. **Kohlenfarben**. Unter diesen steht die **ächte Mumie** obenan. Sie ist beständig, von sehr gefälligem Ton und mit Ultramarin, Ultramarinasche, mit Krapplack, Beinschwarz etc. (wenn diese Farben auch mit Weiss verbunden sind) zum Lasiren für Köpfe, überhaupt für Fleisch in starken und mittlern Schatten, besonders aber zum Moderiren und Erwärmen andrer Farben vorzüglich geeignet, ebenso in Schattenpartien etc., wo sie der Künstler zu seiner Färbung und Lasirung anzuwenden für nöthig erachtet. Zum Farbengebrauch muss man solche Mumienstücke aussuchen, welche dunkel und glänzend auf dem Bruche sind. Die porösen Stücke rühren von Knochen her und geben keine schöne und gute Farbe. Im trocknen Zustande und beim Reiben gibt die Mumie einen starken aromatischen Geruch von sich, der eigenthümlich und mit keinem andern vergleichbar ist. Sie muss vor dem Gebrauche zuerst zerstückelt und etliche Tage im Wasser eingeweicht werden. Das obenstehende Unreine wird abgossen; dann wird die Mumie im Wasser gerieben, auf einem Filtrum etwa sechs bis achtmal mit warmem Wasser ausgewaschen, hierauf sehr gut getrocknet, pulverisirt und in einem Glase gut verschlossen zum Gebrauch aufbewahrt. Reibt man die ächte Mumie auf der Palette mit einer eisernen Spatel, so lassen sich ganz kleine harte Theilchen fühlen, die sogar das Holz oder die Palette ritzen, was eben ein Wahrzeichen ächter Mumie ist. Sie hat nur ein Unangenehmes: dass sie schwer trocknet. Vor allem ist zu sorgen, dass sie stets gut getrocknet in gut verschlossenen Gefässen aufbewahrt werde. Viele Maler misstrauen der Mumie und halten sie für keine beständige und haltbare Farbe; aber dann sind sie mit Mumie betrogen worden, welche das Gemächt von Juden und jüdischen Christen ist. Aechte Mumie ist nur die von wirklichen Mumien, d. h. von altägyptischen Leichnamen, welche vor Jahrtausenden einbalsamirt wurden und ausgetrocknet noch heute in den kolossalen Grabmonumenten Aegyptens getroffen werden. Der Künstler kann die ächte Mumie vornehmlich an dem glänzenden Bruch und an dem ganz eigenthümlich widerlichen Geruch erkennen. — Den zweiten Rang unter den braunen Kohlenfarben nimmt der **Asphalt** ein, über welchen wir auf den bes. Art. im I. Bande verweisen. — Die **Kasseler Erde**, **Kölnische Umbra**, nimmt den letzten Rang ein. Sie wird in der Nähe Kassels gefunden, ist von schwarzbrauner Farbe, feinerdig und zerreiblich. Bis zum Glühen erhitzt, entzündet sie sich und verglimmt dann unter Verbreitung eines bituminösen Geruchs mit Nachlassung einer geringen Menge weisser Asche. Sie ist eine **Braunkohle**, die auch in der Nähe von Köln in mächtigen Braunkohlenlagern vorkommt und daher ihren zweiten Namen führt. Sie hat in der Oelmalerei einen durchsichtigen gefälligen Ton, aber den Fehler, dass sie unbeständig ist, ins Graue übergeht und durch die übrigen Farben mit der Zeit gewaltig hervortritt. malt man z. B. einen Baum oder ein andres Holzwerk auf ein Bild, welches man nachher, wie öfter geschieht, der Composition wegen auslöscht und mit andern Farben (Luft etc.) übermalt, so drängt sich die Kasseler Erde durch alle Farben wieder hervor und wird mit Länge der Zeit sichtbar. Daher sollten Maler, die ihren Werken Kunstwerth verleihen und deren Farbenbeständigkeit wün-

schen, sich dieser Braunkohlenfarbe gänzlich enthalten. Ueber ihre Behandlung bemerkt Fernbach in seinem Lehrbuch der Oelmalerei Folgendes: „Wenn man die Kasseler Erde in einem Tiegel gut verschliesst, sie in verschiedenen Graden der Hitze aussetzt, so wird man verschiedene braune Farbennuancen, bei stärkerer Hitze aber eine tiefbraune Farbe erhalten; es wird sich in der Farbe, mittels der Hitze, ein Flammenfeuer entwickeln und so lange fortglimmen, bis die brennbaren Stoffe daraus verbrannt und verflüchtigt sind; dann entfernt man sie vom Feuer, lässt sie erkalten, reibt sie einmal im Wasser, wäscht sie noch etlichemal mit warmem Wasser aus und bewahrt sie in gut getrocknetem Zustande auf; man kann sie nachher mit grösstem Vertrauen anwenden.“ — II. Lackfarben. S. den Art. „Brauner Lack.“

Brauner Lack (Oelmalerei). — Aus einer Verbindung von Thonerde mit einem braunen vegetabilischen Färbestoff bestehend, ist diese Lackfarbe im geriebenen Zustande für das Auge sehr schön und angenehm und für den Maler vortheilhaft zum Lasiren, besonders aber für den Landschaftler werthvoll zum Malen des Holzwerks etc. Anders verhält es sich bei einer Mischung mit Weiss, womit sie sich zu keiner schönen Farbe verbindet. Dieser Braunlack sollte, weil für die Dauer nicht verlässlich, in der Oelmalerei nur wenig, am liebsten gar nicht verwendet werden. In dieser Hinsicht ist die Mumie, wo ihre Farbe zureicht, mit andern tauglichen Farben gemischt, besser zu empfehlen.

Braungelb, eine schöne Farbe in der Porzellanmalerei, die diese dem Chemiker Creuzburg verdankt; ihre Zusammensetzung besteht aus 1 Theil kohlessauren Nickeloxys, 1 Theil Antimonsäure-Hydrat, 1 Theil braunrothen Eisenoxys, 2 Theilen Zinkoxys und 10 Theilen von jedem der beiden Creuzburg'schen Flussmittel.

Braunkohle (*Lignite*) ist eine in den jüngern Gebirgsformationen vorkommende, der Steinkohle verwandte, aber von ihr theils durch die mehr braune Farbe, theils durch eine deutlich wahrnehmbare Holztextur, theils auch durch den torfähnlichen Geruch beim Brennen, sowie durch das geognostische Vorkommen unterschiedene Substanz, deren Entstehung ohne Zweifel von untergegangnen oder verschütteten Wäldern herkommt. Ausser dass sie häufig als Brennmaterial dient, wird die Braunkohle auch zu einer ordinären braunen Malerfarbe verwendet, als welche sie den Namen „Kölnische Umbra“ führt. Eine besondere Abänderung der Braunkohle, die Pechkohle, wird unter dem Titel Gagat (*jayet*) zu allerlei Schmucksächelchen, wie zu Ohrgehängen und dergl., verarbeitet; hat eine schwarze Farbe und nimmt eine gute Politur an.

Braunochergelb, Porzellanmalerfarbe, setzt man zusammen aus 10 Theilen Dunkelochergelb (sogen. Gelbbraun) und 1 Theil *Terra di Siena*. Man vermengt die Ingredienzen, ohne sie zu schmelzen.

Braunschweig, Haupt- und Residenzstadt des gleichnamigen Herzogthums, ist meist unregelmässig gebaut, hat enge und krumme Strassen (darunter der Bohlweg bemerkenswerth ist), viele öffentliche Plätze (deren vorzüglichste der Schloss- und der Burgplatz nebst dem Altstadtmarkt sind) und viele ausgezeichnete Gebäude aus alter und neuer Zeit. Der St. Blasius-Dom, von Heinrich dem Löwen 1172 gegründet und 1194 vollendet, misst 244 Fuss in der Länge, 114 F. in der Breite, und hat einen 170 F. hohen, nach vorn 86 F. breiten Thurm. Der Styl des Gebäudes ist der des romanischen Rundbogensystems. Im Schiff befinden sich mehrere interessante Grabmale, z. B. das des Herzogs Ludwig Rudolf und seiner Gemahlin. Es ist von Marmor, obenauf liegen von englischem Zinn die Figuren Beider in Lebensgrösse. Ferner das Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mechthildis von England. Die in Stein gehauenen Bildnisse derselben decken das Grab. Man glaubt, dass dies Werk bei Lebzeiten des Herzogs gearbeitet worden. Dicht daneben ist das Monument, worunter die Gebeine Kaiser Otto's IV., seiner Gemahlin Beatrix, Herzog Albrechts des Grossen und noch mehrerer Vorfahren des Hauses Braunschweig ruhen. Auf dem Chore, welches grade der Orgel, die zu den trefflichsten Werken der Art gehört, gegenüber gelegen ist, erblickt man den grossen, 16 F. hohen und oben 13 F. breiten siebenarmigen Randelaber, den Heinrich der Löwe, nach seiner Rückkehr aus Palästina, als Nachahmung des goldenen Leuchters im salomonischen Tempel zu Jerusalem, giessen liess. Der hohe Altar im Hintergrunde des Chors hat mehrere gute Gemälde. An der Nordseite des Doms, auf dem Burgplatze, steht die alte eiserne Löwensäule, welche Heinrich der Löwe 1172 errichten liess. Die Arbeit dieses Denkmals ist streng und herb, gewissermassen im Style der Wappenbilder, doch nicht ohne Charakter. — Die schöne Andreaskirche aus Quadern ward zwar ums J. 1200 zu bauen begonnen, erhielt aber ihre heutige Gestalt erst nach Jahrhunderten, wobei von dem ersten Entwurf (wonach die Façade zwei Thürme, jeden zu 300 F. Höhe, und auf diese noch Spitzen

von 200 F. Höhe erhalten sollte) bedeutend abgewichen wurde. Nur der südliche Thurm ward 1544 vollendet und erreichte eine Höhe von 426 Fuss. Die Spitze mass 180 F., ruhte aber nicht fest und stürzte 1551 herunter. Eine ähnliche von 140 Fuss ward 1559 errichtet, die jedoch 1680 in Folge einschlagenden Blitzes abbrannte und beim Niedersturz das Kirchengewölbe zertrümmerte. Die heutige Form erhielt der Thurm 1740; die Höhe beträgt nun noch 319 F. Unter der Kuppel ist eine 4 F. breite, mit einem 3 F. hohen eisernen Geländer umzogene Gallerie. Die schöne Aussicht von hier belohnt reichlich das mühsame Ersteigen von 370 Stufen. In der Kirche, unter der Orgel, ist ein Bild aufgehängt, das die nach dem ersten Plane aufzuführenden beiden Thürme veranschaulicht. Der schöne Hochaltar ist mit einem Gemälde, zugleich Geschenk vom Prof. F. G. Weitsch geschmückt; es stellt die Verkündung der Geburt Christi bei den Hirten dar. — Die Petri kirche ist ein gothisches Gebäude aus der letzten Hälfte des 12. Jahrh., und hat Heinrich den Löwen zum Gründer. Sie ist von geringerem Umfang; ihr Inneres spricht freundlich an; ihre achteckige hohe Thurmspitze büsste sie durch Brand 1811 ein, seit welcher Zeit der Thurm ein Käpsel trägt. — Die Katharinen kirche, eine der Hauptkirchen der Stadt, stammt aus der Mitte des 13. Jahrh. Ihrem Innern dient die in den Fenstern hinter dem grossen Altar angebrachte Glasmalerei zur vorzüglichsten Zierde; sonst schmücken dasselbe verschiedne gute Gemälde und Epitaphien. Die Thurmhöhe soll 300 F. betragen. — Die gothische Brüd erkirche, Braunschweigs grösste Kirche, besitzt einen seltenen Reichthum an alten Gemälden; darunter sind bemerkenswerth die lebensgrossen Bildnisse Luthers und Melancthons, gemalt von Lukas Kranach; ein Joseph von Johann de Cordua; die Leidensgeschichte nach „Dürer's Holzschnitten;“ der betende Christus von Bloemaert und eine schöne Sünderin von Frank dem Aeltern. Der hohe Altar ist 1655 im altdeutschen Styl hergestellt worden. Statt Thurmes sieht man auf dem Kirchendache zwei Laternen, Beweise der Impotenz später Zeit. — Die Erbauung der schönen altdeutschen Martins kirche fällt ins 14. Jahrh. Der herrliche Thurmbau mit den zwei Spitzen, in deren Mitte man leider zur Zopfzeit eine gekuppelte Laterne eingeklebt hat, gibt dem ganzen Gebäude ein treffliches Ansehn. Ein Thürmchen noch, um die heilige Dreieit voll zu machen, steht auf dem Kirchendache. Das Innre des Gebäudes ist von vieler Wirkung und hat zumal durch die neue kunstvolle Verglasung gewonnen. Die Marmorkanzel datirt vom J. 1621. Unter den Denkmälern in der Kirche ist das Epitaph des Bürgermeisters Gerhard Paul bemerkenswerth, da es vom Bildschnitzer Jürgens, dem Erfinder des Spinnrads, herrühren soll. Die Martins kirche liegt auf dem Altstadtmarkt, der einen sehr schönen, 1408 errichteten gothischen Springbrunnen und das ebenfalls gothische, einen Winkel des Platzes bildende Altstädter Rathhaus aufweist. Die Hauptseite des Letztern enthält im zweiten Geschoss aus Stein gearbeitete Bogenlauben; an den Pfeilern sieht man die alten Braunschweigischen Herrscher abgebildet; rechts Heinrich den Finkler und die drei Ottonen mit ihren Gemahlinnen; Lothar steht allein; dann folgen Otto IV., Heinrich der Löwe, Wilhelm und Otto das Kind mit ihren Gemahlinnen. Mehre Nischen sind noch unbesetzt. Im untern Geschosse finden sich viele Gewölbe und im obern grosse Säle und lange Gänge, die man die „Gallerie“ nennt. An der entgegengesetzten Seite des Marktes sieht man ein Haus, in dessen Giebel 7 Thürme abgebildet sind, wovon es die „Siebenthürme“ heisst. — Die Magnuskirche, bereits 1030 vom Markgrafen Ludolf gegründet, ist die älteste der noch aus dem Mittelalter vorhandenen Kirchen in Braunschweig. Der eine von ihren drei niedrigen Thürmen ward 1615 bei der Belagerung der Stadt durch Herzog Friedr. Ulrich mit 1014 Schüssen niedergeschossen. — Ueber die Aegidien kirche, eins der schönsten Gebäude im einfachen gothischen Styl, s. den bes. Artikel B. I, S. 85. — Unter den neuern Gebäuden Braunschweigs nimmt das herzogl. Residenzschloss die erste Stelle ein. Es ist das Meisterwerk Theodor Ottmer's, wo sich der Charakter des Ottmerschen Baustyles (der in den Merkmalen zusammentrifft, dass auf dem Grunde eines tiefen klassischen Studiums sich ein fast übersprudelnder Reichthum einer selbständig schaffenden Fantasie erhebt, welche von dem zartesten Gefühle für edle Form geleitet ist) am Entschiedensten ausspricht. So weit es auch an Grösse und Verschwendung hinter vielen Palästen zurücksteht, so weit übertrifft es aber dieselben in der Schönheit der Formen und Verhältnisse. Die dem geräumigen Schlossplatze und dem Bohlwege zugekehrte Hauptfaçade gewährt den imposanten Anblick einer 400 F. langen und bis zur Balustrade 80 F. hohen grossartigen Masse, welche durch die im rechten Winkel zurückspringenden, 215 F. langen Seitenfronten an Tiefe gewinnt. An diese sollen sich, dem ursprünglichen Plane gemäss, auf beiden Ecken der Hauptfaçade in einem

Viertelzirkel vorspringende Säulengänge schliessen, die in gleicher Höhe mit der Beletage, nach Art der St. Peterscolonnaden, den Schlossplatz kreisförmig einfassen und in Flügelgebäude auslaufen, sind aber noch nicht begonnen. Die Hauptfaçade, enthaltend das grosse Festportal und eine Reihe von Prunkgemächern, ist in das Haupt- oder Mittelrisalit und in die beiden Eckrisalite und deren Rücklagen getheilt. Vor den Risaliten erheben sich, von der Beletage an, 16 korinthische Säulen bis zum Giebel, wie überhaupt die korinthische Säulenordnung die herrschende ist. Die Balustraden der Eckrisalite sollen mit Statuen gekrönt und das Giebelfeld des mittlern Risalits durch halberhabene Arbeit, nach Ottmers Zeichnungen, geschmückt werden. Dieses Giebelfeld wird durch 6 korinthische Säulen getragen, auf deren beiden Seiten noch 2 gewundene Säulen emporstreben, und über ihm erhebt sich eine Plattform, worauf später das Viergespann des Sonnengottes, nach dem Modell von Christian Rauch, thronen soll. Die mittlere Einfahrt eröffnet einen der schönsten Theile des ganzen Schlosses, die 150 F. tiefe, von 22 dorischen Säulen (in der Proportion des Theseustempels) getragene Prachthalle. Sie besteht aus zwei Theilen, einem Oblongum unter dem Mittelbau des Schlosses, mit den Eingängen zu dem *rez de chaussée*, und einem Halbkreise unter der grossartigen Rotunde, die nach dem Hofe zu an den Mittelkörper des Schlosses sich anschliesst. In dieser letztern Abtheilung windet sich in zwei Armen die aus grossen Platten bestehende, sich selbst tragende Treppe zwischen den 10 Säulen des Halbkreises hindurch zu den obern Festsäulen. Die Tiefe und Ausdehnung dieser imposanten, der Masse des Hauptkörpers würdig entsprechenden Halle, die kühne Treppenconstruction und der feierliche Ernst der dorischen Säulen sind von der grossartigsten Wirkung. Der durch die Seitenflügel begrenzte Schlosshof, in den wir durch die Prachthalle des Risalits treten, macht den Eindruck des Ernstes und der stillen Erhabenheit. Die aus der Hinterfaçade vortretende, mit mächtiger Kuppel versehene, über 100 Fuss hohe Rotunde ist die Hauptzierde des Schlosshofes und beherrscht die ganze Masse der hintern Ansicht. Sie fügt sich dem Mittelbau an und erhebt sich auf einer durch dorische Widerlager kräftig gehaltenen Bogenstellung mit 7 Eingängen, deren mittlerer einen kolossalen Thorbogen bildet. Von der Hinterfront bis zu den beiden Eckrisaliten läuft auf einer Unterlage von 3 Stufen eine dorische Colonnade als bedeckter Verbindungsgang für die untre Etage und das Souterrain, und als Balkon für das Hauptgeschoss. An die diese Colonnade unterbrechenden Eckrisalite sollen offene Säulengänge treten, die in einem Halbzirkel den Hof einschliessen. Die Eckrisalite der Flügel, die im Uebrigen den Seitenfaçaden entsprechen, erheben sich über einer Arkade, welche die Bogenwölbung unter der Rotunde wiederholt und deren Sockel gleichfalls dossirt ist, deren kräftiger Schlussstein aber in der durchgeführten schattigen Kämpferwölbung die mächtig vortretende Verdachung der untern Fenster neben der Rotunde gleichsam fortsetzt. Das linke Eckrisalit enthält die Schlosskapelle, das rechte aber eine durch die ganze Gebäudehöhe sich emporwindende, von oben beleuchtete Schneckenfliege. Höchst überraschende Wirkung machen die beiden Giebelansichten der Seitenflügel, die eigenthümlich variiert sind. Auf dossirtem Sockel erhebt sich das kräftig gequaderte Untergeschoss mit 5 Bogenfenstern; die beiden mittlern Pilaster der obern Geschosse sind durch zwei Säulen ersetzt, welche eine in die Front zurücktretende Halle als Balkon für das Hauptgeschoss bilden. Wie Grösse, Pracht und feierlicher Ernst den Charakter der Hauptfaçade bezeichnen, so liegt der nördlichen Seitenfaçade, die nach dem Schlossgarten und der Wilhelmstrasse hinausblickend die Zimmer des Herzogs enthält, die Idee eines Sommeraufenthalts zu Grunde, der, von der höchst anmuthigen Natur des Schlossgartens umgeben, in reichen, originellen und lieblichen Formen und Umrissen hervortritt. Den Bogenfenstern der untern Etage gereichen hier 18 ionische Säulen zum reichen Schmuck; zu den auf ihnen ruhenden 9 Arkaden führt eine in sanften Linien gebogene Rampe, die nach vorn als eine breite, mit Kandelabern und Blumenvasen besetzte Freitreppe von 13 Stufen vorspringt; die mittelsten drei Bögen der Arkaden dienen als Eingänge zu dem prächtigen marmornen Gartensaale, der mit dorischen Säulen, nach Art des Delischen Apolltempels, in *verde antico* geschmückt ist. Die Hauptpfeiler der Arkaden erheben sich zum Gurt der Beletage und tragen hier einen zierlichen eisernen Balkon, der die ganze Breite der Arkaden entlang sich an die beiden Eckrisalite anlehnt. Der südliche, ungünstig liegende Flügel enthält im *rez de chaussée* den Rittersaal, der zur Kapelle führt, nebst einigen Logirzimmern; in der Beletage den Speisesaal und das Theater, und im obersten Geschoss die Zimmer für fremdes Hofpersonal. Sämmtliche Façaden des Schlosses sind im korinthischen Geschmack consequent durchgeführt, aber durch die schöpferische Kraft des fantasiereichen Meisters aufs Ueberraschendste variiert. Alle Gurte und Gesimse laufen aus der Hauptfaçade

in die Seitenflügel über. Dies aus den schönsten Sandsteinquadern erbaute Schloss zeigt den Reichthum korinthischer Architektur nicht nur im Grossen und Ganzen, sondern ist auch reich in den einzelnen Verzierungen, von der Zeichnung der Ornamente, der Mannichfaltigkeit der Kapitäle, der Gliederung der Gesimse und Etagengurte an bis hinab zum Gefüge der Quadern. Von den innern Räumen ist nur erst ein Theil, der Aussenselte gemäss, würdig und vollständig dekorirt. Von diesen Räumen zeichnet sich die auf 32 ionischen Säulen ruhende und von oben beleuchtete Rotunde aus, die mit ihren Balkons 72 F. Durchmesser und 60 F. Höhe hat und zu der man aus der Prachthalle aus der zwischen Säulen kühn emporstrebenden Haupttreppe emporsteigt. Diese Rotunde dient den übrigen Festsälen als edle Vorhalle, und man gelangt von ihr unmittelbar in den mit Triumbögen gleich einem römischen Forum geschmückten Hauptsaal von 48 F. Höhe und 73 F. Länge, woran sich rechts die Wohnzimmer, links die übrigen Festsäle schliessen. Im Uebrigen bleibt vom Schloss zu bemerken, dass das reizende, 2000 F. lange, 4 F. ausladende Hauptgesims, mit einer Ersparung von wenigstens 50,000 Thalern, in Eisen gegossen ward; es wird nach Entwurf und Ausführung als ein Meisterwerk betrachtet. Ausserdem besteht die ganze Dachbedeckung, ein grosser Theil der Ornamente, wie die Balustrade, der ganze Balkon an der Nordfaçade, sämtliche Geländer nebst den Relieffeldern unter der Fensterbrüstung am *rez de chaussée*, und endlich auch die überaus zauberhaft schöne Treppe im Residenzflügel, die mit zierlich durchbrochenen Stufen sich frei und leicht zwischen den Marmorsäulen durch die ganze Gebäudehöhe emporbaut, aus gegossenem Eisen; ja selbst dem Architrav über den Säulen hat Ottmer eine mit zierlichen Reliefs in der Untersicht geschmückte, kräftige Unterlage von Eisen gegeben. Somit ist der Uebelstand gewölbter oder hölzerner Säulenarchitrave umgangen und zugleich möglich geworden, bei so kühner weiter Säulenstellung die grössten Werkstücke mit Sicherheit zu verwenden. Der Schlossbau begann im Frühjahr 1831; bereits 1837 konnte der nördliche Flügel vom Herzog bezogen werden. — Die übrigen Bauten des genialen (1843 gestorbenen) Ottmer, die derselbe in seiner Vaterstadt Braunschweig ausgeführt hat, sind: die herzogliche Hoftheater-Intendantur (welche an der Ecke der Wilhelmsstrasse statlich in die Augen tritt mit ihrem Mittelrisalit, einer Rotunde, mit Pilastern geziert, die vom Balkon bis zum reichen Gesims unter der Kuppel hinaufsteigen); die imposante Infanteriekaserne florentinischen Styls, deren Hauptfaçade 350 F. misst, mit Seitenflügeln von je 130 Fuss; der gothische Interimsbahnhof; die zierliche Eisenbrücke am Bruchthore; die Villa Bülow im italienischen Prachtstyl und das herzogliche Lustschloss New-Richmond bei Braunschweig (ein malerisches Schlösschen im angelsächsischen Styl, mit flach gewölbtem Spitzbogen, äusserst anziehend in seinen schönen Details und seiner geschmackvollen inneren Einrichtung); das Schmidtsche Haus auf der Görtelingerstrasse u. a. m. Der von Ottmer in Rombergs „Zeitschrift für praktische Bankunst“ 1842 mitgetheilte Entwurf einer in altflorentinischem Palastcharakter für Braunschweig projektirten Kavalleriekaserne mit einer 258 F. langen, höchst edeln Façade ist bis jetzt unausgeführt geblieben. — Das herzogliche Museum enthält im Vorzimmer schätzbare Kupferstichsammlungen; im grossen Kunstsaal findet man Kunstwerke in Metall, Porzellan, Elfenbein, Horn etc., auch einige interessante Antiken. Besonders zeichnen sich aus: ein elfenbeinernes Crucifix von Michelangelo mit silbernen Reliefs von Benvenuto Cellini, und ein Relief in Speckstein von Albrecht Dürer, das den Prediger Johannes in der Wüste darstellt. Die übrigen Schätze bestehen in reichhaltigen Sammlungen von Majolika, Emaillemalerei, Münzen, Gemmen, Antiken, chinesischen und japanischen Sachen. Die Gemädegalerie besitzt eine Judith von Rubens und von G. Reni, Adam und Eva von Giorgione und von van der Werff, eine Winterlandschaft von Artus van der Neer, ein Bild mit überraschenden Perspektiven von H. van Steenwyk, mehre Brustbilder von Tizian und van Dyck, den Ehekontrakt von Joh. van Steen, eine Familie von Rembrandt, Familienporträts von G. Dow, eine Brabanter Familie von J. van Ravenstein, Wasserfälle von Ruysdael etc. Stifter dieses Museums war Herzog Karl I.

Braunschweiger Grün, eine Farbe der Oelmalen, ist dem Berggrün ähnlich und besteht aus kohlensaurem Kupferoxyd und kohlensaurer Kalkerde. Das eigentliche Braunschweiger Grün ist basisches Chlorkupfer, durch Behandlung von Kupfer mit Salmiak bereitet.

Brauweiler, ein paar Stunden westlich von Köln, besitzt in seiner ehemaligen Abteikirche ein sehr wichtiges und eigenthümliches Denkmal des spätromanischen Styls. Die Gewölbe des Kapitelsaals sind äusserst beachtenswerth wegen der

bedeutenden Wandmalereien aus der Spätzeit des romanischen Stils. Es ist ein grosser Cyklus von Bildern, enthaltend die Gestalten von Heiligen und eine Reihe von biblischen und legendarischen Szenen, die sich, in historischer und symbolischer Weise, auf die Mysterien der christlichen Religion zu beziehen scheinen. Die Kirche selbst, ein grosser und prachtvoller Bau, zeigt eine höchst merkwürdige Ausbildung des spätromanischen Bausystems; doch begegnet man hier in Einzelheiten mancher überraschenden Aehnlichkeit mit denen des Domes zu Naumburg; so sind namentlich die Lünetten über den Thüren in den Seitenwänden des Chors der Lünette der einen Chorthür des Naumburger Domes auffallend ähnlich. Die Brauweiler Kirche wurde im 11. Jahrh. gebaut (1028 zum ersten Mal und nach einem Neubau 1061 zum zweiten Male geweiht); im Anfange des 13. Jahrh. aber ward fast die ganze Abtei Brauweiler durch eine Feuersbrunst verzehrt. Wenn man nun in der Krypta der Kirche (sehr abweichend vom Oberbau und mit einigen Bauveränderungen, die nur durch einen Neubau des Oberbaus veranlasst sein konnten) sehr einfache, streng und schwer romanische Formen wahrnimmt, die aufs Entschiedenste mit denen übereinstimmen, welche man in jener Gegend an Bauten des 11. Jahrh. (z. B. in der Basilika St. Georg zu Köln) bemerkt, so wird man diese Krypta für einen Rest des 11. Jahrh., den Oberbau aber für eine Erneuerung nach dem gedachten Brande, also für gleichzeitig mit der Erneuerung des Naumburger Domes halten müssen.

Breccia, Breccie, eine italienische Bezeichnung für solche Gesteine, die aus harten, mehr oder minder eckigen, durch eine Art natürlichen Kittes verbundenen Bruchstücken verschiedener Mineralkörper bestehn. Mitunter sind diese Bruchstücke abgerundete Geschiebe. Von dieser Art ist der englische Puddingstein, nach einer entfernten Aehnlichkeit mit Plumpudding so genannt, der aus Feuersteingeschieben besteht, die durch ein quarziges Bindemittel verkittet sind. Von den Alten wurde die Breccia (Menage leitet sie von dem deutschen Wort *brechen*, weil sie wie aus vielen zerbrochenen Stücken anderer Steine besteht) sowol zur Architektur als in der Plastik verwendet. Winckelmann führte den Namen „ägyptische Breccia“ ein, auf den Grund hin, dass die ägyptischen Steine in Bildung der Breccia sich vor andern hervorthun, wofür ein eclatantes Beispiel der in drei Farben spielende Porphyrt bietet. Daher die Benennung *Porphyre-Breccia* (*porfido brecciato*); daraus besteht eine sehr seltene Säule von etwa 2 Palm Durchmesser und 11 Palm Höhe, die lange an der Tiber beim Ponte rotto zu Rom stand und nun im Museum Pio-Clementinum gesehen wird; ihr Grund ist violettfarbig oder vielmehr roth, die grossen und gut unterschiednen Flecken sind roth, schwarz und grünlich, und spielen fast in alle bis jetzt am Porphyre bemerkten Farben. Der Tronc der Statue eines sitzenden gefangnen Königs (bei Fea tom. I, tav. 15.) ist aus einer Porphyrbreccia, deren Hauptfarbe die grüne ist, wovon hier unendliche Stufen und Abweichungen bemerkt werden, so dass die Mischung dieser Farben wahrhaft wunderbar erscheint. In der Kathedrale zu Capua dient eine antike Badwanne aus derselben Breccia jetzt als Taufstein. Aus Breccia gialla ist die (bei Fea p. 59 abgebildete) etwas weniger als einen röm. Palm hohe obere Hälfte eines ägypt. Priesters, im Museo Pio-Clem. Was man jetzt *Breccia africana* nennt, ist numidischer oder libyscher Marmor, dessen sich die Römer häufig bedienten, aber nur zu Säulen oder zum Belegen der Fussböden und Wände, weil dieser unregelmässig und verschiedenfarbig gefleckte Marmor sich nicht zu Statuen verarbeiten liess. Marcus Lepidus brachte zuerst solchen numidischen Marmor nach Rom, und zierte damit das Atrium seines Hauses; der Kaiser Hadrian liess 100 Säulen aus libyschem Marmor nach Athen, und 20 nach Smyrna bringen, um die von ihm in jenen Städten errichteten Gymnasien auszuschnücken.

Breccia Corallina, eine Marmorart, die an Schönheit dem in alter Zeit bei den cilicischen Thoren auf der Grenze Syriens gebrochenen farbigen Gesteine fast gleichkommt, und aus welcher, wie man von Rom schreibt, mehre Säulen das Innere der neuen Basilika St. Paul am ostiensischen Wege schmücken sollen. Für den Kunsthandel im Kirchenstaat sind die neuerlich beim Dorfe Poggio San Lorenzo in der Provinz Sabina aufgefundenen Gruben von solcher Breccia Corallina schon jetzt von ausserordentlicher Bedeutung geworden.

Breckelenkamp, Quirin van, ein niederländischer Genremaler des 17. Jahrhunderts, der insgemein schlichte, friedliche Zustände des niedern Lebens darzustellen und dieselben durch eine tüchtige einfache Ausführung anziehend zu machen pflegte.

Breda, niederländische Festung am Einfluss der Merk in die Aa. Die Hauptkirche enthält das schöne Grabmal des Grafen Engelbrecht von Nassau aus Alabaster, mit Figuren von Michel Angelo.

Breda, Karl Friedr. von, den die Schweden gern ihren van Dyck nennen, ward um 1755 zu Stockholm geboren. Er bildete sich zu London unter Reynolds, dessen Manier er auch annahm. Breda gewöhnte sich eine so flüchtige Behandlung an, dass seine Gemälde sich oft nur als Farbenskizzen herausstellen, in welchen selbst die Zeichnung nicht immer correct ist. Seine Stärke liegt im Porträt; seine Bildnisse sind nicht nur treffend, sondern auch von gefälligem Farbenreiz; auch wirkte hier die Nachlässigkeit, womit er alle Beiwerke fast nur andeutete, zum Vorthell, da dieselbe das fleissig gemalte Antlitz selbst in einer gewissen magischen Rundung hervortreten lässt. Von ihm sind die „vier Präsidenten auf dem Reichstage von 1810“ und „Lagerbrings Porträt“ auf dem Ritterhause zu Stockholm in dem ihm eignen grossen Style mit bezaubernden Farbentönen und sehr schönen Hintergründen gemalt. Eins seiner vorzüglichsten Bilder ist sein Belisar, in welchem er sowohl Gérard als David, die denselben Gegenstand behandelten, übertroffen hat. Der blinde Held ruht auf einem Steine und vor ihm steht ein für Justinian wegen eines durch den Helden gewonnenen Sieges errichteter Triumbogen; sein rechter Arm stützt sich auf die Schulter eines kleinen Knaben, welcher Almosen für Italiens verlossnen Befreier einsammelt; ein Gewitter steigt über dem Meer auf, das im Hintergrund seine Wogen erhebt. Mit Meisterhand hat Breda in das Bild des Helden den Frieden einer grossen Seele und die Resignation im Unglück gelegt. Was gegen das Gemälde eingewendet werden könnte, ist: dass die Farben ein wenig steif und zu hart sind. — Der Künstler starb 1818 als schwedischer Hofmaler und als Mitglied der Stockholmer Kunstakademie.

Brée, Ignatz van, geb. am 22. Febr. 1773 zu Antwerpen, gest. daselbst am 15. Dec. 1839 als Direktor der Akademie, in welcher Eigenschaft er ausserordentlich gewirkt hat. Er gehört freilich nicht zu den neuesten belgischen Malern, aber seine Leistungen reichen doch bis in die neueste Zeit herüber, und sind darum von grossem Interesse, weil sie einen Uebergang bilden aus der schwülstig überladenen Zeit des 18. Jahrh. zu der Kunst unsrer Tage. Es war nöthig, dass Männer wie van Brée regenerirend auftraten, welche ein strenges Studium der Antike, des Nackten, als Evangelium predigten; die Trockenheit, welche dadurch in seine eigenen Bilder hineinkam, hat sich zum Glück in den Leistungen der jüngsten Generation ganz verloren. Indem Brée, wie aus jeder seiner Figuren entgegenleuchtet, durchaus die Antike zum Vorbild nahm und sie in das ihr fremde Element der Kirchenmalerei zog, geschah es, dass selbst Christus, welcher doch die antike Welt über den Haufen geworfen, bei ihm antik ward. Zu den beachtenswerthen Werken des Meisters van Brée gehört z. B. das grosse Bild, welches in einem der obern Säle der Halle zu Löwen aufgehängt ist und sich als eine grosse Pestscene herausstellt. Christus nämlich, von einigen Jüngern begleitet, erweckt eine Todte; ringsumher Sterbende, Mütter tragen ihre todten Kinder herbei, den Meister anflehend, dass er sie erwecken möge; lebende Kinder liegen noch am Busen ihrer Mütter, — Momente genug, um ergreifend auf den Beschauer zu wirken, und dennoch ist der Eindruck klein, den dieses grosse Bild hervorruft. Am besten ist die Farbenwirkung, das blasse Colorit der Sterbenden und das kräftige der Lebenden, aber überall sieht man das Studium der Antike zu absichtlich durch, überall vorzüglich das Streben, das Nackte möglichst vor die Augen zu bringen. Dieses Bild trägt die Jahrzahl 1824, und zeigt in der Wahl des Gegenstandes wie in der Behandlung desselben viel Aehnlichkeit mit den Leistungen der neuern Italienischen Meister, nur dass diese grausenhafter auftragen. Das beste Stück des Ignatz van Brée ist wohl das grosse Bild in der Antwerpner Akademie, welches den Tod des Peter Paul Rubens darstellt. Es datirt aus van Brée's späterer Zeit, nämlich vom J. 1827, wo er grade Direktor der Akademie wurde. Hier hat sich die starre Nachahmung der Antike sehr gemildert, das Studium derselben ist hier organisch in das eigene Schaffen des Künstlers übergegangen; dies Werk ist selbständig. Den sterbenden Rubens umgeben knieend seine trauernden Schüler, Weib und Kind; ein Priester mit dem Crucifix in Händen ertheilt dem Sterbenden die Absolution; zwei Rathsherren in Schwarz sind zugegen, welche die nähern Umstände und die Todesstunde niederschreiben; man sieht, hier scheldet ein Geist, welcher der Stolz seines Vaterlands war! Die Farbe im Bilde ist vortrefflich, die Behandlung delikate, die Porträts musterhaft, deren Ausdruck wahrhaft ergreifend.

Breenberg, Bartholomäus, ein vorzüglicher holländischer Landschaftler, der 1620 zu Utrecht geboren ward. Er bereiste Italien, und seine historisch staffirten, gewöhnlich auch Trümmer der Vorwelt vorführenden Landschaften (meist an die Umgegend Roms erinnernd) zeugen von guter Einwirkung italienischer Meister. Man nennt Titian und Giorgione, die er studirt haben soll. Er ist nur in kleinern

Bildern trefflich. Ein solches besitzt das Berliner Museum. Das historische Motiv ist hier einer Novelle in Boccaccio's Decamerone entnommen; im Vorgrunde einer Landschaft, in deren Mittelgrunde man zwischen zum Theil mit Bäumen bewachsenen Felsen, Ruinen und Gebäuden einen prächtigen Springbrunnen sieht, betrachtet Cimon die Efigenia, welche mit ihren Gefährtinnen der Ruhe pflegt; im Hintergrunde Wasser und Gebirge. Bezeichnet: *B. Breenberg f. Anno 1640.* (Auf Holz, 8 1/2 Zoll hoch, 1 F. br.) München hat von ihm einen in seiner Felsenhöhle betenden Mönch (auf Leinw. gemalt) und Dresden einen Gegenstand aus der Zeit der Hungersnoth in Aegypten. Letztres Bild zeigt den Joseph in orientalischer Pracht geschmückt auf einem durch Stufen erhöhten Orte stehend, umgeben von Rechnungsführern und Einnehmern; Geldsäcke und Juwelen stehen um sie herum; ein sehr magrer Mann zählt Geld auf einen Tisch für empfangenes Brot. Eine jugendliche Frau, von einer ältern begleitet, bietet ihren Perlenschmuck um Brot für sich und ihre vor ihr zur Erde liegenden weinenden Kinder; nebenbei noch Männer mit Kameelen und andern Thieren. (Auf Holz, 1 F. 9 Z. hoch, 2 F. 6 Z. br.) Mit gleicher Trefflichkeit hat Breenberg auch in Kupfer radirt; so kennt man von ihm 17 Blätter römischer Ruinen (mit der Jahrzahl 1640); sie sind 3 Z. 5—9 Lin. hoch, 2 Z. 3—5 Lin. breit. Ferner eine Einzelansicht der Ruinen des Kaiserpalastes zu Rom, eine Ansicht in der Gegend des Colosseum, die Thermen des Titus (wo man ein Weib und drei Satyrn sieht), sämmtlich vom J. 1640; die Grotte Aqua Farella, vom J. 1646; drei verschiedene Ansichten des Colosseum und des Tempels der Venus und Roma, die Thermen des Caracalla etc. Breenberg lebte noch 1663. Seine Blätter sind mit einfacher Namensabbreviatur bezeichnet.

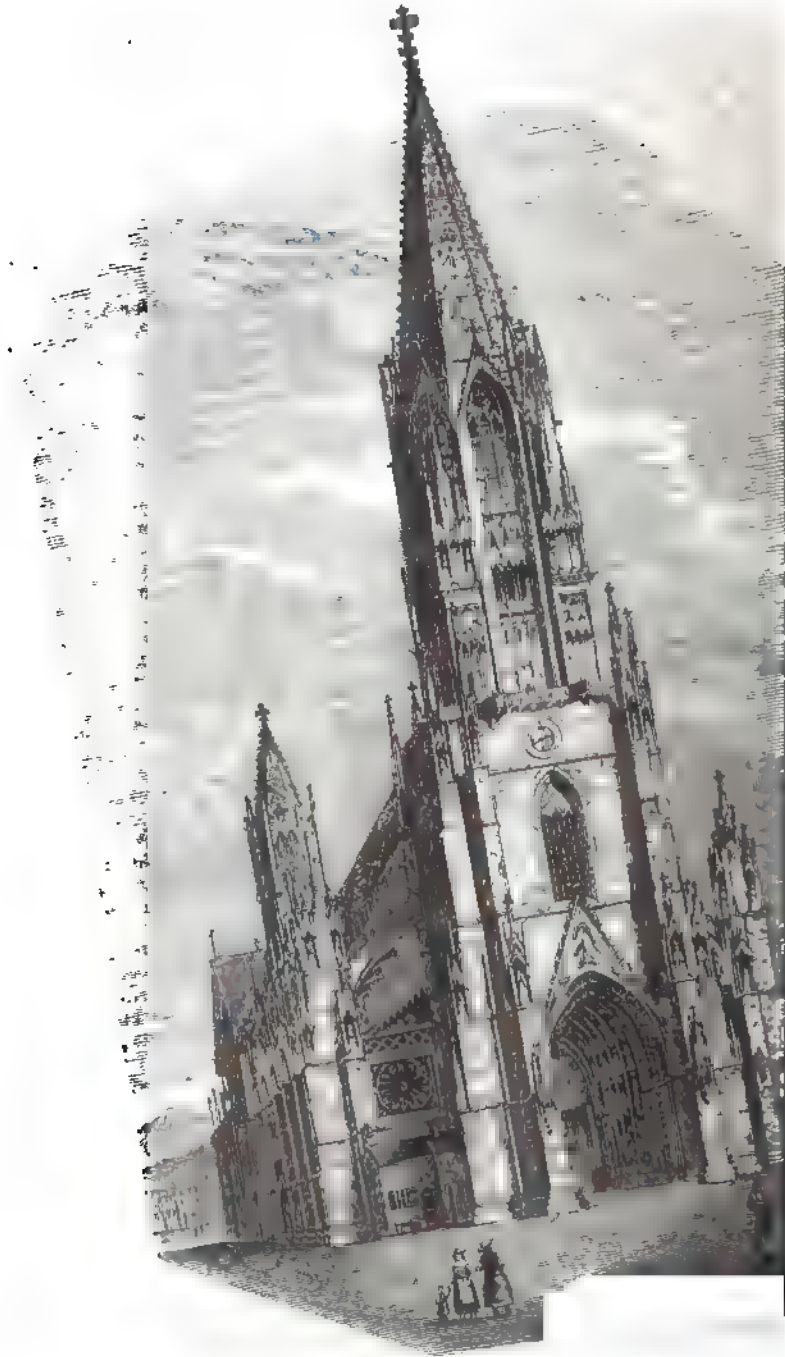
Breidablink (eigentlich Breidablik, was breiter Schimmer, Glanz bedeutet) ist der Name der himmlischen Wohnung des Balder, des strahlenden Gottes der nordischen Mythe. Vergl. über diesen Gott und seinen Palast Breidablink die Art. „Asen“ und „Balder.“ Jakob Grimm in seiner deutschen Mythologie denkt bei dem Palastnamen Br. an den Streifen der Milchstrasse. Unweit Røskild, bei Lethra, also auf dem heiligen Boden der nord. Saga, soll ein Ort den Namen *Bredablick* geführt haben.

Breisach, oder Altbreisach, im Grossherzogthum Baden, ist eine alte Stadt und ehemalige Festung, die ihrer Wichtigkeit wegen des deutschen Reiches Rissen und Schlüssel genannt ward. Das Münster oder die Stephanskirche hat sich unter allen Zerstörungen, welche Stadt und Festung erfuhren, wunderbarer Weise erhalten. Sie beherrscht auf einer Anhöhe das ganze Thal und präsentirt sich schon aus weiter Ferne. Die alterthümliche Kirche macht einen guten Eindruck, namentlich das Chor mit seinen schöngeformten spitzbogigen Fenstern; das Schiff enthält Rundbogen, ist also älter; die Thürme, nach der Form ihrer Fenster und der Strebepfeiler zu urtheilen, möchten mit dem Chor, das dem 14. Jahrh. anzugehören scheint, etwa dasselbe Alter theilen. Nicht gefällig macht sich die Ungleichheit der Thürme. Unterhalb der Stadt erscheint die Kirche weniger bedeutend als von oben her, indem ihre Hauptzierde, das Chor, von unten her nicht sichtbar ist. Eine Perle altdeutscher Holzskulptur ist darin der grosse Hochaltar, dessen zarte und vollendete Arbeit ihresgleichen sucht. Er ist mit den Buchstaben *H. L.* und der Jahrzahl 1526 bezeichnet. Die Darstellungen enthalten die Krönung Mariens und mehre Heilige. Ausserdem sind im Münster die Grabmale berühmter Generale und anderer Personen bemerkenswerth. Eine Beschreibung des schönen Hochaltars hat *Grieshaber* (Prof. zu Rastatt) im Kunstblatt 1833, in Nr. 9 und 11, gegeben. Vor einigen Jahren ward dieser Altar durch den Künstler *Glanz* von Freiburg in reinem altdeutschen Style restaurirt, worüber das Nähere in *Grieshaber's* schätzbarem Werke: „Vaterländisches aus den Gebieten der Literatur, der Kunst und des Lebens“ (S. 149 ff.) mitgetheilt ist.

Breisgau, einer der ältesten deutschen Gaue, der schon zur Zeit der Römerherrschaft, an welche hier noch viele Alterthümer erinnern, zum Lande der Alamannen gehörte, deren hier wohnender Stamm die *Brisagier* waren. Im frühen Mittelalter ward der Breisgau von Gaugrafen regiert, bis er im 11. Jahrh. unter die *Bestilonen* (nachmaligen Herzöge von Zähringen) kam. Nach Erlöschen der *Zähringer* kam er 1218 theils an die Markgrafen von Baden, welche von Herzog *Berthold I.* von Zähringen stammte, theils an die Grafen von Kyburg und Urach. Durch die Erbtochter des letzten Kyburgers, *Hedwig*, die Gemahlin des Grafen und nachherigen Kaisers *Rudolf I.* von Habsburg, fiel ein Theil des Breisgaues dem Habsburgischen Hause zu. Nachdem Oesterreich vom Grafen v. Urach durch Kauf 1370 die Hauptstadt des Breisgaues, Freiburg, erworben hatte, verschaffte es sich allmählig auch die Oberhoheit über den noch übrigen Theil, so dass schon Herzog *Friedrich*

von Oesterreich 1386 beinahe den ganzen Br. mit Ausnahme Badenweilers und einiger kleinen Gebiete, die an Baden kamen, unter seiner Herrschaft vereinigte. An Oesterreich gebunden blieb der Br. bis 1801, wo er in Folge des Lüneviller Friedens an den Herzog von Modena abgetreten ward. Diesem neuen Herrn, der schon 1803 starb, folgte dessen Schwiegersohn, Erzherzog Ferdinand v. Oesterreich, mit dem Titel eines „Herzogs von Breisgau.“ Doch bereits 1805 musste derselbe sein Herzogthum an Baden und Württemberg übergeben, welches letztere, gegen Entschädigung, Baden den Breisgau ganz überliess. So bildet nun derselbe, nebst der Landvogtei Ortenau, den schönsten und gesegnetsten Theil des Grossherzogthums Baden, wo er zum Ober- und Mittelrheinkreise gehört. Auf 60 Quadratmeilen zählt er 150,000 Bewohner in 17 Städten, 10 Flecken und 440 Dörfern. Grösstentheils gebirgig, besonders um Triberg, St. Peter und St. Blasien, enthält er die höchsten Gipfel des Schwarzwaldes, die sich stufenartig gegen den Rhein absenken, fruchtbare reizende Vorberge und Hügel, und dazwischen tiefe, meist enge, doch starkbevölkerte Thäler. — Freiburg im Breisgau, die sehr freundliche, anmuthig gelegne Hauptstadt des Gaus, ward im J. 1118 durch Herzog Berthold III. von Zähringen als Stadt begründet, Fast gleichzeitig mit Erbauung der Stadt fällt auch die Gründung des Münsters, eines altdeutschen Baudenkmales von erstem Range. In diesem wichtigsten Kunstwerke Freiburgs haben die Architektur, Skulptur und Malerei ihren gemeinsamen, glanzvollsten Vereinigungspunkt. Eine uralte mündliche Ueberlieferung verlegt die Gründung des Freiburger Münsters in die Regierungszeit Herzog Konrads von Zähringen, also zwischen die J. 1122—1152; auch muss der älteste Theil, der Querbau, unter diesem Zähringer ausgeführt worden sein, da man die Nachricht hat, dass 1146 der heil. Bernhard darin predigte und die Bürger zum Kreuzzuge begeisterte. Der Theil des jetzigen Langhauses (Schiffes), der zunächst an den Querbau stösst, scheint 1218 fertig gewesen zu sein, denn damals wurde zum Erstenmal ein Zähringer, Herzog Berthold V., Enkel des Herzogs Konrad, im Münster beigesetzt, an der Stelle, wo jetzt noch über der Gruft sein steinernes Bild sich erhebt. Nach Berthold V., dem letzten Zähringer, succedirten die Grafen von Freiburg, Egon I. und II. und Konrad I., unter welchen der Münsterbau fortgesetzt ward, und zwar, wie von vornherein, rein aus den Beiträgen der Bürgerschaft. Zum Schluss kam der Bau unter gedachtem Konrad I., der 1236—72 regierte. Die Bürger hatten die nöthigen Kapitalien dazu auf ihre eigenen Häuser aufgenommen. Diesen aufopfernden Sinn der Vorfahren ehren jetzt die Enkel dadurch, dass sie ihr Münster nicht nur gut unterhalten, sondern auch in den letzten Decennien manche unpassende, in einem verdorbenen Styl später dem Werk oktroyirte Zusätze entfernt, einen neuen Kirchenboden gelegt, alte gemalte Scheiben angekauft und an leere Stellen eingesetzt, endlich neue gefertigt und passend angebracht haben.

Das Aeussere des Münsters. Wie bei den meisten christlichen Kirchen geht die Richtung desselben von Westen nach Osten, Thurm und Haupteingang gegen Westen, das Chor mit dem Hauptaltar gegen Osten. Auch hat das Münster die gewöhnliche Grundform des lateinischen Kreuzes, wo der Querbau die Seitenarme bildet. Aeusserlich wird zwar diese Eintheilung oder Form hier minder bemerkt als im Innern. Die auf gewisse Entfernung vom Haupteingange im Freien aufgepflanzten, auf angemessenen Säulenschäften sich erhebenden Bildwerke sind trotz ihres geringen Kunstwerthes ein guter Gedanke, da sie gleichsam den geweihten Boden erweitern, so dass man nicht unmittelbar von der Strasse in die Kirche zu treten glaubt. Der Freiburger M. ist gleich dem Basler und Strassburger aus rothem Sandstein erbaut, der mit der Zeit einen dunkeln, mitunter schwarzbraunen Ton angenommen, welcher den ernsten Eindruck des Gebäudes noch steigert. Die Façade, d. h. der Thurmbau, muss auf einige Entfernung, von der Münstergasse aus, betrachtet werden; er zerfällt von unten bis zur Gallerie in 2 Hauptstockwerke mit Unterabtheilungen. Als vorzüglichste Zierde des 1. Stocks erscheint das hohe, im schönen schlanken Spitzbogen zulaufende äussere Portal, das die ganze Dicke der vordern Mauer einnimmt. Die Säulen- und Stabwerksbekleidungen dieses Einganges tragen viel zu seiner gefälligen und zugleich grossen Wirkung bei. Den Portalschluss bildet der Giebel, zugleich eine Analogie der Thurmpyramide. Das 2. Stock ist im Ganzen sehr einfach und schmucklos; der untere Theil desselben wird von einem edelgeformten, mässig hohen Spitzbogenfenster durchbrochen, das durch senkrechte Stäbe abgetheilt und eingefasst ist, die sich oben in einander verzweigen und mit einer grossen Blume, dem auch in den Domen von Strassburg und Köln so oft vorkommenden Kleeblatt, dem Symbol der Dreieinigkeit, die Fensterverzierungen beenden. Die Zwickel in und neben dieser Hauptblume sind wieder mit kleinern Kleeblättern ausgefüllt. All dies gebogene und gegliederte Steinwerk ist äusserst



scharf und bestimmt gearbeitet, die Zeichnung daran harmonisch ineinandergreifend und höchst befriedigend. — Diese Fassade erscheint sehr ästhetisch eingefasst: unten durch ein stark vortretendes, dem Bau entsprechendes Fussgesims, — zur Seite durch die 4 Strebepfeiler, die anfänglich weit vor die Mauer hinausragen, dann emporsteigend in wohlberechneten Absätzen ihren Umfang immer mehr verringern, bis sie an der Gallerie sich scheinbar schmal endigen; oben endlich durch die stark ausladende, reichgegliederte Gallerie, die das ganze untere Thurmhaus bedeckt und bekrönt. Diese Gallerie, ein Zwölfeck, vermittelt zugleich den Uebergang von dem viereckigen untern zu dem obern Thurmgebäude, das sich zum freistehenden Achteck gruppirt, auf dem endlich die Pyramide ruht. Auch dieser obere Thurm zerfällt also in 2 Hauptabtheilungen oder Stockwerke, nämlich in den achteckigen Thurm und in die Pyramide. Diese Doppelpartie ist vorzüglich kunstreich und schön ausgeführt, und ersetzt reichlich den vielleicht zu einfachen Theil grade unterhalb der Gallerie. Der achteckige Thurm ist von 8 hohen Fenstern (blossen Schallöffnungen) durchbrochen und erhält durch sie den Charakter der Geschmeidigkeit, Zierlichkeit und Würde. Zwischen diesen acht Fenstern erheben sich ebensovielen Pfeiler, die oben zur Schlussverzierung kleine pyramidale Thürmchen haben, welche in Verbindung mit den geschmückten Fenstergiebeln sehr glücklich den Uebergang zur grossen Thurmpyramide vermitteln. Diese letztere, ebenfalls achtseitig und von besonders kunstreicher Art, erhebt sich und ruht kühn in ihrer ganzen enormen Grösse, wie es scheint, auf den bezeichneten Pfeilern. Bewundernswerth ist auch das Detail der Pyramide, alles durchbrochene Arbeit, wo sich unzählige geschmackvolle architektonische Glieder, Figuren und Ornamente zum harmonischen Ganzen verbinden. Als häufigste Verzierungen kommen das Kleeblatt und die fünfblättrige Rose vor, beide in mannichfaltiger Anwendung. Ueber die Höhe des ganzen Thurmes differiren die Angaben; nach der höchsten Angabe beträgt sie 408 rhein. Fuss. An ihrem Fusse bei der obern Gallerie hat die Pyramide einen Umfang von 120 Schuhen. — Während im Querbau des Münsters noch der Rundbogenstyl herrscht und an dem zunächst anstossenden Theile des Langschiffes der Uebergang zum Spitzbogenstyl sichtbar wird, erscheint der letzte dagegen an dem mächtigen vordern Gebäude in seiner vervollkommenen Ausbildung, doch im spätern Chor bereits wieder in einiger Abweichung. Zwischen Querbau und Chor erhebt sich zu jeder Seite des Münsters ein kleiner Thurm. Diese beiden sogenannten Hahnethürmchen machen aus der Ferne in Verbindung mit dem grossen (dessen wohlgerathene Söhnchen sie sind, ja mit dem sie die heil. Dreieinigkeit symbolisiren sollen) eine gute Wirkung. Sie gestalten sich, analog dem Hauptthurme, in den untern Theilen quadratisch, dann achteckig und endlich zur durchbrochenen Pyramide. Das Chor, obgleich neuer als das übrige Münster, gehört immerhin zu den merkwürdigsten mittelalterlichen Werken, einmal wegen seiner ausserordentlichen Höhe, dann wegen der vielen unmittelbar angebauten, im Halbkreis ununterbrochen fortlaufenden Kapellen, die sich wie Abseiten eines Hauptschiffes an dasselbe anschliessen. Im J. 1354 wurde der erste Stein dazu gelegt. Wesentlichen Antheil nahm am Chor der Werkmeister Johannes von Gmünd, dessen vom J. 1359 an gedacht wird. Aber über ein Jahrhundert verging, bis das Werk eine kräftigere Weiterführung erfuhr. Meister Hans Niesenberger von Grätz trat im J. 1471 in den Dienst der Stadt Freiburg und begann auf Raths Befehl den Fortbau des neuen Chors, das unter ihm auch wahrscheinlich grösstentheils ausgeführt ward, doch erst im J. 1513 geweiht und zum Gottesdienst benutzt werden konnte. Einzelne Theile, zumal manche der umgebenden Kapellen, kamen noch später zur Vollendung.

Das Innre des Münsters. Der geräumige und vielfach dekorirte „innere Thurbau“ bildet die Vorhalle der Kirche. An den Seitenwänden sind breite und hohe steinerne Stufen, einst für die Kirchenbüssenden, jetzt etwa von Künstlern als Sitz zum Zeichnen benutzt. Rings an den Wänden eine Reihe von Säulen mit Knäufen (Kapitälern) von Laubwerk, aus dem sich schöne Bogenstellungen entwickeln; zwischen denselben als Hauptverzierung Statuen. Diese Vorhalle deckt ein einfaches Kreuzgewölbe mit unbedeutenden Fresken; in der Mitte eine Oeffnung, um Baumaterialien und Andres in den Thurm hinaufschaffen zu können. Das innere oder zweite Portal, zu dem das äussere gleichsam das Schema bildet, ist mit möglichstem Aufwande von mittelalterlicher Architektur und Skulptur und in scharf ausgeprägtem Spitzbogenstyl ausgeführt. Durch seine Vertiefung die ganze Mauerdicke einnehmend, wächst es gleichsam aus derselben heraus, wie ein in Felsen gehauenes Monument. Von der innersten Mauerlinie bis zu seinen äussersten Gewänden wechseln starke Stabwerkverkleidungen und Hohlungen (tief zwischenräume) mit einander ab; die letztern enthalten Bilderschmuck. Das Portal selbst ist, wie in Strassburg,

durch eine Mittelsäule abgetheilt, was ihm eine schlankere Form gibt; über dem Thürgesims in Quersfeldern wieder Steinbilder. In der Kirche selbst machen die grossartigen Verhältnisse im Allgemeinen einen sehr günstigen Eindruck. Diese Erhabenheit wirkt fesselnd und begeisternd auf das Gemüth. Im Besondern aber verdienen die mächtigen und zugleich so schlanken Säulenbündel des Schiffs und dessen Gewölbe unsre Bewunderung. Leicht und fest, wie wenn sie aus Einem Guss entstanden wären, ruhen die Kreuzgewölbe auf den Pfeilern des Schiffs. Imitten der Wölbung nehmen Laubkränze von Steinwerk die kreuzweis aus den Säulenknäusen emporsteigenden Rippen auf. Die Deckenperspektive vom Haupteingang bis zum Chor gewährt einen stets neu erfreuenden Anblick. Die zwei Reihen von je sechs freistehenden Säulenbündeln, diese Stützen und Zierden des Schiffs, erscheinen trotz ihrer starken Peripherie leicht und geschmackvoll, und die einzelnen, aus dem Kern hervortretenden Säulen, wachsen gleichsam aus demselben heraus. Die Säulenfüsse sind einfach, die Kapitäle von reichem Laubwerk. Aus jedem einzelnen Büschel steigen, gegen das Innre des Schiffs gekehrt, fünf herrliche, rundförmige Säulen ohne Unterbrechung bis zu dem Schiffsgewölbe empor und endigen mit schönen Kapitälern. Zu jeder Seite dieser 5 Vordersäulen gibt der Kern des Büschels drei weitere, etwa ein Stockwerk hohe Säulen ab, auf denen die Bogenüberspannungen ruhn. Am Ende der Mittelschiffsmauern ein einfaches Schlussgesims und darüber verschiedenartig gegliederte hübsche Gallerien. — Die Wände des Thurmbaues sind mit Säulen, Stabwerk, Gesims und Geländer geziert; zu beiden Seiten des Thurmbaues steht man die grossen Rosetten oder Radfenster mit gemalten Scheiben. Im Innern fällt es auf, dass diese Rosetten nicht in der Mitte der Mauer eingelassen sind. In diesem Punkt opferte der Baumeister die Symmetrie dem Effekte auf, den dieselben auf eine gewisse Entfernung von aussen machen sollen. — Die beiden Abseiten sind niedriger als das Schiff; den gegen sie gekehrten Säulen der ganzen Bündel entsprechen jedesmal ebensoviele an die äussere Mauer der Abseite anlehende halbe Säulenbündel; aus den beidseitigen Kapitälern entspringen dann die Rippen zu den Kreuzgewölben, welche wieder, wie im Hauptschiff, in einem Schlussstein von Laubwerk endigen. Die untere Wand beider Abseiten ist zwischen den Halbbüscheln reich dekorirt; längs dem Boden ein starkes Fussgesims, über demselben eine Reihe von Säulchen mit mannichfaltigen Kapitälern, darüber zusammenlaufende Bogenstellungen, die ein Gesims deckt. Als Schluss der ganzen Partie erscheint eine Gallerie von vielfachen, doch nicht heterogenen Gliederungen. Alle Fenster der Abseiten haben Glasgemälde, welche von feierlicher Wirkung sind. — Das Ch o r, fünf Stufen über dem Niveau der Kirche, nähert sich in seinen Hauptverhältnissen, weniger in untergeordneten Punkten, dem Styl des Schiffs. Ausser Abweichungen in der Form der Fenster fallen hier die andersgestalteten Bekleidungen und Verzierungen an den Wänden besonders auf. Die bei den Fenstern emporsteigenden Halbsäulen enden nicht, wie alle übrigen in der Kirche, mit Kapitälern, sondern sie entladen, einem Baumstamme gleich, ohne Absätze ihre Aeste hinanf nach dem Gewölbe, das von diesen nach allen Richtungen sich ausdehnenden Aesten netzartig durchzogen ist. Der untere Theil des Chors wird von 11 hohen Bogenöffnungen durchbrochen; über demselben ebensoviele Spitzbogenfenster mit und ohne Glasmalerei. Rings um das Chor die mit Altären und besonders mit gemalten Scheiben gezielten Kapellen, alle in Gestalt und Grösse einander ähnlich. Von sehr ernstem Eindruck ist der Gang zwischen Chor und Kapellen.

„Gewöhnlich hört man Vergleichen zwischen dem Freiburger und Strassburger Münster anstellen; die Einen geben dem erstern, die Andern dem letztern den Vorzug. Die Zusammenstellung liegt allerdings bei ihrem gemeinsamen Styl, bei ihrem nicht sehr verschiedenen Alter, bei ihren beidseitigen nicht unähnlichen Dimensionen, endlich bei ihrer geringen lokalen Entfernung von einander, sehr nahe. Uns scheint das Freiburger Münster d a r i n den Vorzug zu verdienen, dass es 1) ein in allen Theilen fertiges Werk ausmacht, welchem der einheitliche Ausdruck nicht fehlt, während bei seinem Rivalen im Elsass, der zwar gleichmässige Thürme erhalten sollte, der eine unvollendet blieb; 2) dass das Gebäude nicht mit angehängten Boutiken und Werkstätten verunstaltet ward, wie jenes in Strassburg; 3) dass der freie Platz, auf welchem das Münster sich erhebt, nach den drei Hauptseiten hin viel geräumiger ist in Strassburg, was für die Betrachtung grosse Wichtigkeit hat; 4) dass auch das Chor ringsum freisteht, indess bei dem Strassburger das fremdartige Gebäude ganz unmittelbar an das Chor anstossen. Dennoch bleibt das Münster zu Strassburg das grössere Kunstwerk; die Hauptformen desselben sind kolossaler und dabei theils ebenso elegant, theils eleganter; die Façade z. B. erscheint weit reicher und mit grösserem Fleiss ausgeführt, die Konstruktion "

Säulenwerk, Bogen und Wölbung ist mächtiger und die architektonischen Verzierungen sind zum grössern Theil von grandioserem Styl als in Freiburg. Man führe den am Strassburger Münster mangelnden Thurm aus, reinige die Absseiten von den Kramladen, das Chor von den Angebauten, und denke sich das Monument auf einem weiten, ringsum freien Raume, — dann wird Freiburg die Fahne vor Strassburg senken müssen.“ — (Vergl. Wilhelm Füssli: „Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein, mit Bezug auf alte und neue Werke der Architektur, Skulptur und Malerei.“ Bd. I. Ueber die Bildwerke von Stein, über Glasmalereien, Oelgemälde, Altarschnitzwerke etc. des Freiburger Münsters mag man daselbst S. 389 — 421 nachlesen.)

Bremen, eine der vier freien Städte Deutschlands, liegt an der Weser und Wümme und ist eine der allerältesten deutschen Städte, deren urkundliche Geschichte mit dem J. 788 beginnt, wo Karl der Grosse hier ein Bisthum begründete. Zu ihren merkwürdigsten Bauwerken gehört der schon um 1050 vom Erzbischof Adalbert gegründete und im 13. Jahrh. gothisch vollendete Dom mit dem bekannten Bleikeller, wo die Leichname nicht verwesen. Das alte Rathhaus herrlichen deutschen Styles, das 1405 zu bauen begonnen ward, hat vor sich das uralte Steinbild des Roland stehen, welchem Rückert bekanntlich ein Meisterlied weihte. Unter dem Rathhaus ist jener berühmte Keller, wo man die ältesten Rheinweine bewahrt. Erwähnung verdient auch das „akustische Zimmer“ dieses Rathhauses. Ausserdem sind bemerkenswerth: der Schütting, die Börse, die Seefahrt, die beiden Waisenhäuser, und unter den neuern Bauten das Stadthaus, das Museum (eine Biblioth., Naturaliensammlung und Kunstsachen enthaltend), das Schauspielhaus, die Kaserne, das Arbeitshaus, die grosse Weserbrücke etc. Bremen hat, die Vorstadt ausserhalb der Wälle mitgerechnet, 9 Kirchen und circa 10,000 Häuser. Auf der rechten Weserseite, in der Altstadt, sind die Strassen krumm, winklich und oft eng, mit hohen, meist Giebel-Häusern besetzt, an deren Stelle allmählig neue treten. Die Festungswerke sind mit Beginn dieses Jahrh. in öffentliche Spaziergänge umgewandelt worden, die an geschmackvoller Anlage ihres gleichen suchen. — Privatsammlungen von Gemälden findet man bei den Herren von Garlich, Meinerzhagen, Alterthümer aber bei Uckermann etc. — Der seit 1824 hier bestehende Kunstverein macht nicht die grossen Jahres-Ausstellungen zu seinem Hauptzweck, sondern ist unausgesetzt bemüht, der Kunst beim Publikum immer mehr Eingang zu verschaffen, zu welchem Ende in den Monaten Oktober bis incl. Mai regelmässige vierzehntägige Zusammenkünfte gehalten werden, sowohl zur Besprechung und Berathung über Kunstangelegenheiten, als auch zur Vorführung von Bildern, um dadurch das Kunstleben fortschreitend anzuregen und den Geschmack auszubilden. Unter den verschiedenzeitig vom Verein gemachten Ankäufen von Kunstgegenständen verdient die Acquirirung der werthvollen „Duntze'schen Kupferstichsammlung“ für die Summe von 110 Louisd'or besondrer Erwähnung; dieser Ankauf veranlasste die Anstellung eines eignen Conservators. Im Mai 1829 hielt der Kunstverein die erste öffentliche Ausstellung. Im J. 1833 hatte derselbe eine Sammlung von 13 Oelbildern, 585 Handzeichnungen und 3917 Kupferstichen und Lithographien, nebst einer kleinen Bibliothek von 66 Werken und mehreren plastischen Kunstgegenständen, als Vereins-Eigenthum zusammengebracht. Vom J. 1837 an bethelligte sich der Verein durch Aktien bei verschiedenen deutschen Vereinen, und veranstaltete auch eine Verloosung von Kupferstichen etc. unter seinen Mitgliedern. Die dritte grosse Gemälde-Ausstellung in Bremen geschah im Frühjahr 1843, wo 566 Bilder zur Anschauung kamen, von welchen 133 im Betrage von 15,718 Thalern verkauft wurden, einschliesslich der 36 Bilder (im Betrag von 4318 Thalern) zur Verloosung unter die Subscribenten, die eigentlich die Stelle der Mitglieder solcher Vereine vertreten, deren Tendenz lediglich auf Ausstellungen gerichtet ist. Der Verein hat jetzt (1844) die Zahl von 315 Mitgliedern erreicht, und zwar ohne allen Beisprung von auswärts.

Bremer Grün (*Verditer*) ist fast reines Kupferoxydhydrat und erscheint in Gestalt einer ungemein lockern und leichten, in dieser Hinsicht der *Magnesia alba* ähnlichen hellblauen Masse, die jedoch einen mehr oder minder starken Stich ins Grüne besitzt. Je reiner blau, je feuriger die Farbe und je lockerer das Gefüge, desto höher wird es geschätzt. Es eignet sich ganz vorzüglich zur Oelmalerei, und liefert eine der allerdauerhaftesten, den Witterungseinflüssen ungemein lange widerstehenden Oelfarben. Die ursprünglich ziemlich rein blaue Farbe geht unter dem Oele sehr bald, bereits nach 24 Stunden, in Grün über, indem das Kupferoxydhydrat mit dem Oel eine chemische Verbindung (ohne Zweifel eine Kupferseife) eingeht. Das Bremergrün wird aber auch als Leimfarbe gebraucht, wo es seine blaue Farbe unverändert behält. Nur in Berührung mit Kalk hält es sich nicht gut. Ebenso kann es durchaus keine Erhitzung vertragen, indem es dabei sein Hydrat-

wasser verliert und in schwarzbraunes Kupferoxyd übergeht. Es wurde zuerst in Bremen fabrizirt, daher der Farbename; ausser dort wird es in Minden, Eisenach, Kassel und andern Orten des nördlichen Deutschlands hergestellt.

Bremerhaven, 1827 von den Bremern auf einem von Hannover abgetretenen Bezirke am Ausfluss der Geeste in die Weser gegründet, ist ein in stetem Wachsthum begriffener Ort mit grossartigen Hafenwerken, worauf Bremen über eine halbe Million Thaler verwendete und wodurch die alte freie Hansastadt wieder zum blühenden Seestaate gedeiht. Der Schiffsbau wird auf 13 Werften betrieben.

Brentano aus Seligenstadt, Historienmaler zu Frankfurt am M., gest. daselbst in der Blüte seiner Jahre 1841, schuf ein paar Kaiserbilder für den dasigen Römer. Von ihm ist die Porträtfigur Karls IV., der von 1347—1378 herrschte und von welchem die goldene Bulla herrührt, und die des ersten Maximilian (1493—1519), jenes ritterlichen Charakters, unter dem das Haus Oesterreich durch Heirath (er war Tochtermann von Karl v. Burgund) und sonst an Glanz und Macht stieg. Das Bild Karls IV. ist das 24., das Maximilians I. das 30. in der Figurenreihe des Kaisersaals. Brentano führte übrigens mit Sutter unter Steinle's Leitung die obern kleinern Bilder in der Bethmann-Hollweg'schen Schlosskapelle auf Rheineck bei Broll aus.

Brentel [oder Brendle], Friedrich, geb. 1590, gest. 1651, blühte von 1609—1633 als Miniaturmaler und Kupferstecher zu Strassburg. Seine Kleinmalereien brachten ihn bei verschiedenen Fürsten in Gunst, doch ist er uns meist nur als Stecher bekannt, z. B. durch das Bildniss Friedrichs v. Sachsen [15 Zoll hoch, 12 Z. 6 Lin. breit] mit der Jahrzahl 1609, durch verschiedene, mit leichter Nadel geätzte Landschaften mit historischer Staffage [einige mit den Jahrzahlen 1617 und 1619 bezeichnet] und durch das sehr seltene Blatt von 1619, das den grossen herzogl. Saal zu Stuttgart vorstellt (hoch 14, breit 19 Zoll).

Brenz bei Heidenheim besitzt eine Pfarrkirche, die vom J. 1150 datiren soll. Sie ist eine Säulenbasilika und eine der merkwürdigsten Kirchen, nicht blos des schwäbischen Landes; aus ihren Skulpturen lässt sich vermuthen, dass sie etwa zu gleicher Zeit mit der St. Johanneskirche zu Schwäbisch-Gmünd entstand. Sie zeigt Rundarkaden auf Säulen (und einem achtsseitigen Pfeiler) mit Quastenbasis und fantastisch verzierten starken Kapitellen; Chor und Absiden sind durch halbrunde Nischen geschlossen. Das Chor ist flach im Kreuz gewölbt. Ueber den Arkadenbogen zieht ein Gesimsband hin, von dem auf jedes Seitenkapitell mit Köpfen verzierte Leisten sich herabsenken. So ist jeder der sonst ungegliederten Rundbogen rechtwinklich eingeschlossen und ebenso jeder Bogen des aussen sich herumziehenden Rundfrieses; die Eckzwickel von diesen sind mit einem erhabnen Knopfe ausgeziert. Diese ganze Anordnung erinnert an die Bogeneinfassung der Wasserleitung zu Athen. Dem Mittelschiff schliesst sich westlich der viereckige, oben achteckige, Thurm an, unter dem innen das Gewölbe für die Empore (nach sächsischer Weise) sich befindet. In die Ecke zwischen Thurm und Seitenschiff ist je ein runder Treppenthurm eingebaut, wie zu Paderborn, zu Merseburg im Osten des Doms etc. Mit dem Paderborner Dombau stimmt auch das überein, dass im Westen der südlichen Abside eine kreuzgewölbte Vorhalle um zwei innere Säulenabstände hervortritt. Eigenthümlich sind auch die Skulpturen dieser kleinen ganz aus Kalkstein gebauten Kirche.

Brera, Name des vormaligen Jesuitencollegiums zu Mailand, in welchem Prachtgebäude jetzt eine der schönsten Gemäldesammlungen Italiens sich befindet.

Brescia, die *Brixia* der Römer, ist die Hauptstadt einer Delegation des lombardisch-venetianischen Königreichs, liegt an den Flüssen Mella und Garza und zählt jetzt 35,000 Bewohner. Bist Hauptstadt cisalpinischer Gallier, der Cenomannen, wurde Brixia römische Kolonie und später durch die Hunnen zerstört. Im J. 1820, wo man Ausgrabungen machte, stiess man auf höchst interessante Alterthümer. Man legte an der Piazza del Novarino das Forum des Arrius nebst der Curia zu Tage, wobei der Tempel des Vespasian (nach Andern des Herkules) ans Licht kam. Dieses Heiligthum korinthischen Styls ist aus weissem Marmor erbaut, 200 F. breit, und hat einen hohen Aufgang von etwa 60 Stufen. Das Innere hat drei Cellen mit drei Altären; hier hat man die bei der Ausgrabung gefundenen Antiquitäten, Inschriften und Skulpturen aufgestellt, unter welchen eine *Victoria alata* mit silbernen Lorbeerkrantz, ein Werk vortrefflichster griechischer Arbeit (jetzt im Museum zu Berlin), dann die Statue eines gefangenen Königs, viele Büsten von Kaisern und Kaiserinnen, ferner *Di Manes*, *Διόσωρα*, *Divus Trajanus*, *Fata Augusta*, *Fata Barbarica*, *Fata divina*, *F. fatalia*, *Hercules*, *Juno Regina*, *Junones*, *Volcan*, *Volcan. Augustus*, *Volc. Mithras*, *F. Mulciberus*, ein Sarkophag und dergl. befindlich sind. (Vergl. *Intorno vari antichi monumenti scoperti in Brescia, dissertazione di*

D. Giov. Labus etc. Brescia 1823.) Unter den mittelalterlichen Bauwerken Brescia's ist das ehrwürdigste die im lombardisch-germanischen Styl erbaute, angeblich aus dem 7. Jahrh. stammende Kathedrale. Sie besitzt ein Reliquarium mit der Oriflamme (*croce d'oro flamma*), die Bischof Albert im Kreuzzuge von 1221 auf den Mauern von Damiette aufpflanzte. Skulpturen hat die alte Kathedrale von A. Vittoria und Malereien von Pietro Rosa und Moretto (von letzterm das Osterlamm, Abrahams Opfer, Elias, und David). Die neue Kathedrale, aus Marmor, ist von 1604—1825 erbaut; die Kuppel von Basilio Mazzoli. Die Kirche *S. Pietro in Ottaveto* enthält Gemälde von Buonvicino (detto Moretto): St. Lorenz und St. Johannes, die Krönung Mariens (dabei Petrus und Paulus, Pax und Justitia) am Hochaltare, und ein Fresco, St. Petrus und Simon Magus vorstellend; lauter ernst und edel gehaltne Bilder. Von Vinc. Foppa dem Aelteren finden sich dort eine St. Ursula und die Kreuztragung, ferner Gemälde von Capuccino, Angelo Trevisano, Celesti etc. Nahebei in *S. Eucharistia* das Monument des Martinengo vom J. 1526. *Santa Maria di Calchera* besitzt Gemälde von Romanino (St. Apollonius reitet dem Volke das Abendmahl), von Moretto (Christus zwischen Hieronymus und Dorothea; Christus mit Magdalenen) und von Callisto Piazza (eine Heimsuchung vom J. 1525). In *S. Eufemia* ist Buonvicino-Moretto's berühmte Madonna in trono mit Heiligen. In der Sakristei von *S. Clemente* findet sich eine Anbetung des Kindes; von Callisto Piazza 1524 gemalt. *S. Afra* besitzt das Martyrium der heiligen Afra von Paul Veronese, die Ehebrecherin vor Christus von Tizian, die Madonna mit dem Kind von Procaccini, St. Faustin und St. Giovita, bei Nacht das Abendmahl ausstellend, von Leandro Bassano, die Transfiguration von Tintoretto und das Martyrium des heil. Felix von Palma giovine. Im Kloster *S. Barnaba*, wo Vincenz Foppa begraben ward (1492, wie noch die Grabschrift besagt), sind ausser von diesem eigentl. Begründer der Mailänder Schule auch Bilder von Savoldo (Anbetung der Hirten) und von Civerchio vorhanden. *S. Nazaro e Celso* besitzt Gemälde von Tizian (in 5 Abtheilungen), von Moretto (den Christus zwischen Moses und Elias), von V. Foppa dem J. und L. Gambara. In *S. Maria dei miracoli* findet sich ein St. Nikolas von Moretto; aussen Skulpturen vom 14. Jahrh. In *S. Giovanni* wieder Gemälde von Moretto (Kindermord, Dreieinigkeit, Mannasammlung), ferner von Romanino (Abendmahl, Auferweckung des Lazarus, Sposalizio) und von Giov. Bellini (Grablegung). In *S. Maria delle grazie* Gemälde von Moretto, Ferramola (heil. Hieronymus) und andern Brescianern. In *S. Carmine* das Grabmal des grossen Musikers Marcello, eine Verkündung von Ferramola etc. In der Sakristei von *S. Giorgio* ein St. Michael mit dem Drachen, aus dem 15. Jahrh., von Montorfano. In *S. Giuseppe* Gemälde von Moretto und Romanino. In *S. Faustino e Giovita* Bilder von Lattanzio Gambara. Unter den Palästen Brescia's steht obenan der *Palazzo Comunale*, dessen erstes Stock von Tomaso Formentone und dessen zweites von Sansovino erbaut ist; die grossen Fenster rühren von Palladio her. Ueber der Thür sieht man die Geburt Christi von Moretto; ferner St. Faustina mit S. Giovita vom jüngern Foppa, und die Kreuztragung von demselben. Die *Sala del consiglio* ist mit Fresken von Giulio Campi geschmückt; die Vorstellungen sind folgende: Geschichte der Susanna; Salomo's Urtheil; der von Kambyses geschundene Richter; der vom Macedonier Philipp entschädigte Machetas; Selbstbestrafung des Charontas, Gesetzgebers von Thurium, für das von ihm gegebne und gebrochne Gesetz, nicht bewaffnet in die Volksversammlung zu gehen; Manlius Torquatus seinen Sohn verdammend; Trajan, im Begriff ins Feld zu ziehen, gibt einer von seinen Soldaten gekränkten Wittve Genugthuung; Selenkus, König und Gesetzgeber der Lokrer. In der öffentlichen Bibliothek des Communalpalastes (gestiftet 1750 durch den Cardinal und Bischof von Brescia: Angelo Maria Querini) findet sich ein vom 6. oder 7. Jahrh. datirendes Evangelarium auf Purpurpergament, ferner die erste Ausgabe des Petrarca mit Miniaturen aus der Schule Mantegna's; ein Koran; eine sehr fraglich dem Tizian beige gemessne Madonna auf Lapis Lazuli; ein vom letzten Longobardenkönig Desiderius an seine Tochter Ansberga, Aebtissin von S. Julia in Brescia, geschenktes gemmenbesetztes Kreuz, und andre Cimellen, wie drei Diptychen und einige Reliefs aus Elfenbein. Vorgesdachtes Kreuz, vordem bei den Nonnen des Klosters di S. Giulia, ist nach der in schönen Schriftzügen geschriebnen Inschrift von einem Griechen gefertigt, der in dem unter byzantinischer Herrschaft stehenden Ravenna lebte und Βουρνερος hiess, aber hier seinem Namen die lateinische Genitivendung *Boynneri Kerami* (scil. opus) statt Βουρνερου Κεραμίδος gab. Auf dem Schilde, der den Mittelpunkt des Kreuzes einnimmt, sitzt (in erhabenem Relief ciselirt) der Erlöser auf dem Throne; die Rechte erhebt er zum Segnen, in der Linken hält er ein Buch mit der Inschrift: *Pax vobis*. Unter dem Bild des Erlösers ist ein

merkwürdiges aureographisches Werk, das mit ausgesuchter Pünktlichkeit auf rundem Kristall ausgeführt ist. Der frühere Bibliothekar, Abbate Bighelli, glaubte in den drei Bildnissen die Kaiserin Galla Placidia mit ihren zwei Kindern, Valentinian III. und Honoria, zu erkennen; daher führte das Krenz den Namen: *Croce gemmata di Galla Placidia*, und wird in das Jahr 425 gesetzt. Zweihundert und zwölf Edelsteine dienen zu seiner Verzierung; einige enthalten Gegenstände aus der heidnischen Mythe (Ganymedes, Perseus, Paris und Helena, Venus, Minerva, Sünx), jedoch von mittelmässiger Arbeit; nur eine der antiken Vorstellungen ist beachtenswerth: das Brustbild eines mädchenhaften Liebesgottes mit aufgehobnen Augen und halbgeöffnetem Munde, lorbeerbekröntem Haupte und beflügelten Schultern. Unter den Elfenbeinarbeiten der Querinischen Bibliothek sind zwei Consular-Diptychen, das eine von Boëthius, der im J. 487 Consul war, während im Orient Zeno, im Occident Odoacer regierte; das andere von Lampadius, der im J. 530 Consul war, während im Orient Justinian, im Occident Athalarich herrschte. Das dritte und unter den bekannten Diptychen älteste stellt Paris mit dem Hund und Jagdspies, Helena und Cupido vor. Dieses sowie das vorhergehende ist Vermächtniss des Kardinals Querini. Dazu kommt noch ein aus sechs Elfenbeintafeln, in Form eines kleinen Sarkophags zusammengesetztes Reliquienkästchen, mit den auf christlichen Sarkophagen gewöhnlichen Vorstellungen aus der heiligen Geschichte, von sehr feiner Ausführung. (Vergl. *Illustrazione di monumenti antichi di spettanza della municipale biblioteca Queriniana di Brescia, lavoro assunto a preghiera della presidenza di tale istituto dal nobile Alessandro Sala. Milano, 1843.*) In derselben Bibliothek wurde 1844 die von Gaetano Monti ausgeführte kolossale Büste des verst. Grafen *Paolo Tosio* aufgestellt, desselben, der seine reiche Kunstsammlung (darunter ein noch fraglicher Raffael: ein Christus mit den Wundenmalen, ausserdem vornehmlich neuere Werke, wie von Landi, Diotti, Hayez, Canova, Thorwaldsen) dieser Stadt vermacht hat. Der Palast des *Conte Lecchi* weist eine Madonna mit Heiligen von *Callisto Piazza*, Mariä Himmelfahrt von *Gambara* und mehr Bilder der alten Schule auf. Das Haus *Martinengo-Coleoni* besitzt *Tizians* Königin von Cypern, und von *Romanino* Oelgemälde auf der Mauer. Noch steht das Haus des Malers *Gambara* mit den von ihm gemalten allegorischen Fresken, welcher Künstler auch eine ganze Strasse von Brescia al fresco malte; ferner das Haus des *Sabatti* mit der Sündflut von ihm selbst. Das Haus *Brugnoli*: Gemälde von *Foppa*, *Moretto* etc. *Donna flaminia della Corte*: Fresken von *Floravanti Ferramola*. *Luigi Torre*: die Grablegung von *Girolamo Savoldi*. Das Haus *Rondi* besitzt *Abrahams Opfer*, die grösste Elfenbeinschnitzerei von *Gerard van Opstal*. Der *Campo Santo* von Brescia, 1815 durch *Vantini* erbaut, hat Begräbnisstätten nach Art der alten Columbarien; in der Kuppel der Kapelle ist ein Cyklus von Bildnissen der Zeitgenossen und Zeitgenossinnen des Architekten aus Brescia. In dieser Stadt wurde der durch seinen religiös-politischen Reformationsversuch so hochberühmte *Arnold* (*Arnoldo da Brescia*) geboren, ferner der Feldherr *Martinengo*, die Maler *Bosvicino* (*Moretto*), *Gambara*, *Romanino* etc. Sie gehört zu den Städten Italiens, in denen die Reformation bedeutenden Anklang fand.

Breslau, Hauptstadt der preuss. Provinz Schlesien, ist die nach Berlin bedeutendste Stadt Preussens, hat zahlreiche, zum Theil hochbethürmte Kirchen und weist sonst eine Menge historisch wie künstlerisch interessante Denkmale der Baukunst und Bildnerei auf. Unter den zehn Kirchen, welche den Protestanten gehören, zeichnen sich aus: die Elisabethkirche (Hauptpfarrkirche), welche 1253—57 durch die Bürgerschaft erbaut ward, mit einem schönen 324 Fuss hohen Thurme zur Seite, der eine 220 Centner schwere Glocke neben vielen andern trägt, einer grossen prächtigen Orgel, vielen Denkmälern etc.; die Magdalenenkirche mit der Magdalenenbibliothek, wo auch eine Gemäldesammlung v. 340 Stücken sich befindet; die reformirte oder die Hofkirche, ausgezeichnet durch ihre einfache und zweckmässige Bauart; die St. Bernhardinkirche mit einer kunstvoll gemalten Hedwigstafel, und die im Zwölfeck mit Kuppel erbaute Kirche der 11,000 Jungfrauen. Unter den katholischen Kirchen bemerken wir zunächst den Dom oder die „Kathedrale zu St. Johannes“, einen Bau aus dem 13. Jahrhundert, also aus der besten Florzeit des deutschen Styles, mit zwei durch Feuer in den J. 1540 und 1759 ihrer Spitzen beraubten Thürmen. Der kapeellenreiche Dom enthält in der Pegarellenkapelle ein schönes messingenes Denkmal des Bischofs *Johann Roth*, welches *Peter Vischer* zu Nürnberg im J. 1496 goss und wo die Skulptur noch eine Behandlungsweise zeigt, die mehr dem germanischen Style, als jenem scharfen eckigen Wesen verwandt ist, welches damals in Nürnberg, vornehmlich durch *Adam Kraft*, eingeführt war. Der Dom hat übrigens einen aus gediegenem

· kunstreich gearbeiteten Hochaltar und viele andre sehenswerthe Kunstwerke Denkmäler. Die von 1288—95 erbaute Kreuzkirche mit der Krypta zu Bartholomäus präsentiert sich als Denkmal der schönsten altdeutschen Stylzeit und t das merkwürdige Grabmonument Herzog Heinrichs IV. von Breslau (gest. 1303), wo der deutsche Skulpturstyl schon freier entwickelt, wenn auch noch in schwerer und massenhafter Weise erscheint. Die Grabplatte mit der Bildniss- besteht aus gebranntem Thon; sie ruht auf einem Untersatz, dessen Seiten- n, hier aus Sandstein, mit den Reliefgestalten von Engeln, welche das Monn- zu tragen scheinen, und mit fangtenden Gewülben geschmückt sind. Die a der Kreuzkirche, die sogenannte „Bartholomäuskirche“, ist seit dem 30 jäh- Kriege, wo sie den Schweden als Pferdestall diente, unbenutzt geblieben. unterirdische Kirche wird nun wieder hergestellt und dem Gottesdienste zu- gegeben. Ein ebenfalls noch aus guter deutscher Zeit stammender Bau ist die ante Liebfrauenkirche auf dem Sand oder die „Sandkirche“ (von 1469—69 erbaut). Die Sandkirche hat (wie die über der Bartholomäuskirche be- che Kreuzkirche) die architektonische Merkwürdigkeit, dass die beiden esschiffe mit dem Hauptschiffe von gleicher Höhe sind. Zu



nehmen wären noch die ehemalige Jesuitenkir- che u. die Dorotheen- kirche, das höchste Gebäude der Stadt. Zu den übrigen merkwürdi- gen Gebäuden Breslau's zählt das Rathhaus mit seiner kunstvollen Bildhauer- u. Steinmetz- arbeit, ein Bau aus dem 14. Jahrh. mit hohem, mehrmals durchstül- gen Thurne, einer schö- nen Uhr und alten Glocke auf demselben; ferner das königliche Schloß; das unter Kaiser Leo- pold I. erbaute Jesuiten- collegium, welches in neuerer Zeit der Univer- sität überlassen ward; das Regierungsgebäude, das Landeshofhaus; die fürstbischöfliche Resi- denz auf dem Dom; das Gebäude des Oberlandes- gerichts; die Börse am Blücherplatz, d. 1824 voll- endet ward; das Münz-

; das Allerheiligenhospital; die Bürgerschule; das ganz neue Theater (1841 ndel); das Gebäude der kön. Intendantur und das des Generalkommando's, das übergelände und der Palast des Grafen Henkel von Donnersmark. Die Univer- sitybibliothek enthält ausser ihren 300,000 Bänden auch eine Gallerie von 700 Kir- gemälden, eine Münzsammlung, schlesische Alterthümer und Gypsabgüsse nach en. Die Stadt hat eine grosse Anzahl öffentlicher Plätze, unter welchen der Markt oder Ring, in dessen Mitte das Rathhaus sich erhebt, der alte Saliring Blücherplatz, auf welchem die schöne von Rauch modellirte und von Lequien usse Statue des Marshalls Vorwärts steht, der Neumarkt mit dem Neptun- brunnen, der Tauenzienplatz (mit dem Magnordenkmale Tauenzien's, rackeren Vortheidigers der Stadt im siebenjährigen Kriege), der Ritterplatz, der an der Königsbrücke und der Exerzierplatz die merkwürdigsten sind. Für den heplatz hat der durch seine Amazonsengruppe berühmte Prof. Kiss in Berlin, a Vaterstadt Breslau ist, ein Reiterstandbild Friedrichs des Grossen projekirt, deren Fürsten nach seiner Eroberung Schlesiens als weisen und milden Ordner izeinzellen Verhältnisse charakterisiren soll. (Hierzu die Abbildung.) Von den eichen Brücken, welche die verschiedenen Stadttheile verbinden, ist die Königs-

brücke von Eisen, neun sind von Stein, die übrigen von Holz erbaut. Von Ihnen führen fünf über die Ohla, 14 über die Oder und vier über den Stadtgraben, der die eigentliche Stadt von den Vorstädten absondert. Die Hauptbrücke ist die hölzerne Oderbrücke von 534 Fuss Länge, welche in zwei Abtheilungen zerfällt und beide Ufer der Oder nebst den dazwischen liegenden Werdern verbindet. Die Stadt besitzt zahlreiche und stark besuchte Lehranstalten aller Art, so auch eine Kunst-, Bau- und Handwerksschule. Von den verschiedenen Gesellschaften ist hier besonders die schlesische Gesellschaft für vaterländische Kultur zu nennen, welche sich in mehrere Sectionen theilt und zumal durch die Unterstützung, die sie der zeichnenden Kunst und der Technik angedeihen lässt, sich sehr verdient macht. Ferner gibt es hier einen Kunst- und Gowerbverein, mehrere Privatsammlungen von Gemälden und Alterthümern, ein Kunstmuseum (neuerdings vom Kunsthändler Karsch gegründet und eine permanente Ausstellung neuer Gemälde von den besten lebenden Meistern bietend) etc.

Breslauer, Karl Christian, geb. zu Warschau 1805, verrieth früh schon Anlage zur Malerei, kam in seinem 15. Jahre nach Berlin und besuchte hier, um eine allgemeine Schulbildung zu erlangen, das Gymnasium zum grauen Kloster, gleichzeitig aber auch die Akademie. Weil seine Verhältnisse ihn auf den Erwerb anwiesen, arbeitete er hierauf bei den Dekorationsmalern Blechen und Gropius, verliess dieses Fach aber bald, da solche Beschäftigung ihm nicht zusagte, und ging nach Dresden und von da nach Paris, wo er den edlen, auch zufällig reichen Dichter Michael Beer (Meyerbeers Bruder) kennen lernte. Dieser unterstützte ihn und schickte ihn zur weiteren Ausbildung im Jahr 1830 nach Düsseldorf. Hier, wo er zuerst die Anweisung erhielt, nach der Natur zu malen, begann erst Breslauer's eigentliche künstlerische Ausbildung. Seine Landschaften erwarben sich bald den Beifall der Liebhaber, und im J. 1843 ward durch seinen Ruf als Landschaftler endlich sogar das eiserne Herz seiner Vaterstadt geführt, indem das russisch-warschauer Gouvernement ihm die grosse silberne Preismedaille zur Anerkennung seiner ausgezeichneten Leistungen verehrte. — Wir heben von den zahlreichen Werken Breslauer's nur folgende heraus: „Limburg an der Lahn“ und eine „waldige Abendlandschaft mit Köhlerhütten“ (beide vom rheinisch-westfälischen Kunstverein erworben); zwei „Ansichten vom Fautzberge mit der Burg Rheinstein“ (im Besitz des Prinzen Friedrich v. Preussen); „Abenddämmerung mit Mondaufgang“ (im Besitz des Staatsraths von Rudomini in Warschau); das Dörfchen „Beilstein“ (Eigenthum des Grossfürsten Thronfolgers); „das Siebengebirg von Bonn aus“ (im Besitz des Staatsraths von Sulkowski); zwei norwegische Bilder: „Partie aus Golvangen“ (vom Hannoverschen Kunstverein angekauft) und „Naeselve Falders“; endlich das Schloss „Kropsberg im Innthal“ und die „Mühle im Charakter des Waldbachstaub im Salzkammergut“, welche letzteren Stücke zu seinen neuesten Produktionen gehören.

Breslauerrothe heisst der in Schlesien erbaute Krapp, eine der geringsten Sorten von Färberröthe, und daher auch zum Krapplack in der Malerei wenig empfehlenswerth.

Brest, im franz. Departement Finisterre in der Bretagne, ist einer der bedeutendsten französ. Kriegshäfen am atlantischen Meer. Der Ort ist in amphitheatralischer Form gebaut, am Abhange eines Bergs auf der Nordseite der Rhede, einen tief ins Land eindringenden Busen, dessen enger Eingang Goulet durch die Pointe-Forzic und Pointe des Espagnoles geschlossen und durch starke Batterien gedeckt wird. Die Rhede fasst 500 Schiffe, ist tief und sicher, und durch die umliegenden Höhen vor Sturm und Wogen geschützt. Der eigentliche Hafen bildet einen langen schmalen Kanal, der in die Stadt eindringt, sie in zwei Theile scheidet und über 100 Schiffe fasst. Die Stadt ist mit bedeutenden Festungswerken umgeben, aus welchen drei Thore führen. Auf einem Felsen an der Ostseite des Hafens liegt das alte Schloss mit mehreren Thürmen, wovon einer der Thurm des Cäsar heisst und der Rest eines hier gestandenen Römercastells sein soll. Unter den andern öffentlichen Gebäuden sind neben mehreren Kirchen und Kapellen das Rathhaus, die Börse, die Secréfatur und das Theater zu nennen. Brest ward im 11. Jahrh. zuerst durch den Herzog v. Bretagne erweitert und stark befestigt; später war dieser Ort lange Zeit im Besitz der Engländer, bis er endlich wieder an die bretagnischen Herzöge zurückkam. Bedeutend ward der Ort erst mit dem J. 1631, wo der Cardinal Richelieu den Hafen reinigen und befestigen und ein Arsenal nebst Werften für Kriegsschiffe erbauen liess. Minister Colbert verwandelte dann die hölzernen Werfte in steinerne und erhob Brest zum kön. Kriegshafen, der nun unter Louis XIV. in den J. 1680–81 durch Vauban in starken Vertheidigungszustand gesetzt ward.

Breughel, Malerfamilie; s. unter dem richtigern Namen **Brueghel**.

Breviarium, **Breyer**, das aus kurzen Abschnitten der heiligen Schrift und der Kirchenväter, Heiligengeschichten, Gebeten, Hymnen und andern beim Gottesdienst vorgeschriebenen Formeln bestehende lateinische Andachtsbuch der römisch-katholischen Geistlichkeit. Ursprünglich enthielt es nur die Psalmen, auf die sieben Wochentage vertheilt, ward aber von den Päpsten vielfach verändert. Unter Clemens VII. wurden die Bibelabschnitte hinzugefügt und Paul III. verschaffte diesem durch den spanischen Franziskaner, Kardinal Quignones, revidirten Br. die allgemeine kirchliche Geltung. Pius V. liess es von Neuem bearbeiten und schrieb in einer Bulle es der ganzen Geistlichkeit zum täglichen Gebrauche vor. Die letzten Veränderungen erfuhr das Br. unter Clemens VIII. und Urban VIII., seit welcher Zeit es im Wesentlichen dasselbe geblieben ist. Es zerfällt nach den vier Jahrzeiten in die vier Theile: *hiemalis*, *vernalis*, *aestiva* und *auctumnalis*. Laut päpstlichen Verordnungen muss jeder Inhaber einer geistlichen Pfründe, jeder Ordensgeistliche und Jeder, der mehr als die vier kleinen Weihen empfangen hat, das *Breviarium romanum* gebrauchen; wer von diesen Knechten des „Knechtes der Knechte“ eins der acht Stücke, woraus die tägliche Andacht besteht, auslässt, begeht nach römischem Begriff eine Todsünde. Einige Mönchsorden haben mit Papstes Erlaubniss eigene Breviarien; begreiflicher Weise ist aber zwischen diesen Brevieren und dem römischen kein wesentlicher Unterschied. Die Breviarien des Mittelalters, und zwar die von Würdenträgern der Kirche und von hohen weltlichen Herren gebrauchten, sind äusserst wichtig für die Kunstgeschichte, insofern sie mit Miniaturen ausgeschmückt sind und bei ihrer meist glänzenden Erhaltung noch das getreueste Bild der Entwicklungsstufen der Malerei im Kleinen gewähren. Rom, Florenz, Mailand, Venedig, Paris, Strassburg, Zürich, Basel, München, Aschaffenburg, Bamberg, Gotha, Wien etc. weisen noch auf ihren Bibliotheken die merkwürdigsten handschriftlichen Breviarien mit Malereien auf. Ausgezeichnete Exemplare der Art finden sich auch in England, freilich zerstreut im Privatbesitz britischer Grossen, ferner in Spanien, Belgien etc.

Brow, **Georg**, ein deutscher Maler des 16. Jahrh., von dem sich ein Bild in der Münchner Gallerie befindet. Es stellt den Sieg des Scipio über Hannibal zu Zama vor und lässt den Maler als einen mittelmässigen Nachahmer Altdorfers erkennen. Die Composition ist höchst überfüllt, ohne Sonderung der Massen, und die Ausführung des Einzelnen hart.

Briareus, s. **Aegaeon**.

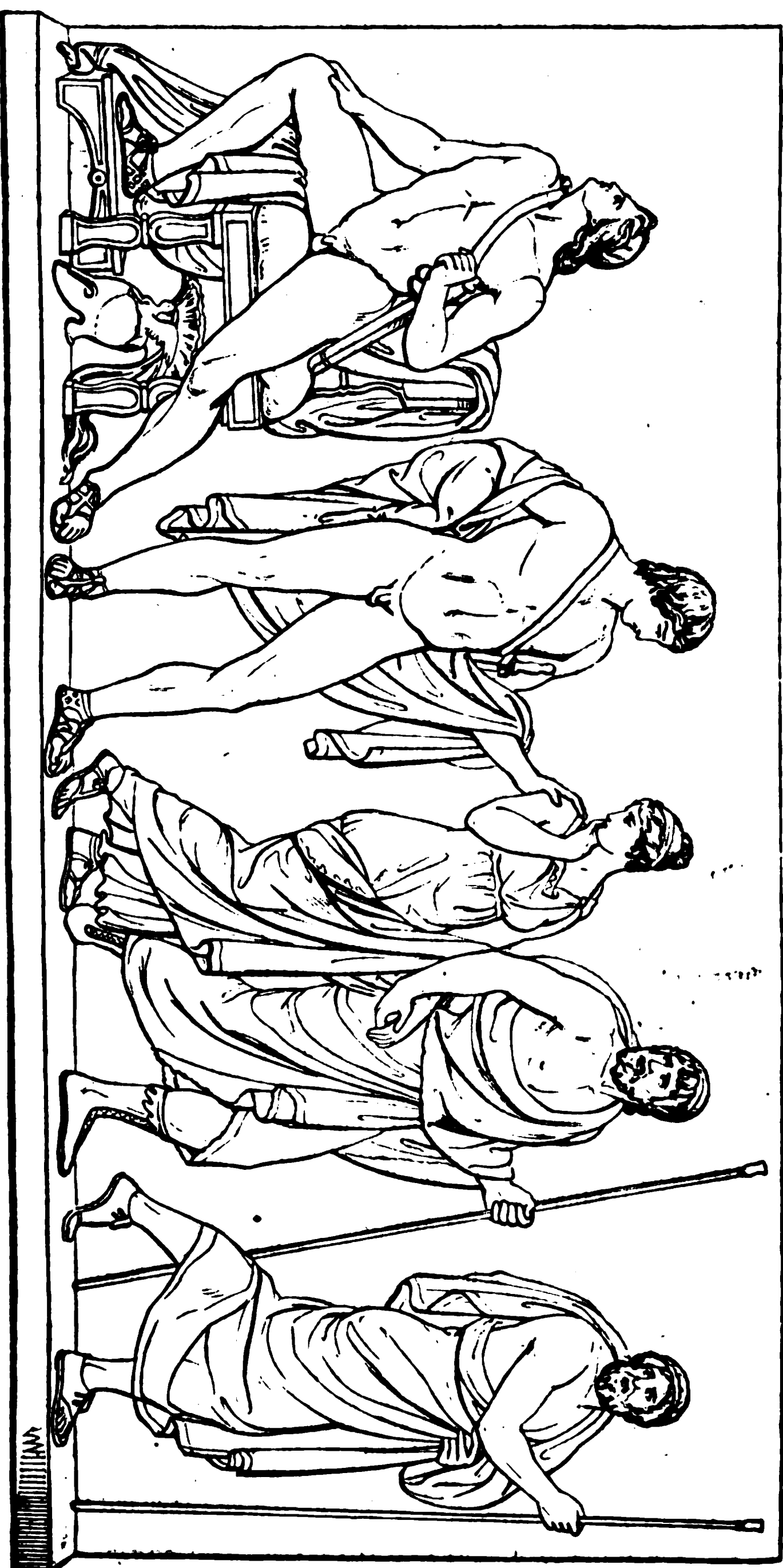
Briocinus der Heilige, Bischof von Tours, lebte ums J. 400. Er trägt, zum Beweise der Unschuld an der Niederkunft seiner Wäscherin, glühende Kohlen im Gewande. Als Patron der Genitalien und gegen Leibweh war er besonders bei den im 12. Jahrh. nach Sachsen übergesiedelten Niederländern beliebt. So ist er z. B. Patron einer Kirche vor Bolzig. Sein Tag ist der 13. Nov.

Brigolstein bei Salzburg. Am Fusse desselben hat man durch neuere Nachgrabungen auf dem alten römischen Begräbnissplatze mehrfache röm. Alterthümer, besonders Münzen aus Nerva's Regierungszeit, gefunden. Als merkwürdig hat sich dort herausgestellt, dass im 1. und 2. Jahrh. nach Chr. die Römer zu gleicher Zeit ihre Todten verbrannten oder auch in hölzernen und steinernen Särgen begruben.

Brigitta, die Heilige, gest. am 8. Okt. 1373, kanonisirt 1391, ist die Patronin von Schweden. Sie erscheint in der Kleidung des von ihr gestifteten Ordens und hält ein mit einem Kreuze bezeichnetes Herz in der Hand. Wo sie als Pilgerin dargestellt ist, trägt sie ein rothes Crucifix oder Jerusalemkreuz in der Hand.

Brigitta Thaumaturga, die schottländische Heilige, war Aebtrissin zu Kildar und starb im J. 523. Sie führt eine Schauer neben sich, weil auf ihr Gebet sich eine solche mit Frucht füllte; ferner hat sie eine Feuerflamme über dem Haupte, welches Anzeichen ihrer Seelenreinheit schon in ihrer Jugend bei ihr bemerkt worden sein soll.

Bril, **Matthäus** (Mattheus, Mattijs), Geschichtsmaler und Landschaftler, geb. 1550 zu Antwerpen, gest. in jugendlichen Jahren zu Rom (1584), war der ältere Bruder des berühmten Paul Bril und fertigte in Rom ausser kleinen Bildern (z. B. Schäferstücken) auch Freskogemälde für den päpstl. Palast. Von seiner Hand datiren die vier Freskobilder in der *Sala di consistorio* des Vatikans, deren Plafond Pierino del Vaga gemalt hat. Sie stellen die vier Jahreszeiten dar. Zwar fehlt der Luftion, aber man sieht, dass der denkende Mann schon Vorgänger und Zeitgenossen hinter sich gelassen hat. Auch sieht man von ihm in Rom mehrere in Leimfarbe auf Leinwand ausgeführte Gemälde. Seine mit Gegenständen überfüllten Landschaften sind im Styl etwas trocken und hart, im Colorit milder wahr als die seines Bruders. Die



Felsens ein aus demselben hervorströmendes Wasser, und andre Jäger, nebst erlegten Steinböcken, wovon einige auf Esel geladen werden; Hintergrund Gebirge an einem See. (3 F. $4\frac{1}{2}$ Z. breit, 2 F. $4\frac{1}{2}$ Z. hoch.) Dresden besitzt von ihm vier Landschaftsstücke auf Kupfer, darunter eine gebirgige Landschaft mit vielen Ueberresten einstiger Prachtbauten nebst darangebauten Wohnhäusern italienischen Styls; Viehhändler und Kauflustige beseelen die Gegend. (1 F. $\frac{3}{4}$ Z. breit, $9\frac{1}{4}$ Z. h.) Zwei sich in Darstellung und Grösse (11 Z. Breite bei 9 Z. Höhe) ganz gleichende Stücke dasselbst zeigen eine Landschaft mit hohen Felsen sehr weiter Ferne; durch das breite reichbebaute Thal strömt ein schöner Fluss, woran mehre Städte liegen; im Vordergrund kommen einige gepackte Maulthiere die steile Bergstrasse herab; nebenher ein Schäfer mit seiner kleinen Herde. Eine Landschaftszeichnung aus Brils Hand, vom J. 1599, findet sich in der Sammlung des Erzherzogs Karl zu Wien. Von P. Bril sind übrigens auch etliche schön radirte Blätter vorhanden: zwei Landschaften in Querfolio, bez. *Paulus Bril inv. et sec. Vincenzo Censi formis. Romae*; zwei Küstenansichten von Campanien mit Gebäuden und Felsen, qu. Fol., bez. *P. Bril fec. 1590*; dann der Kupferstich mit der Bezeichnung: *P. Bril inventor. Praetereunt aegrumque sacerdos atque levita. Luce 10. 31.* Nach ihm ward Vieles gestochen durch Galle, Hollar, Hondius, Neulandt, Magdalene de Passe, die Sadeler und Vostermann. Das Bildniss Paul Brils, von Vandyck gemalt, hat Peter de Jode gestochen.

Brindisi, das alte berühmte *Brundisium*, liegt in der neapolitan. Provinz Terra di Otranto am adriatischen Meere und ist jetzt ein verfallener Ort mit Castell, Wällen, Mauern und versandetem Hafen. Von Alterthümern ist ausser zwei Säulen der Kathedrale wenig mehr übrig.

Brioc (Briocus) der Heilige, Bischof von St. Brieux in der Bretagne, lebte im 6. Jahrh. Auf Abbild. sieht man eine feurige Säule über ihm; eine solche nämlich erschien über ihm, als er zum Priester geweiht ward.

Brisēis (griech. Myth.) war die Tochter des Brises, Königs der Leleger in Pedasus und Priesters in Lyrnessus. Sie spielt eine wichtige Rolle in der homerischen Iliade; derselben reizenden Königstochter wegen, die Achilles erbeutete und zu seiner Sklavin machte, entstand der Streit zwischen Achilles und Agamemnon, der das Hauptthema der Iliade bildet. Die schöne Brisēis hiess eigentlich *Hippodameia* und wird nur von Homer mit jener Bezeichnung nach ihrem Vatersnamen benannt. König Brises ward von Achill auf seinen Streifereien überfallen; die Tochter, an Mynes vermählt, kam dabei in Gefangenschaft und ward nun die Dienerin und Geliebte des königlichen Helden Achilles. Agamemnon hatte gleichfalls eine schöne Sklavin, Chrysēis (Tochter des Chryses), musste sie aber zurückgeben, weil Apollo den Vater beschützte. Nun machte der Heerführer Agamemnon auf die Brisēis Anspruch, und Achilles ward genöthigt, sie den Herolden, welche sie holten, übergeben zu lassen, wobei Patroklos die traurige Pflicht übernahm. Der gekränkte Achill verliess nun, im Kummer um Brisēis und im Groll gegen den Heerführer dahinbrütend, sein Zelt nicht mehr, und in Folge davon, dass der Heldenjüngling in Unthätigkeit blieb, erlitten die Troja belagernden Achäer einen furchtbaren Schlag nach dem andern, bis Patroklos, der in Achilles Rüstung am Kampfe theilnahm, erschlagen ward und der rachedürstende Freund, versöhnt mit Agamemnon durch Zurückgabe der Brisēis, sich wieder ins Gefecht begab, nicht ruhend, bis der gänzlich erschöpfte Hektor, kampfes müde von einem hitzigen Schlachttage, ihm begegnete und der Göttersohn ihn in der Fülle der Kraft besiegte, unedel sich rächend. Unser Holzschnitt auf Seite 278 gibt das Basrelief wieder, welches Thorwaldsen nach dem 5. Gesang der Iliade componirt und ausgeführt hat. „Brisēis wird von den beiden Herolden des Agamemnon aus Achills Zelte hinweggeführt. Patroklos nimmt im Namen des zornig abgewendeten Freundes von ihr Abschied.“ Dies Relief ward doppelt (für den Hrn. von Ropp in Kurland und den Herzog von Bedford 1803) ausgeführt und hat 5 Palmen Höhe bei 11 Palmen Breite.

Bristol, in Somersetshire, an der Mündung des Avon in die Saverne, liegt auf sieben Hügeln und besitzt eine Menge schöner Bauwerke, darunter einige von hohem Alter. Die Kathedrale germanischen Styls entstand zwischen 1306 — 1332, ist aber nicht vollständig ausgebaut, da sie nur aus Chor und Querschiff besteht. In der Kirche ist das schöne Denkmal der Miss Draper (Lor. Sterne's „Elisa“) von John Bacon bemerkenswerth. Das Abteithor ist im reichsten sächsischen Styl erbaut; das Kapitelhaus bei der Kathedrale ist ganz vorzüglich charakteristisch durch seine reiche Ornamentirung, und es spricht sich hier jene leichtere zierlichere Entwicklung des romanischen Styls aus, welche für den Schluss des 12. Jahrh. bezeichnend ist. Die Kirche St. Mary-Radcliffe, 1294 erbaut, ist besonders merkwürdig durch ihren Thurm; sie besitzt drei Gemälde (Scenen aus Jesu Leben)

von Hogarth, die Heilung des Besessenen von Gresham und einige interessante Grabdenkmale. Auf dem Königinplatze (*Queens-Square*) steht das marmorne Reiterstandbild des Königs Wilhelm III., ein Werk von Rysbrack.

Britannicus, Nero's Bruder, mit welchem er erzogen worden, ward unter Titus in einer Reiterstatue aus Elfenbein dargestellt, welche alljährlich in dem feierlichen Gepränge im Circus umhergeführt wurde. Ein ganz trefflich gearbeitetes und nicht minder gut erhaltenes Bildniss des Britannicus in Marmor erkennt Visconti (*Mus. Pio-Clem. t. 3. p. 33.*) in der etwa lebensgrossen Statue eines jungen Römers in der Villa Borghese, der im Knabenalter vorgestellt und mit der Prätexta und einer um den Hals hängenden Bulla bekleidet ist. Sonst wurde dies Denkmal für das Bild des jungen Nero gehalten und wegen der fleissigen schönen Ausführung geschätzt. Unter den römisch gekleideten Figuren gibt es nur wenige mit besser gelungnem Faltenschlag; der Kopf ist überaus natürlich und voll Leben. Nur Hände und Füsse haben ergänzt werden müssen.

Britische archäologische Gesellschaft. — Dieselbe hat sich 1844 zu London gebildet; der Marquis von Northampton, Graf Aberdeen, Mr. Hallam und Mr. W. R. Hamilton zählen zu den ersten Mitgliedern. Die Societät hat sich die Untersuchung und Erhaltung mittelalterlicher Alterthümer, besonders in England, als Aufgabe gestellt.

Britische Kunst, s. den Art. „England.“

Britisches Museum; s. im Art. „London.“

Britton, J., publicirte zu London in Fol. „*Specimens of the Architectural Antiquities of Normandy.*“ Mit Pugin gab er „*Illustrations of the public Buildings of London*“ heraus; die 2. Ausgabe davon, besorgt durch W. H. Leeds, erschien zu London 1838 in 2 Vols. in 8.

Brixen in Tyrol. — Von der Stadt selbst ist nur die doppelthürmige Kathedrale bemerkenswerth. Die nahe Franzensveste, wo sich die drei nördlich aus Deutschland über den Brenner, aus Italien vom Gardasee und Etschthal über Trient und östlich aus Kärnten über Denzburger Heerstrassen vereinigen, ist jetzt der gewichtige Stützpunkt, von dessen Besitz die Sicherheit aller militärischen Operationen zwischen Italien und Deutschland abhängt. Die Befestigung besteht aus zwei abgesonderten geschlossenen Forts, jedes aus einem System kasemattirter und krenellirter Werke zusammengesetzt, deren fester kunstreicher und zweckmässiger Bau alle Bewunderung verdient.

Broock, Barbara van den, geb. 1560 zu Antwerpen, lernte das Zeichnen und Stechen bei ihrem Vater Crispin, nach dessen Erfindungen sie stach. In Führung des Grabstichels soll sie sich übrigens bei Joh. Collaert vervollkommenet haben. Sie verstand die Figuren gut zu zeichnen, den Köpfen Ausdruck zu geben, nicht minder die übrigen Glieder verständig zu behandeln. Den Mangel an Uebereinstimmung in Vertheilung der Lichter und Schatten theilt sie mit den Stechern ihrer Zeit. Als soltneere Arbeiten von ihr nennt Dr. Rathgeber „Venus und Adonis,“ ferner „Mandonia mit ihren Jungfrauen vor Scipio,“ als ihr Hauptwerk aber ein „jüngstes Gericht.“ Sie bezeichnete ihre Bl. sehr verschieden, bald blos mit *B. fecit*, bald mit *Barbara fecit*, oder mit *B. Filla*, auch mit *B. Fil. Crisp.*

Broock, Crispin van den, Architekt, Maler und Stecher, geb. um 1530 zu Antwerpen, gest. 1602, war in der Historienmalerei ein Schüler des Frans Floris, minder manierirt als dieser, gut in der Erfindung und geschickt namentlich in Darstellung des Nackten. Wir kennen ihn nur noch durch seine gestochnen Blätter. Er stach sowohl mit dem Grabstichel als in Heildunkel. Seine Clairobscurs (Verkündigung, Helmsuchung, Anbetung der Hirten und der Könige) sind sehr selten. Nach der Erfindung Crispins haben seine Tochter Barbara, H. Collaert (1577), Joh. Dittmer (1576), B. Dolendo, Jak. de Gheyn, Crispin van de Passe, Joh. Sadeler und Hieronymus Wierix gestochen.

Broederlam, Melchior, Maler Philipps des Kühnen, Herzogs von Burgund, ist wahrscheinlich Urheber der Gemälde, welche zwei flandrische Altarschreine (jetzt im Museum zu Dijon) vom J. 1391 aufweisen. Jacques de Baerze (vergl. den Art. über denselben) verfertigte um gedachtes Jahr die Reliefs, die einzelnen Figuren und Ornamente dieser Schnitzaltäre, welche Passavant im Kunstblatt 1843 (Nr. 54, S. 226 u. f.) umständlich beschreibt.

Bromois, Architekt, geb. am 21. Sept. 1788 zu Kassel, lebt daselbst als Oberbaudirector und Chef des gesammten Bauwesens. Schlösser, Kirchen, Kasernen, Brücken, Strassen und Wasserbauten wurden von ihm entworfen und grösstentheils auch ausgeführt.

Bromeis, A., Landschaftler aus Kassel, derzeit in Rom lebend. Im J. 1843 war eins der besten Bilder der ganzen Ausstellung an Porta del Popolo ein „Eichenwald bei herannahendem Abend.“ Die Bäume sind mit der grössten Wahrheit und dem treuesten Studium des Details gemalt, und der Gesamteindruck ist ein höchst erfreulicher. Man findet sich in einer ächten Waldeinsamkeit; gewaltige Baumgruppen auf der einen Seite, mit ihren hundertjährigen Stämmen, ihren mächtigen Aesten, ihrem tiefen Schatten, vorn sumpfes Wasser, aus welchem Pflanzen hervorwachsen, von abgefallenem Laub und Holz, von Gras und Waldblumen umgeben, dahinter die Aussicht auf eine Ebene, wo aus einer fernen Hütte Rauch emporsteigt, während der Horizont noch geröthet ist von der untergesunkenen Sonne. „Lange (sagt ein Referent aus Rom) habe ich kein Bild gesehen, das in seiner ganzen Auffassung ein inniges Verständniss der Natur und eine ruhige, sinnende Stimmung in so vollendeter Weise aussprache.“ Bei der Ausstellung des röm. Kunstvereins 1844 rühmte man von Bromeis eine Landschaft im Charakter der römischen Campagna.

Bronkhorst, J. G. van, Maler und Stecher, geb. 1603 zu Utrecht, gest. um 1680, war ein Schüler von Verburg und P. Mattys (Mathieu), eines Glasmalers zu Arras, und zuletzt von Camus in Paris. Man hat von ihm schätzbare Landschaften und Geschichten im Geschmack seines Freundes C. Poelenburg, und nicht minder vortreffliche Glasgemälde, wie die Fenster der neuen Kirche zu Amsterdam bewiesen. Am meisten ist J. G. van Br. durch seine trefflichen Radirungen in Kupfer bekannt. Seine Blätter sind malerisch, geistreich mit der Nadel behandelt und mit dem Grabstichel beendet. Für sein Hauptblatt gilt: das Crucifix, ein seltnes und effectvolles Blatt, bezeichnet: *C. P. pinxit, J. G. B. fecit.* (14 Z. 6 Lin. hoch, 11 Z. 2 L. breit.) Ein seltnes und eins der merkwürdigsten Blätter dieses Künstlers ist auch: die schlafende Nymfe und der Satyr (5 Z. 7 L. hoch, 7 Z. 9 L. br.); es ist *C. P. inv. J. G. B. fec.* bezeichnet. Dann kennt man einen Cyklus von 9 Bl., Ruinen des alten Roms darstellend, mit Poelenburgs und Bronkhorsts Zeichen. Das Bildniss des J. G. Br. hat P. Bailly gestochen.

Bronkhorst, Pieter, wurde den 16. Mai 1588 zu Delft geboren. Er erlangte grosse Stärke in perspektivischer Malerei und malte vorzugsweis äussere und Innen-Ansichten von Kirchen. Diese auch sehr schön mit kleinen Figuren staffirten Bilder sind von fleissiger Ausführung und trefflicher Färbung. Uebrigens kennt man von ihm ein schönes historisches Stück, das Urtheil Salomons, auf dem Stadthause zu Delft befindlich. Pieter Br. starb 1661.

Bronze. — Man unterscheidet zwei Arten von Bronze, nämlich die antike, von den Alten zum Guss verwendete, welche nur aus Zinn und Kupfer besteht, und die moderne, welche ausserdem noch Zink und etwas Blei enthält, wodurch ihre Gussfähigkeit erhöht und ihre Sprödigkeit vermindert wird. Die Mischungsverhältnisse sind bei den verschiedenen Bronzearten sehr abweichend. Im Allgemeinen ist die Bronze desto leichtflüssiger, je mehr Zinn sie enthält; sie ist härter, leichter schmelzbar, politurfähiger und spröder als Messing, und kann nicht gewalzt und gestreckt werden. Taucht man sie glühend in Wasser, so wird sie geschmeidiger. Mit der Zeit überzieht sie sich mit einer schönen grünen Rinde (*Patina, aerugo nobilis*, vergl. den Art. „Aerugo“), welche man künstlich auf neuen Bronzestatuen durch Bestreichen mit Kupferauflösungen zu erzeugen sucht. — Bei den Alten wurde die Bronze, bevor das Eisen in Gebrauch kam, selbst zu Schwertern, Beilen u. dergl. verarbeitet. Schon im höchsten Alterthum finden wir die Kunst, bronzene Bildsäulen zu giessen, aber erst Theodoros und Rhökos von Samos (700 vor Chr.), welchen Plinius die Erfindung der Formerei zuschreibt, brachten die Kunst des Bronzegusses auf einen gewissen Grad von Ausbildung. Obgleich es den Alten keineswegs unbekannt war, dass durch die Legirung von Kupfer mit Zinn ein leichter schmelzbares Metall entstehe, womit das Giessen sehr erleichtert und ein weit härteres und dauerhafteres Product erzielt werde, so gossen sie dennoch oft fast reines Kupfer, weil ihnen die Mittel fehlten, die Mengenverhältnisse genau zu bestimmen, und weil bei ihrer Art, das Feuer zu behandeln, das Kupfer oft während der Schmelzung selbst den grössten Theil des Zinngehaltes verlor, wie dies auch jetzt noch bei ungeschickten Bronzegiessern wohl vorkommt. Die grösste Ausdehnung erfuhr die Bronzegiesserei unter Alexander dem Grossen, als der berühmte Lysipp durch ein ganz neues Verfahren im Formen und Schmelzen dahin kam, einzelne Statuen und ganze Gruppen so zu vervielfältigen, dass Plinius die Bronzestatuen das Gesindel Alexanders nennt. Nicht lange nachher begann man bronzene Kolosse von enormer, fast thurmhoher Grösse zu giessen, deren auf der Insel Rhodus nicht weniger als hundert standen. Der röm. Consul Mutianus fand in Athen 3000 Bronzestatuen, ebensoviele auf Rhodus, bei

Olympia und Delphi, obschon von letztern Orte bereits eine Menge vorher weggebeutet waren. Die Wegführung der griechischen Bronzekunstwerke durch die Römer hat das Gute gehabt, dass man in Italien noch fortwährend manche ächtgriechische Antike der Art auffindet; aber die Verschleppung solcher Menge von griechischen Bronzen nach Italien mag auch nächst dem nun häufigen Uebersiedeln hellenischer Künstler es mit veranlasst haben, dass die Römer wenige grosse Gusswerke durch eigene Künstler ausführen liessen. Durch den Umsturz des Römerreichs kam die statuarische Giesskunst in so totalen Verfall, dass die ersten Gusswerke, welche die Zeit der christlichen Kaiser aufweist, nur den Charakter völliger Kindheit in der Kunst an sich tragen. Mehre Jahrhunderte verliefen, bis man wieder Werke hervorbrachte, die einen artistischen Rang einnahmen. Unter diese sind zu zählen die Bronzethüren am Mainzer Dom vom J. 1135 und jene im Lateran zu Rom, im J. 1195 durch Ubert und Peter von Piacenza gefertigt. Nicolà Pisano arbeitete 1293 die Bronzethüren in St. Martino zu Lucca. Aus dem 14. Jahrh. sind mehre Werke bekannt, welche höheren Kunstwerth haben; z. B. die Bronzethür zu St. Johann in Florenz (von Andrea Pisano um 1330 geschaffen), das Grabmal des Bischofs Heinrich zu Lübeck vom J. 1341, die Bronzethür an St. Augustin zu Ancona (vom J. 1348) etc. Das 15. Jahrh., das so reich an Erfindungen und ausgezeichneten Geistern war, brachte auch die statuarische Giesskunst wieder einigermaßen zu ihrer vormaligen Grösse, wozu besonders Lorenzo Ghiberti beitrug. Man braucht nur an dessen vielberühmte Bronzethüren zu San Giovanni in Florenz zu erinnern, um die bis jetzt noch unübertroffene Vollkommenheit anzudeuten, zu welcher es dieser Meister in der Behandlung von Gussreliefs brachte. Mit ihm standen in ähnlichem Rufe Antonio Filarete zu Florenz, Niccolò zu Arezzo und Simone Donatello, von welchem Letztern vorzüglich schöne Grabmäler in Florenz, Arezzo und Rimini vorhanden sind. Buonacorso Ghiberti zeichnete sich in Florenz um 1440 durch Ornamente in trefflichem Geschmack aus. Denkwürdig bleibt es, wie in jener Blüthenzeit der Künste, die nach Mitte des 16. Jahrh. schloss, in Italien von einem Goldarbeiter der Erzgiesserei die grösste und schwierigste Aufgabe gesetzt und auch gelöst ward. Wir meinen den grossen Benvenuto Cellini, der die Bronzestatue des Perseus (gegen seine andern Arbeiten gehalten freilich ein ziemlich nüchternes Werk, in der Loggia de' Lanzi zu Florenz) aus Einem Stücke goss und dadurch fast die ganze Reihe seiner Nachfolger reizte, es ihm nachzuthun oder ihn zu überbieten. Kommen wir billig zu uns selbst d. h. nach Deutschland zurück, so haben wir an dem glorreichen Nürnberg die bedeutungsvolle Kunststätte, wo alle Zweige der Bildnerei ihren gemeinsamen Heerd und ihre zusammenhängende Schule hatten. Schon durch seine um 1380 angelegten Messingwerke, durch seine metallnen Gusswerke, die besonders als Hausgeräth dienten, musste die Giesskunst im Technischen weit vorrücken, wie schon die Werke Hans Decker's beweisen, von dem wir nur den Christus am Kreuz erwähnen, den er 1447 für die Sebaldskirche goss. Vornehmlich ist es die Familie Vischer, welche im Bronze- und Messingguss einen der bedeutendsten kunstgeschichtlichen Namen errang. P. Vischer schuf das bronzene Grabmal des heil. Sebald, das in der Mitte des Chors der Nürnberger Sebaldskirche steht und das berühmteste Bronzework Deutschlands ist. Von grossem edlen Styl und trefflicher Ausführung, übertrifft es an Geist, Naturwahrheit und Richtigkeit des Stylgefühls selbst die Mehrzahl der besten italienischen Werke der Art. Ausser den allbekannten Apostelstatuetten sind aber an diesem Grabmal auch die an den beiden Langseiten des Untersatzes in mässig erhobner Arbeit dargestellten Wunder des heil. Sebald höchst beachtenswerth, weil sie in der plastischen Anordnung, in der Lebendigkeit und in der äusserst stylgemässen Behandlung des Reliefs nicht minder vorzüglich, ja nach Waagens Ausspruch vielleicht das Vorzüglichste des ganzen Werkes sind, an dem sie freilich weniger in die Augen fallen als die Rundwerke. Von Peter Vischer nennen wir noch sein letztes Werk, die mit 1532 bezeichnete Bronzestatue eines den Bogen abschliessenden Apollo, welche man im Vorraum der ehemaligen Kapelle des Landauerbrüderhauses sieht. — Mit Vischers Söhnen Peter, Paul und Jakob arbeiteten Pankraz und Georg Labenwolf; des Letztern ausgezeichnete Schüler war Benedikt Wurzelbauer, der wiederum an seinem Sohne Johann einen trefflichen Giesser zog; beide sind durch Brunnenwerke verewigt. — Wenden wir uns nach Frankreich, so begegnen wir unter Louis XIV. den in der Bronze- und Messinggiesserei so namhaften Gebr. Keller, welche die grösste Aufmerksamkeit auf das richtige Verhältniss der Bestandtheile verwandten und hierin selbst mehr thaten, als von vielen jetztlebenden Bronze- und Messinggiessern geschieht. Die von den Gebrüdern Keller herrührenden Statuen in Versailles haben die folgende Zusammensetzung ergeben:

	Nr. 1.	Nr. 2.	Nr. 3.	Im Mittel.
Kupfer	91,30	91,68	91,22	91,40
Zinn	1,00	2,32	1,78	1,70
Zink	6,09	4,93	5,57	5,53
Blei	1,61	1,07	1,43	1,37
	<u>100,00</u>	<u>100,00</u>	<u>100,00</u>	<u>100,00</u>

Die Bronze der Statue Louis XV. besteht aus:

Kupfer	82,45
Zink	10,30
Zinn	4,10
Blei	3,15
	<u>100,00</u>

Das specifische Gewicht dieser Bronze ist 8,482. — Die Bildsäule von Dessaix auf der Place Dauphine und die grosse Siegestsäule mit der Statue Napoleons auf dem Vendômeplatz zu Paris sind Beispiele von sehr fehlerhaftem Guss in Folge der schlechten Zusammensetzung der Masse. Die chemische Analyse mehrerer Proben der letztern Säule, nämlich einer von den Basreliefs des Piedestals, einer von dem Schaft und einer von dem Kapitäl, ergab, dass die erste auf 94 Prozent Kupfer nur 6 Prozent Zusatz, die zweite noch weniger und die dritte gar nur 0,21 Prozent Zusatz hatte. Sonach verstand es der Giesser nicht, die Legirung beim Schmelzen in unveränderter Mischung zu erhalten; das Zinn oxydirte sich und das Kupfer blieb fast rein zurück. Gegenwärtig weist Deutschland die künstlerisch bedeutsamsten Erz- und Bildgiesser auf. Der 1844 verstorbene Johannes Stiglmayer, der vorher bereits als Stempelschneider und Münzgraveur wie als Bildhauer mit glücklichem Erfolg gearbeitet hatte, ward durch den seltenen Zufall, dass (um 1820) der damalige Kronprinz von Baiern mit glücklichem Blick die Fähigkeiten des Künstlers erkannte und ihn für die Erzgiesserei im Grossen zu gewinnen wusste, der Vater der heutigen deutschen Bildgiesserei. Stiglmayers berühmte Thätigkeit zu München begann mit König Ludwigs Regierungsantritt; unter seiner Leitung wurde die kön. Erzgiesserei gegründet, deren Inspector er bis an seinen Tod blieb. Er schritt mit Sicherheit von Unternehmung zu Unternehmung fort, mit steter Umschau, wo neues Gute zu erkennen, altes Vortreffliches wieder zu gewinnen und wie alles Erworbene zu erweitern und zu verbessern sei. Nach seinen eignen Modellen hat Stiglmayer in Bronze gegossen: das Grabmal des Fräuleins v. Mannlich mit der lebensgrossen liegenden Gestalt der Entschlafnen (auf dem Münchner Friedhofe), das Denkmal des Königs Max in Bad Kreuth und das Denkmal des Abschieds der Königin Therese von ihrem Sohne Otto, dem König von Griechenland, aufgerichtet bei Aibling mit einer Madonna und Kind. Nach Schwanthalers Modellen goss Stiglmayer die 12 im Feuer vergoldeten Ahnenstatuen des neuen Thronsaales in München; die Statue des Generals Becker auf dessen Grabmal in München; die kolossalen öffentlichen Ehrenstatuen von Jean Paul in Baireuth, Mozart in Salzburg, Markgraf Friedrich von Brandenburg in Erlangen, Grossherzog Ludwig von Hessen-Darmstadt, und den ausnehmend schönen Tafelaufsatz mit den Nibelungen und Amelungen für den Kronprinzen Max von Baiern. Nach Thorwaldsens Modellen führte er aus: das Standbild Schillers in Stuttgart, die Reiterstatue des Kurfürsten Maximilian I. in München; nach Christian Rauch aber das Monument des Königs Max I. auf dem Platz vor dem neuen Münchner Königsbau. Architektonische Gusswerke Stiglmayers, wozu die Modelle (zum grossen Theil nach Zeichnungen Leo's von Klenze) in der Giesserei gefertigt wurden, sind der Obelisk in München, der zum Andenken der 30,000 in Russland gefallenen Baiern errichtet ward; die Bronzethore der Glyptothek und der Walhalla, die grosse Constitutionssäule in Gailbach, die innern Giebel der Walhalla mit den nordischen Gottheiten, die goldenen Randelaber im neuen Münchner Thronsaal, das Denkmal der tapfern Krieger auf dem Münchner Friedhofe und das Grabmonument des Königs Max (nach Zieblands Zeichnung) in der Fürstengruft zu München. Die Arbeiten, vor deren Vollendung Stiglmayer vom Tode abgerufen ward, sind: die Kolossalstatue Goethe's (nach Schwanthalers Modell) für Frankfurt am Main, das Denkmal des Grossherzogs Karl Friedrich zu Karlsruhe, die Statuen von Tilly und Wrede für die neue Feldherrnhalle in München, letztere drei Werke ebenfalls nach Modellen von Schwanthaler; sodann nach Tenerani's Modellen die Statue des Königs Ferdinand zu Neapel und die des Befreiers Bolivar für Bolivia in Südamerika. Stiglmayer hatte sich glücklich Weise in seinem Neffen Ferdinand Miller einen treuen und wackern Gehilfen herangezogen, und wie er ihn in all seinen Kenntnissen und Fertigkeiten des Berufs unterwies, so scheint er ihm auch das Glück und den Gleichmuth, die ihn geleitet,

übertragen zu haben. Am 2. März 1844, seinem Todestage, war Alles zum Guss der Goethestatue vorbereitet; unfähig, das Krankenlager zu verlassen, konnte er nur aus Berichten den Fortgang der Unternehmung erfahren, bis ihm endlich der Nefte selbst die Kunde vom vollkommenen Gelingen des Gusses mittheilte; da erhob er sich von seinem Schmerzenslager und sank dem Bringer so froher Botschaft an die Brust, bald aber sank er aufs Lager zurück und schloss das Auge für immer. Seinem Neffen, der nun das Inspectorat der kön. Erzgiesserei führt, hinterliess er zur Ausführung ausser den eben bemerkten Werken auch das Allerwichtigste: den Guss der überriessengrossen Bavarica für die bairische Ruhmeshalle auf der Sendlinger Höhe. Die erzene Riesin wird jetzt, nach vierjährigen Vorarbeiten, in Stücken von kolossalstem Maassstabe gegossen, und dieser kolossalste Erzguss, von dem die Geschichte unsrer Zeit erzählen wird, bedingte auch die Erweiterung aller Lokalitäten der kön. Erzgiesserei. Wie mächtige Güsse hier Miller versucht, bezeugen Stücke der Riesenbavarica, wo der Einsatz 500 Centner und darüber beträgt, eine Metallmasse von solcher Ausdehnung und (wenn sie vollständig geschmolzen und in Bewegung gebracht ist) von so überschwänglicher Gewalt des Drucks, dass man, zumal der Giessofen nicht eigentlich für so ausserordentliche Güsse berechnet und eingerichtet ist, das wirkliche Gelingen bezweifeln haben würde, hätte nicht der praktische Blick des Leiters, der sich denn auch nun vollkommen erprobt hat, Vertrauen eingeflösst. Hinsichtlich der Münchner Giessgrube ist bemerkenswerth, dass die Giessformen hier seit einiger Zeit mittelst strahlenförmig eingesetzter Wände fest ummauert werden. Man überschüttet sie also nicht mehr, wie es bisher allgemeiner Gebrauch war, mit Sand und Erde, da letztere zu diesem Zwecke nie so trocken gefunden werden können, dass sie nicht eine Menge Feuchtigkeit enthielten, wodurch sie, zumal bei längerer Auflagerung, nachtheilig auf die formelle und strukturelle Erhaltung der Form einwirken. Durch grössere Abwehr der Feuchtigkeit gewährt die neue Methode des Einmauern der Formen weit über die Bürgschaft, dass der Guss gelingt. — Auch in Nürnberg ist die statuarische Giesskunst wieder im Aufblühen; hier ist das Haupt derselben der vortreffliche Meister Daniel Burgschmiet, dem freilich der klassische Ort, wo er wirkt, trotz dessen Altberühmtheit heute keine solche Begünstigung bieten kann, als München mit seinem grossen Kunstmäcen dem Stiglmayer gewährte und dessen Nachfolger fortgewährt. Von Burgschmiet ist der Guss der Rauch'schen Albrecht Dürer-Statue zu Nürnberg, von dessen oberer Hälfte der gewiegte Kunstkritiker Waagen erklärte, dass er in einer ihm bei einem Werke von solchem Umfang nie vorgekommenen Reinheit gelungen sei, so dass man auch noch im Erz überall den Eindruck der modellirenden Hand des Künstlers wahrnehme, wie denn die Arbeit, wodurch Burgschmiet dies Ergebniss erlangt hat, nicht allein von seltenem Geschick, sondern von einer ächten Pietät für die Grösse des dargestellten vaterländischen Künstlers zeuge. Nächst der Dürerstatue, welche ihren würdigen Stand in der Nähe der Sebalduskirche hat, trägt Burgschmiet's Namen auch Beethoven's Erzstatue (nach dem Modell von Ernst Hähnel), welche diesem Grossmeister der Töne von seiner Vaterstadt Bonn gesetzt und hier am 12. Aug. 1845 enthüllt ward.

Bronzetti, Karl Jos., geb. 1788 zu Rovere della Luna im Fürstenthume Trient, widmete sich schon 1805 dem österr. Kriegsdienst, trat dann in den bairischen über, lebte als Oberleutnant und Hauptmann lange zu Bamberg, war ein sehr eifriges Mitglied des Bamb. Kunstvereins und „einer der ersten Dilettanten, die sich mit lithographischen Versuchen befassten,“ ging mit den bair. Truppen 1832 nach Griechenland, kehrte 1835 zurück und lebte 1843 als Platzstabsofficier zu Landau. Er gab in Würzburg heraus: „Erinnerungen aus Griechenland, aus den J. 1832 — 35.“ Einige seiner Steinzeichnungen sind in Jäck's Pantheon der Literaten und Künstler Bamberg's aufgeführt.

Bronzino, Angelo, geb. 1501 zu Florenz, gest. 1570, war Pontormo's Schüler, mochte sich aber zu den Kunstprincipien der Venetianer und arbeitete in seiner Weise der Reform mit entgegen, deren die durch die Michelangelisten verdorbene Kunst bedurfte. Er hatte eine zahlreiche Schule, aus der unter andern der tüchtige Porträtist Alessandro Allori (sein Enkel) hervorging. Bronzino malte zwar mehr Historien als Porträts; aber seine Hauptstärke beruht entschieden in letztern. Seine Compositionen sind oft schön, oft überschön bis zur Ueppigkeit; die Köpfe sind anmuthig und geistreich; die Zeichnung hat Correctheit, die Färbung geht nicht selten ins Bleifarbene und Schneeige über und das Fleischroth erscheint oft schminkhaft. Eine vorherrschende Farbe aber ist bei ihm das grelle Gelb, was ebenso häufig in seinen Historien auftritt als der Mangel an Rundung. Berühmt ist seine schöne Frömmigkeit in Santa Maria Nuova zu Florenz, und der Limbus in der dasigen Akademie, der so viele Blößen im schönen Sinne zeigt, dass man ihm einen Vorhang als Generalseigen-

Blatt gegeben hat. Zwei Porträts von Bronzino's Hand besitzt Dresden; es sind auf Holz gemalte Brustbilder der Herzogin Eleonora, Gemahlin von Cosmo I., und des Herzogs Cosmo II. von Florenz. In der k. Sammlung zu Neapel sieht man das Bildnis der in der Lebensgeschichte Tasso's spielenden Eleonora Sanvitale vom J. 1561, wo dieselbe 4 Jahre alt war. Dies Bild von seltner Schönheit und Anmuth wird dem Br. zugesprochen. Das Bildnis der durch Petrarca verherrlichten Laura, in der Leuchtenberg'schen Sammlung zu München, heisst ebenfalls Bronzino's Werk. Im 23. Cabinet der kön. Pinakothek zu München findet sich ein „belorbeerter Kopf“ von ihm. Dann besass oder besitzt noch der Maler Oppenheim zu Frankfurt ein Gemälde Bronzino's, das durch eine alte Inschrift auf der Rückseite als das Bildnis der Bianca Capello bezeichnet ist. Es ist eine schöne, indess nichts weniger als leidenschaftlich aussehende Frau von etwa 30 Jahren, im enganliegenden, bis an den Hals geschlossenen venetianischen Costüm; man sieht die rechte mit Ringen gezierte Hand. Charakteristisch sind die feingeschnittenen Lippen und der halbgesenkte Blick. Das Bild ist wohl erhalten und hat nur wenige unbedeutende spätere Retouchen erhalten.

Bronziren heisst, der Oberfläche eines Gegenstandes von Holz, Gyps oder anderm Material ein bronzartiges Ansehn geben. Der Begriff des Worts wird aber auch dahin ausgedehnt, dass man darunter versteht, irgend einem nichtmetallischen Gegenstande ein metallisches Ansehn zu ertheilen. Man gebraucht dazu höchst feine zertheilte oder pulverisirte Metalle. Der Gegenstand wird zunächst mit Leinölfirniss bestrichen, und wenn dieser fast getrocknet ist, mit dem aus Blattgold, Metallgold, Musivgold oder metallisch niedergeschlagenem Kupfer angefertigten Bronzepulver mittels eines Staubbeutels bestäubt und darauf mit einem leinenen Lappchen gerieben. Man kann auch den Leinölfirniss vorher mit dem Bronzepulver zusammenreiben und die Bronze wie eine Farbe auftragen. Zum Bronziren von Papier und Holz wird statt des Leinölfirniss wohl arabisches Gummi angewandt. Kupferbronze wird mit einer Auflösung von salpetersaurem Kupfer dargestellt, aus der man das Kupfer durch hineingelegte ganz reine Eisenplatten sich niederschlagen lässt, es dann auswäscht, trocknet und feinreibt. Zuletzt gibt man wohl einen oder einige Anstriche von Weingeistfirniss. — Um Gypsabgüssen einen sehr dauerhaften grünen, bronzehäulichen Ueberzug zu geben, der den Gyps vornehmlich gut und weit besser als gewöhnlicher Leinölfirniss den Witterungseinfluss schützt, geht man in folgender Art zu Werke. Man bereitet zunächst eine Seife aus Leinöl und ätzender Natronlauge, gibt, wenn die Verselfung eingetreten, eine concentrirte Kochsalzlösung hinzu und dampft nun die Seifenlösung soweit ein, bis sie auf der Oberfläche eine etwas körnige Beschaffenheit annimmt. Man selhet sie nun durch ein Stück Leinwand, verdünnt die durchgelaufne Seifenlösung mit kochendem Wasser und filtrirt noch einmal. Gleichzeitig löst man 4 Theile Kupfervitriol und 1 Theil Eisenvitriol in heissem Wasser und setzt diese Lösung langsam und unter beständigem Rühren zu der Seifenlösung, so lange der dabei entstehende Niederschlag noch zunimmt. Dieser Niederschlag ist eine Mischung von Kupfer- und Eisenseife, d. h. von ölsaurem Kupferoxyd und Eisenoxyd. Ersteres ist grün, Letzteres rothbraun, daher die Mischung beider ganz die bräunlich grüne Farbe der antiken Bronzen darbietet. Der Niederschlag der Metallsalze wird abfiltrirt, mit einer Portion der gemischten Kupfer- und Eisenlösung in einem kupfernen Kessel ausgekocht, dann nach einigem Stehen die Lösung wieder abgossen, durch reines warmes Wasser ersetzt, dieses nach kurzem Kochen über den Niederschlag wieder abgegeben, hierauf mit kaltem Wasser nachgewaschen, der Niederschlag in einem leinenen Säckchen ausgepresst und getrocknet. Das so erhaltne trockne ölsaure Kupfer- und Eisenoxyd wird nun also angewandt: man kocht 3 Pfund reines Leinöl mit 24 Loth pulverisirter Glätte, filtrirt durch Leinwand und lässt den Firniss an einem warmen Orte stehn, bis er sich geklärt hat. Von diesem Leinölfirniss werden 30 Loth mit 24 Loth der beschriebnen Metallschmelze und 10 Loth weissem Wachs in einer Porzellanschale bei mässiger Wärme zusammengeschmolzen, was am Besten und Sichersten in einem Wasserbade geschieht, und so im geschmolzenen Zustande gehalten, bis alle etwa darin enthaltne Feuchtigkeit völlig verdunstet ist. Nun trägt man den Firniss heiss auf den bis zu etwa 97° erhitzten Gyps mit einem Pinsel auf. Wird dies geschickt ausgeführt und zumal die Temperatur richtig beachtet, so dringt die Masse in den Gyps ein und bildet zugleich einen ganz feinen Ueberzug, ohne irgend die feinem Conturen der Büste oder Statue zu verdecken. Nach einigen Tagen, wenn kein Geruch mehr am Bildwerke bemerklich ist, reibt man die ganze Oberfläche mit Baumwolle oder feinen Leinenlappchen ab und bronzirt die an den hervorragenden Theilen mit etwas Musivgold. Kleinere Gegenstände kann man ganz in den geschmolzenen Firniss eintauchen und dann so lange ans Feuer halten, bis er eingezogen ist. Gypsfiguren gibt man zuweilen dadurch ein weissmetall-

aches Ansehn, dass man sie mit einem Amalgam von gleichen Theilen Quecksilber, Wismuth und Zinn einreibt, und ihnen dann einen Firnissüberzug gibt. — Unter „Bronziren von Kupfer“ begreift man eine eigenthümliche Behandlung, durch die auf der Oberfläche desselben ein äusserst feiner Ueberzug von Oxydul entsteht, der dem Kupfer ein sehr angenehmes, gelblich oder röthlich braunes mattes Ansehn gibt. (Vergl. Ure's technisches Wörterbuch.)

Brosamer, Hans, ein Maler, Stecher und Formschneider, der gegen Mitte des 16. Jahrh. blühte. Von seinem Leben weiss man nur soviel, als aus den Inschriften einiger seiner Blätter hervorgeht, wonach er zwischen 1537 — 54 zu Fulda thätig war. In seinen Stichen und Schnitten (von seinen Malereien ist uns kein Stück bekannt geworden) bemerkt man noch ein entschiedenes Festhalten an den Principien der alldutschen Kunst, zu deren Wahrzeichen die magere Zeichnung gehört. Von Brosamers gestochnen Hauptblättern erwähnen wir nur den Christus am Kreuz mit St. Johann und der heil. Jungfrau, bezeichnet: *Johannes Brosamer Fuldae degens faciebat* 1542. Sonst kennen wir ihn namentlich aus der „*Biblia Veteris Testamenti artificiosis picturis effigiata. Biblische Historien, künstlich fürgemalt. Francof. apud Hermannum Gulffericum. 1553. Novi Testamenti, Jesu Christi Historia effigiata. New Testament und Histori Christi, fürgebildet. Francof. ap. H. G.*“ Dies Werk wird insgemein „Hans Brosamers Bibel“ genannt; das alte Test. bringt 142 Bl., meist verkleinerte Kopien nach Holbeins berühmter Bibel; das neue Test. enthält 109 Bl., zum Theil nach Dürer; apart folgt dann die Offenbar. St. Johannis mit 27 Bl., Kopien nach Holbeins Apokalypse. (In kl. 8.)

Brou, in Burgund, mit einer von 1511 — 1531 erbauten, noch wohlerhaltenen Kathedrale. Dies grosse fränkische Bauwerk gibt ein besonders charakteristisches Beispiel für die späte Entartung des germanischen Styls in Frankreich. Theodor Kruse in seiner „kurzgefassten Kunstgeographie“ nennt die Kirche zu Brou blind die schönste gothische in ganz Frankreich und spricht von vortrefflichen Marmorstatuen in ihrem Innern.

Broughton-Hall, in Derbyshire, ist der Landsitz des Herzogs von Buccleuch. Alle Decken des Hauses sind von Guido Reni gemalt; in der Gemäldesammlung sind gute Porträts von Vandyck, Cartons nach Raffael und schöne Tapeten mit dem Triumphzuge Cäsars nach Mantegna.

Brouwer, Adrian, wurde zu Harlem 1608 in tiefer Armuth geboren. Seine Mutter war eine Stickerin und arbeitete für die Landleute. Adrian malte ihr die Blumen- und Vögelmuster dazu. Franz Hals, der Geizhals bei aller Ausschweifung, der geniale Porträtist, entdeckte das junge Genie und missbrauchte es jahrelang. Ein Mitschüler und Freund, Adrian von Ostade, beredete unsern Brouwer zur Flucht nach Amsterdam. Dort gewann Br. den Schenk-wirth Heinrich van Soomern zum Freunde, bei welchem es ihm ungemein gefiel. Er malte bei demselben seine besten Wirthshausprügeleien. Mit seinem Ruhme wuchsen Geldverdienst und die Neigung zur Lüderlichkeit, und wunderbar vermehrten sich auch zugleich seine Schulden und Gläubiger. Er entfloh ihnen nach Antwerpen, wurde dort als vermeinter Spion ins Gefängniss geworfen, jedoch durch Rubens daraus befreit. Als ihn dieser honeste Meister auf bessere Wege bringen wollte, verliess er denselben und zog zum Bäcker Joseph van Craesbecke, mit welchem er malte und doppelt lüderlich war, bis er aus Antwerpen polizeilich gemassregelt wurde. Er ging nach Paris, kam aber bald wieder nach Antwerpen, wo es ihm am besten gefiel, zurück, starb zwei Tage nachher im Hospitale und ward auf dem Pestkirchhofe begraben. Als Rubens das traurige Schicksal dieses lüderlichen Meisters erfuhr, vergoss er Thränen, liess ihn wieder ausgraben und ehrenvoll in der Karmeliterkirche beisetzen. In einem solchen wüsten Wirthshausgenie konnte das gemeine Volksleben jener Zeit mit seinen Trunkenbolden, landsknechtspielenden Landsknechten, feilen Dirnen, flotten Schlägereien und Tollheiten sich am treuesten abspiegeln. Die Dresdner Gallerie besitzt einige dieser Spiegelbilder, darunter die berühmten Spieler. Dies Meisterstück niedriger Komik zeigt ein umgestürztes Waschfass als Spieltisch; die spielenden Bauern haben sich entzweit; die eine Bestie ist emporgesprungen, hat den Gegenspieler mit der Linken am Schopfe gefasst und ist im Begriff, ihm einen Biertopf auf dem Kopfe zu zerschlagen; der Dritte im Bunde zieht das Messer zum Drauf- und Dreinstechen. In gleichem Geiste sind die übrigen Bilder. Wüste, schenussliche Gesichter! Bestien, die sich beißen und kratzen, Thiermenschen, Katzen und Ratten! Ungebändigte, viehische Leidenschaften, genial und in klaren hellen Farben dargestellt! Im Schmelz der Touche ist Adrian Brouwer der grösste Maler, wie er der wüteste ist. Die Münchner Pinakothek besitzt ebenfalls mehrere Stücke von ihm, darunter „ein Dorfbarbier, einen Schnitt in dem Fuss eines Bauers unternehmend, während sein Weib das Pflaster

zubereitet,“ die „raufenden Kartenspieler in der Schenke“ (einer hält den Degen ziehenden Gegner bei den Haaren und schlägt mit dem Krüge auf ihn los), „spanische Soldaten in einer Schenke mit Würfeln spielend“ etc. Die Schönbornsche Gall. zu Pommersfelden unweit Bamberg hat seinen „Bauer, der sich eine Fusswunde verbindet lässt,“ eine Composition von drei Figuren, welche den vollen Reiz der zarten Harmonie, der seinen Touche hat, derenwegen dieser Meister so beliebt ist.

Bränt, Liberal, blühte um Mitte des 17. Jahrh. als Architect zu Paris. Er theilte mit andern damaligen Baumeistern den Bau und die Leitung mehrerer Werke, z. B. mit Le Veau die Ausführung des unter dem Namen *de la Salpêtrière* bekannten Hospitiums; mit Pierre le Muet die Leitung des Baues der Augustinerkirche auf dem Siegesplatze. Aber das grösste und ohne Vergleich schönste Denkmal Liberal Bränts war das kön. Hôtel der Invaliden, wozu er allein die Pläne entwarf und die Ausführung leitete, mit Ausnahme des seiner Kirche beigelegten Domes, dessen Baumeister Jules Hardouin Mansard war. In diesem grossen Gesammtganzen von Gebäuden wird man stets den aus zwei übereinander befindlichen Etagen grosser Säulenhallen bestehenden prächtigen Hof dieser Anstalt unterscheiden, ein Werk, das durch die Reinheit seiner Architektur, die Grösse seiner Verhältnisse und den Charakter seiner Construction selbst, mit glücklichem Erfolge die grossen Cortile Italiens darstellt und diesen vielleicht nur durch die Gewölblosigkeit nachsteht, indem es allerdings augenbeleidigend ist, in so herrlichen Gallerien von so schöner Ausführung nur hölzerne Decken wahrzunehmen.

Bruchsal am Salzbach, im Grossherzogthum Baden, hiess im Mittelalter Bruxolé, dann Brouchse, war Residenz der Fürstbischöfe von Speier, besitzt eine gutgebaute St. Peterskirche und ein schönes Schloss italienischen Stils.

Brücke, Wilhelm, ein fruchtbarer Maler von Berlin, war in den dreissiger Jahren dieses Jahrh. in Italien, wo er eine Menge Veduten aufnahm, um dieselben in Oel auszuführen. Wir erwähnen von ihm nur: das Kloster Araceli mit einem Theile des Capitols (im Besitz des Bildhauers Rauch zu Berlin); zwei Ansichten des röm. Forum, auf das Capitol gesehen; Ansicht der Kaiserpaläste; ein römischer Carettiere, im Hintergrunde die Porta S. Giovanni und das Albanergebirg; ein römischer Glanccatario [Verkäufer von dicker Schafmilch], im Hintergrunde ein Theil von Rom, von der Villa Malta aus gesehen. (Letztere fünf Stücke im Besitz der Gräfin zu Dohna.) Eine Landschaft von ihm, wozu er das Motiv aus der Umgebung Amalfi's in der Provinz Salerno genommen, besitzt der Kaufmann Fallou zu Berlin. 1839 sah man eine „Aussicht auf die Domkirche in Berlin“ von ihm ausgestellt. Von seiner Ansicht des „Forum in Rom“ bleibt zu bemerken, dass sie eine reichliche ist und sich theils an Catel, theils an Eichhorn und Biermann anschliesst.

Brückenkunst. Sie theilt sich ein in feste und bewegliche. Die Kunst sieht von letztern ab und hat es nur mit den festen zu thun, die aus Holz, Stein oder Eisen hergestellt werden und meist auf Pfeilern ruhen. Nach ihrer Construction werden die hölzernen Brücken eingetheilt in Pfeilerbrücken, wo die Balken auf steinernen Pfeilern ruhen; Pfahl- oder Jochbrücken, wo die Balken auf Jochen liegen, gesprengte und gehängte Brücken; Bogenbrücken, die von wirklich bogenförmigen Bögen (was aber selten vorkommt) getragen werden; Hängebogenbrücken, wo die Bögen aus krummgehauenen oder verzahnten Hölzern bestehen; Balkenbogenbrücken, an welchen die Balken eine gewaltsame Spannung erhalten haben; Bohlenbogenbrücken, welche aus Bohlen bestehen, die den Radkränzen ähnlich sind. Das erste, einfachste und älteste System beim Holzbrückenbau ist jenes, wo die Endabäume oder Stämme, welche die ganze Brückenbahn halten sollen, über kleine Oefnungswellen ohne weitere Vorrichtung gelegt werden, und so nicht nur sich selbst, sondern auch alle zufälligen Belastungen tragen. Das zweite System ist das Hängesystem. Bei allen Hängewerken muss sich der gewöhnliche schiefe Schub (der sich in einen horizontalen, der die Rüste zu zerreißen strebt, und in einen senkrechten, der die Rüste zu zerbrechen droht, zerlegen lässt) auf irgend zwei feste Punkte unmittelbar fortpflanzen oder reduciren lassen. Diese zwei festen Punkte können nur die Widerlagen sein. Geht der schiefe Druck auf innere Punkte zwischen den Widerlagen aus, die nicht unterstützt sind, so nützt das Hängewerk gar nichts. Bringt man ein Hängewerk an, so geschieht es, weil man weiss, dass ein langer Balken weder sich selbst, viel weniger also auch eine andre zufällige Belastung tragen kann. Man lässt daher den schiefen Druck auf die Widerlagen ausgehen, wo stets feste unverrückbare Unterstützungspunkte vorhanden sind. Es tragen nämlich je zwei schiefe Streben eine oder zwei Hängsäulen, je nachdem kein oder ein Spannriegel vorhanden ist. Diese Hängsäulen werden aber mittels der rückwärt-

kenden Festigkeit der Streben und des Spannriegels getragen, und können so, wenn die Tragbalken mit den Hängsäulen verbunden werden, zur Unterstützung der erstern dienen, indem die absolute Festigkeit der Hängsäulen jede zufällige Belastung der Brückenbahn sammt der eignen Schwere der ganzen Brückenconstruction übernimmt. Das dritte Stützsystem ist das Sprengwerk und das vereinte Häng- und Sprengwerk. Sprengwerke werden für grössere Spannweiten als die Hängwerke angewendet. Das vereinte Spreng- und Hängwerk wird aber in der Regel für die grössten Spannweiten, bis zu 50°, ja bis zu 61° angewendet, wie z. B. bei der Gross'schen Brücke über den Waagfluss bei Szuczán im Thurótzer Komitat in Ungarn und bei der Brücke über die Limmat bei Wittlingen in der Schweiz geschehen ist. Das vierte Stützsystem beim Holzbrückenbau ist das nach der sogen. Stützlinie (umgekehrten Kettenlinie) construirte Bogensystem, wie solches Franz Xav. Joh. Maschek zu Prag in seiner neuen Theorie des Holzbrückenbaues nach Modellen vollständig entwickelt und begründet. Hiernächst kommen noch manche Systeme amerikanischen Ursprungs hinzu, z. B. die zwei neuesten von Longi und Town. Das Townsche System ist ein vollständiges Gatterwerkssystem; das Gatterwerk besteht aus starken Pfosten oder auch aus Balken. Es leuchtet ein, dass ein Gatterwerk aus Balken eine bedeutende Tragfähigkeit hat und dass es den Vortheil gewährt, ein Continuum, einen gleichförmig zusammenhängenden Körper zu bilden, wo das Aneinanderfügen und Befestigen zweier getrennter Balkenstücke gar nicht vorkommt. Allein die bedeutende Holzconsumtion, die solche Gatterwände um so mehr verbranchen, weil wegen Verschneidung bis zur Hälfte ihrer Dicke die Holzstämme doppelt stärker genommen werden müssen, liess auch besorgen, dass man in Europa dieses System als zu kostspielig und unpraktikabel ansehen würde, welcher Umstand in Amerika, wo Ueberfluss an Holz ist, weniger zu bedeuten hat. (Town hatte erst sein Gatterwerk aus starken Pfosten zusammengesetzt und diese blos mit hölzernen Bolzen zusammengefügt, so dass hier die ganze Festigkeit blos auf diesen Bolzen beruhte, was unvollkommen war und Senkungen veranlasste, daher er auf Verbesserung seines Brückensystems sinnen musste und nun jenes vollständige Gatterwerkssystem erfand, welches Maschek im 2. Theile seines Werks über den Holzbrückenbau gehörig erklärt und berechnet.) Die meisten der in neuerer Zeit erbauten grösseren Brücken haben steinerne Pfeiler und hölzernen Oberbau. Die Eisenbahnen gaben in Deutschland vielfache Gelegenheit zu grössern Brückenbauten in ebengedachter Art. Auch bei den eisernen Brücken sind die Pfeiler meist von Stein, nur selten von eisernen Kästen zusammengesetzt. Die eisernen, d. h. nach der Form der steinernen aus grossen Eisenstücken zusammengesetzten Brücken gestatten eine ausserordentliche Spannung, sind aber unter manchen Verhältnissen zu kostspielig, als dass sie allgemeine Anwendung hätten finden können. London und Paris weisen die bedeutendsten eisernen Brücken auf, dort über die Therse, hier über die Seine. Besondern Beifall haben die Kettenbrücken gefunden, doch ist ihr Ansehn in Deutschland seit der Nienburger Katastrophe etwas gesunken. Die steinernen Brücken bestehen (mit Ausnahme der Brücke von Loyang in China) durchgehend aus Bogen, nach deren Form sie sich unterscheiden. Am Gewöhnlichsten findet man die Steinbrücken mit vollen Bogen. Die Araber bauten Brücken mit Hufeisenbogen und unsre alten Deutschen sowie die Stammverwandten auch Brücken mit ausgebildeten Spitzbogen. Georg Wagner in seiner Aesthetik der Baukunst sagt in Betreff der schönen Form der Steinbrücken, es sei dabei besonders darauf zu sehen, dass die Wölbung einen Zirkelabschnitt, oder doch eine angenehme und stetig gekrümmte Kurve gebe. So weit Wasser und Eis die Pfeiler erreichen können, bleiben sie glatt oder werden nur mit einem Fugenschritt versehen, wogegen über den Wölbungsbogen ein Einfassungsglied und an der Stelle des Mauerbandes ein Gurtsims hinlaufen kann, sowie auch mitunter die Zwickel über den Bogen mit passenden Verzierungen gefüllt werden. Die Brustlehnen geben zu mancherlei Schmuck Veranlassung, indem sie aus Stein und Metall gefertigt werden. — Die gusseisernen Brücken sind besonders für zierliche Formen und Verzierungen geeignet. Den Tragpfeilern der Kettenbrücken hat man zuweilen, weil sie allerdings die ganze Last der Brücke zu tragen haben, ein sehr massiges Ansehn gegeben, was bei der Ansicht des ganzen Werks mit dem leichten Gestänge der Kettenbrücke in auffallendem Gegensatz steht, daher man diesen Pfeilern, soweit es die Festigkeit erlaubt, eine leichtere Behandlung geben müsste.

Brückenberg, ein Ort in der Gegend von Breslau, besitzt eine alte Holzkirche, welche Friedrich Wilhelm IV. aus Norwegen holen und hieher versetzen liess. Aufgerichtet ward sie an dieser Stelle durch Architekt Hamann. Diese Kirche, ein Denkmal der ausgebildeten norwegischen Holzbaukunst, ward am 28. Juli 1844 im

Beisein des Königs feierlich für ihren neuen Ort eingeweiht. (Näheres besagt eine Correspondenz aus Schlesien, die sich im Cotta'schen Morgenblatt von 1844 findet.)

Brueghel, Pieter, geb. 1528 in dem unweit Breda gelegnen Dorfe Brueghel, lernte bei Pieter Koeck van Aelst und reiste, nach einem Aufenthalte bei Hieronymus Kock, in Frankreich und Italien, auf welcher Reise er sehr viele Studien machte (um 1550). Nach seiner Rückkehr wohnte er erst in Antwerpen, später zu Brüssel. Er warf sich zumeist aufs Genre und setzte hierin die Bestrebungen älterer Holländer fort. Nachdem er sich 1551 in Antwerpen niedergelassen, ging er als Bauer verkleidet mit einem Kumpan auf die umliegenden Dörfer, um desto leichter die Eigenthümlichkeiten des Landvolks und dessen Treibens beobachten zu können. Wie schon diese Nachricht auf einen Hang zum Gemeinen schliessen lässt, so geht letzterer auch aus den Gemälden Brueghels, welche des ungefügen Bauervolks viel enthalten, hervor. Weder in der Composition des Ganzen ist Verstand, noch Geist in den einzelnen Gestalten wahrzunehmen. Doch sind die kräftigen gemeinen Personen und ihre mannichfaltigen Bewegungen energisch und lebendig aufgefasst. Ziemlich hartes und buntes Colorit trägt bei, dass jenes Unzusammenhängende und Unruhige der Composition in der Gesamtwirkung wiederkehrt. Dresden besitzt eine „Schlägerei dreier über das Kartenspiel entzweiter Bauern,“ das Berliner Museum eine „Prügelei zwischen Pilgern und Krüppeln in der Nähe eines Dorfkirchhofs“ und einen „Bauerntanz mit Dudelsackbegleitung.“ Viele Gemälde Peter Brueghels, den man zur Unterscheidung von seinem gleichnamigen Sohne des Alten oder den Bauernbreughel nennt, finden sich in den Zimmern des kön. Schlosses zu Würzburg, jedoch so hoch aufgehängt, dass der Kunstfreund wie der Fuchs vor zu hoch hängender Traube vorbeigehen muss. Minder zahlreich als die Genrestücke sind die biblischen Bilder dieses Künstlers, welche natürlich auch sehr stark zum Genre hinneigen. Als historische Gemälde kennt man von ihm: die Bergpredigt Christi (in Dresden), den Thurmbau zu Babel — an Figuren und andern Dingen unbeschreiblich reich, unten auf einem Bausteine bezeichnet: *Bruegel fa. MCCCCCLXIII.* (in der kais. Gall. zu Wien), Schlacht der Israeliten gegen die Philister — bezeichnet: *Saul XXXI. cap. Bruegel MCCCCCLXIII.* (ebendas.), die Kreuzausführung Christi mit unzähligen Figuren — bezeichnet: *Bruegel MDLXIII.* (ebendaselbst), die Versuchung des Herrn, die Predigt des Johannes (zu Schleissheim), die angeklagte Ehebrecherin, die Bekehrung Sauls, und den Kindermord in einer Winterlandschaft (im Landauerbrüderhause zu Nürnberg). Letztes Bild ist sehr lebendig in den Motiven und klar in der Farbe. In der Predigt des Johannes und in der Ehebrecherin zeigt sich Peter Br. als ein Fortsetzer der derb fantastischen Richtung des Lukas van Leyden. Die vielen landschaftlichen Studien, die er sich auf seinen Reisen in Frankreich, in den Alpen und in Italien gesammelt hatte, benutzte er für seine Historien (Versuchung Christi, Bergpredigt, Kindermord) und auch zu Hintergründen seiner Genrestücke. So entstanden die vier Jahreszeiten, die er 1560 malte. Man glaubt allgemein, dass P. Br. Blätter grotesken Inhalts, welche mit den Initialen seines Namens bezeichnet sind, gestochen habe, vielleicht damals, als er bei Hieronymus Kock sich aufhielt. P. Brueghels Monogramm (Brulllot P. II. p. 206. Nr. 2206.) steht auf zwei kleinen, wie man annimmt, von ihm selbst gestochenen Landschaften. Nach ihm haben Hondius, Vostermann, Hollar, Hieron. Wierix und Philipp Galle gestochen. — Seine Söhne, Pieter und Jan Brueghel, führen nach Vaters Tode in dieser Weise zu malen fort. Zum Theil behandelten sie dieselben Gegenstände wieder. Jan Brueghel (geb. 1569, gest. 1625), Schüler des Pieter Goeckindt, wurde ein Hauptlandschafter der folg. Periode und heisst wegen seines ungemein zarten Pinsels (wohl weniger vom Sammetwamms, den er im Winter trug) der Sammetbreughel. Jan's Landschaften sind mit geistreich tockirten Figuren belebt, reich in der Zusammenstellung und fleissig ausgeführt. Er malte auch Häfen und Marktplätze, sowie Historien, Bilder von ebenso sorgfältiger als schöner Behandlung. Ausserdem zeichnete er sich in Blumen und Früchten aus, daher er auch Blumenbreughel heisst. In letzterer Beziehung ist besonders seine „Flora“ in der Dresden. Gall. interessant; die Göttin sitzt, mit Blumen bekränzt, zum Theil mit rothem Gewand bedeckt, in lieblicher Landschaft vor einer schönen Baumgruppe; ein kleiner Genius reicht ihr einen grossen Blumenstrauss; das Erdreich ist mit allerlei sehr zart ausgeführten Blumen reich bedacht. (Auf Holz, 2 F. 4 1/2 Z. breit, 1 F. 9 1/2 Z. hoch.) Zu manchem Gemälde lieferten ihm van Baalen, Rottenhammer und Rubens die Staffage, die ihn wiederum zur Verzierung ihrer Gemälde brauchten; Figuren liess sich von ihm van Steenwyk in die Architekturstücke und Momper in die Landschaften malen. Dresden besitzt dreissig Stücke von Sammetbreughel, darunter die Erschaffung der Thiere, wo der Schöpfer, umgeben von allerlei Thieren mitten in

einer lieblichen Landschaft steht (die Figuren von Franz Franck), und das Paradies oder die Erschaffung des Weibes (ebenfalls mit Frank'schen Figuren); beide Bilder, auf Holz, 2 F. 10 $\frac{1}{2}$ Z. breit, 1 F. 11 Z. hoch. In ein andres Paradies Jan Brueghels malte Rubens die Figuren. Das Museum in Berlin hat acht Stücke, die Münchner Pinakothek eine heil. Familie in einer Landschaft (umher ein Blumen- und Fruchtgehänge), Flora in einem Garten (Pendant des Stückes in Dresden) und ein paar Landschaften von ihm. Die Schönbornsche Gall. zu Pommersfelden unweit Bamberg hat eins seiner ausgezeichnetsten Bilder, eine Landschaft, wo unter der Staffage ein gestürztes Pferd sich befindet; auch verdienen dort ein Paradies und ein Fest der Flora, worin die menschlichen Figuren von andrer Hand, besondres Lob. In der ambrosian. Bibl. zu Mailand waren vor der französ. Kunsträuberei seine vier Elemente zu sehn; jetzt findet man nur noch das Wasser und Feuer dort. Nach ihm haben Wenzel Hollar, die Sadeler u. A. gestochen; er selbst hat nur vier Landschaften radirt (bezeichnet *J. Sadeler exc.*). Jan's Schüler sind Peter Gyzens und Jakob Fouquiers. Ein Sohn des Sammetbreughel, ebenfalls Jan geheissen, malte zwar in der Art des Vaters, aber mit minderem Glück. — Peter Brueghel „der Junge“, zweiter Sohn Peters des Alten, war Schüler des Gillis van Coninxloo und heisst der Höllebreughel, welchen Namen er sich von dem öfter gemalten Bild der Hölle (bekannt durch Henne's Stich) oder überhaupt von seinen spukhaft-fantastischen Darstellungen erwarb. Teufelerscheinungen, Feuersbrünste und dergleichen waren seine Lust; in den Satanischen entfaltet er die grausenhafteste Fantasie, und in diesen Scheusalsfiguren spielt ganz der Geist und Witz eines wahnsinnig gewordenen Pinsels. Uebrigens malte er auch frömmere Stücke wie Prügeleien zwischen Bauern und Landsknechten; ja das Berliner Museum besitzt ein ganz frommes Stück von ihm: den Zug nach dem Kalvarienberg, mit der Stadt Jerusalem in der weiten Landschaft. (Bezeichnet: *P. Brueghel* 1606. Auf Holz, 3 F. 10 Z. hoch, 5 F. 5 Z. breit.) Dagegen hat die Münchner Pinakothek zwei Grauenstücke: „Sodom und Troja im Moment ihres Untergangs.“ Als wahren Höllebreughel lehrt ihn Dresden kennen, wo man eine seiner Höllendarstellungen sieht; mitten im Bilde steht Proserpina, umgeben von einer Menge grässlich gestalteter Teufel, die sich zum Theil mit der Qual verdampter Seelen beschäftigen; in der Ferne sind hohe Felsengebirge, durch die ein breiter Strom zieht; Burgen und andre auf den Felsen befindliche Gebäude stehen im Brand; Gespenster fliegen in der Luft umher. (Auf K. 1 F. 3 Z. breit, 10 $\frac{1}{2}$ Z. hoch). Ein andres Stück, das Dresden von ihm hat, stellt die Versuchung des heil. Anton dar; der Heil. kniet betend vor seiner Klause; vor ihm steht der Versucher in Figura einer jungen Versucherin; umher grässliche Gespenster; in der Ferne Felsen und brennende Gebäude. (Auf K. 1 F. 2 $\frac{1}{2}$ Z. breit, 11 Z. hoch.) Im Landauerbrüderhause zu Nürnberg ist eine Predigt des Johannes in der Wüste, ein reiches und hübsches Bild, das dort Peter Br. dem Alten zugeschrieben, aber von Dr. Waagen wegen des schwerbraunen Fleisctones und der Art der Blätterung dem Sohne beigegeben wird. P. Brueghel d. J. starb (56 J. alt) 1625. — Ambrosius Brueghel blühte als Blumenmaler zu Antwerpen im 17. Jahrhundert. Ueber sein Leben und sein Verhältniss zu den übrigen Brueghels weiss man nichts Genaues; die Wiener Gall. soll von ihm zwei Stücke besitzen. — Abraham Br. (der „Rhyngraf“ oder der Neapolitaner) wird von Einigen als Sohn des Ambros ausgegeben; er war aus Antwerpen gebürtig, ging nach Rom, dann nach Neapel und starb hier 1690. Welch trefflicher Blumen-, Frucht- und Vögelmaler er war, erkennt man aus der Nachricht, dass Luca Giordano ihn oft in diesen Beziehungen für seine Gemälde benutzte. In der Neapler Gall. sollen (laut von der Hagen's Briefen, III.) zwei seltsamliche Darstellungen von Abrahams Hand herrühren; man sieht auf dem einen Bilde einen Mönch, dem die Hoden abgeschnitten werden, dazu eine holländische Inschrift, welche den ironischen Spruch enthält: „Ist die Welt so ungetreu, nun so geh' ich in die Reu'!“ — Abrahams Bruder Johann Baptist besuchte ebenfalls Rom, wo er den Beinamen „Meleager“ empfing. Obschon als Blumen- und Fruchtmaler den Bruder nicht erreichend, war er doch einer der Geachtetsten im Clubb der „Schilderbent.“ Er starb nach 1700 in Rom. — Abrahams Sohn Kaspar muss sehr gediegen im Blumen- und Fruchtmalen gewesen sein, wenn nicht sein Titel als „Blumenbreughel“ trägt, welche Bezeichnung freilich allen blumenmalenden Brueghels gegeben werden konnte. — Noch ist ein Marinenmaler Franz Hieronymus Br. zu erwähnen, der im Dorfe Brueghel um 1665 geboren ward, aber nicht in Verwandtschaftsbeziehung zu den berühmten Breughels zu stehen scheint. Man kennt ihn weniger als Maler denn als Stecher etlicher Seestücke.

Brühl, ein Ort im Mecklenburgischen, besitzt eine alte Kirche, welche im frühgermanischen Style (Uebergang vom Rundbogen zum Spitzbogen) erbaut ist.

Bruges, **Johann von**, war Maler des Königs Karl V. von Frankreich und namentlich als Miniaturist thätig. Ihm wird ein in Wasserfarben ausgeführtes Bildnis des 1364 verst. Königs Johann des Guten in der kön. Kupferstichsamml. zu Paris zuertheilt. (*Notice d. estampes expos. à la biblioth. du Roi. à Paris 1819. p. 82. nr. 161.*) Ein völlig authentisches Werk des Joh. de Bruges ist in einem Pergamentcodex von Gayart des Moulins bible historée das Miniaturgemälde, welches den auf dem Throne sitzenden Karl V., König von Frankreich, darstellt, dem der vor ihm knieende Maler ein Buch überreicht. Man liest die Unterschrift: *Anno domini millesimo trecentesimo septuagesimo primo istud opus pictum fuit ad preceptum ac honorem illustris principis Karoli regis Franciae etatis sue trecesimo quinto et regni sui octavo. et Johannes de Brugis pictor regis predicti fecit hanc picturam propria sua manu.* (Vergl. de Montfaucon: *Les Monumens de la Monarchie Française. T. III. à Paris 1731. Fol. p. 65. Pl. XII.*, und Seroux d'Agincourt: *Hist. de l'art. T. V. Paris 1823. p. 78 sq. Pl. LXVIII. nr. 7.*)

Brügge, stark befestigte Stadt in der belgischen Provinz Westflandern, war in ihrer mittelalterlichen Blüthenzeit die Nebenbuhlerin Venedigs im Handel zur See und hat auch jetzt noch einen guten Theil, zwar nicht ihrer frühern politischen Bedeutung, doch ihrer alten physiognomischen Reputation erhalten. So zeigt noch der grosse Marktplatz die geräumigen mittelalterlichen Hallen, die dem Handel zu verschiedenen Niederlagen dienen. Ferner machen sich als alte Denkmale niederländisch-germanischen Styls bemerklich: die Kathedrale Unserer Lieben Frauen mit einem sehr hohen Thurm, der den Seefahrern zum Signal dient, die St. Salvatorkirche, das schöne Stadthaus (bereits 1376 gegründet), das Johannishospital und das Hospital St. Julien. Die prächtige Notre Dame enthält gute Gemälde von Peter und Franz Pourbus, von van Ost und Crayer, die herrlichen Grabmale der Maria von Burgund und Karls des Kühnen, und die schöne alabasterne Statue der Marie mit dem Christkind von Michelangelo. Die St. Salvatorkirche besitzt unter vielen alten Gemälden auch den Martertod des von vier Pferden geviertheilten St. Hippolyt, von dem deutschen Hans Memling, dem Schüler Rogers van Brügge, und das Abendmahl von Peter Pourbus. Die St. Jakobskirche, reich an Bildern des 15. Jahrh., besitzt eine herrliche Kreuzabnahme von Hugo van der Goes. Das Johannishospital hat in der Kapelle den berühmten Reliquienbehälter der heil. Ursula, welchen Adrian Reims im J. 1480 bei Hans Memling bestellte, der ihn 1486 vollendete. Die Oelmalereien des Reliquienkastens, eine Reihenfolge von Szenen aus der Geschichte der heil. Ursula, sind von feinsten, miniaturartiger Vollendung. Zwei andre Hauptwerke Hans Memlings finden sich im Kapitelsaale desselben Hospitals; sie sind die einzigen mit seinem Namen versehenen unter seinen sämtlichen bekannten Werken und tragen das Datum 1479. Das eine enthält die Anbetung der Könige mit der Geburt Christi und der Darstellung im Tempel auf den Flügeln, und lässt noch den Schüler Rogers v. Br. erkennen; das andre, die Vermählung St. Katharins, mit Szenen aus den Geschichten des Täufers und des Evangelisten Johannes auf den Flügeln, entfaltet dagegen bereits den ganzen Reichthum und die ganze Freiheit seines eigenthümlichen Talents. Auf der Aussenseite der Flügeltafeln des grossen Bildes der mystischen Verklärung der heiligen Katharina knien bei St. Jakob und St. Anton die zwei Stifter Jakob Oster und Anton Sayers; gegenüber, bei St. Agnes und St. Clara, die Stifterinnen Agnes Casenbrod und Clara Oster, zwei Hospitalschwestern. Diese haben also das herrliche Werk in das Hospital gestiftet, nicht Joh. Florens, wie des Monogramms wegen vermuthet worden; letzteres bleibt noch unaufgelöst. Das an demselben Orte befindliche Bild aus der Schule Memlings *A R* 1480 bezeichnet, im Mittelbild den vom Kreuze abgenommenen Christus, im rechten Flügelbild die heil. Barbara und im linken den knieenden Donator bei dem heil. Adrian darstellend, ist eine Stiftung des Adrian Reims, damaligen Vorstehers des Johanneshospitals, auf den sich auch obige Buchstaben beziehen. Die Aussenseiten der Flügelbilder zeigen links die Kaiserin St. Helena, deren Gesicht mit etwas Bart Aehnlichkeit mit dem Antlitz Christi hat; rechts hält Maria Egyptiaca drei Brode in ihrem violetten Gewande. Das Doppelbild (Diptychon) Hans Memlings, welches ehemals im Hospital St. Julien war, befindet sich jetzt ebenfalls im Johanneshospital. Maria, halbe Figur, sitzt auf einem Kissen von Goldbrokat und reicht dem Christkind auf ihrem Schooss (oder vor ihr auf dem Kissen) einen Apfel; das Zimmer hat zwei Glasfenster mit dem Wappen des Junkers van Newenhoven und dem Motto: *N'y a cause*; unter demselben befindet sich ein Hohlspiegel, worin sich die Madonna und der Junker abspiegeln, welcher letztere auf der andern Tafel porträirt ist und vor einem Pulte betet, auf dem ein Buch liegt; durch ein Fenster sieht man einen an noch vor Brügge stehenden Festungsturm und eine Brücke, an welcher eine

Schlafwache steht; in der Glasscheibe des Fensters ist ein St. Martin abgebildet. Das Bild hat folgende Inschrift: *Hoc opus fieri fecit Martinus de Neuenhoven anno dni 1487*, und unter dem Bildniss steht: *an. vero etatis sue 23*. Die Karnation ist schön, fast blühend gefärbt, und zart in den Uebergängen und der Modulation. Die Architektur ist grau, der Vorgrund der zierlichen Landschaft grün, die Ferne entschieden blau gehalten. — Auf der Bibliothek des Rathhauses findet man schöne Miniaturen aus dem 14. Jahrh. und in der Akademie schätzbare Gemälde der altflandrischen Schule. So von Jan van Eyck die das Datum 1436 tragende Jungfrau auf dem Throne mit dem Kind auf dem Schoosse; links steht der heil. Donatus, rechts der heil. Georg. Ferner das Bildniss der Frau des Jan v. Eyck, das derselbe 1439 gemalt hat. Von Hans Memling ein Altarblatt mit zwei Flügeln, die Taufe Christi darstellend. Das Gemälde von 1484, das den heil. Christoph zwischen andern Heiligen vorstellt, ist zwar der Art und Weise des Memling verwandt und ein ausgezeichnetes Werk, scheint aber von einem seiner Schüler herzurühren, da die Färbung nicht jene Klarheit, die Zeichnung nicht jene fließenden Linien hat, welche dem Meister in so hohem Grade eigen sind. Auch die tiefblaue Färbung des Himmels und die entschieden braunen (statt grauen) Felsen stimmen nicht mit des Meisters übrigen Werken. Von Anton Claessens besitzt die Brügger Akademie zwei grosse Gemälde aus dem J. 1498, welche das Urtheil des Kambyzes vorstellen und schon in dem Gegenstande (ein ungerechter Richter, dem die Haut abgezogen wird) charakteristisch für die abweichende Richtung der Zeit ist. Auch von Peter Pourbus u. A. sind hier Gemälde vorhanden. — Die Imbert'sche Bildersammlung besitzt ebenfalls werthvolle Stücke, darunter ein sehr altes Temperabild, welches in das Zeitalter des Hubert van Eyck fällt (eine Jungfrau mit dem Jesulein, das von der heil. Barbara einen Apfel empfängt, wobei der heil. Anton, der Täufer Johannes und St. Katharina sind), sowie ein Madonnenbildchen aus dem 15. Jahrh. von Lancelot Blondeel. — In der Samml. des Hrn. Steinmetz sieht man ein kleines sehr anmuthiges, dem Meister Roger van Brügge sehr nahe stehendes Madonnenbild; es ist eine Halbfigur der Maria mit dem Christkind in einer Landschaft. — Brügge, das *Brugae* der Alten, im 13. Jahrh. Hauptstapelort des nordischen Handels geworden und im 14. Jahrh. (wo alle Handelsvölker ihre Consulate hier hatten) auf seiner glänzendsten Höhe stehend, von welcher letztern Periode noch viele Denkmale der Bau- und Bildhauerkunst zeugen, war im 15. Jahrh. einer der bedeutendsten Entwicklungssitze der Malerei und zugleich der Blüthsitz der kunstvollen Tapetenweberei. Wer einen Begriff von den Brügger Kunsttapeten erhalten will, wird durch eine Mittheilung in der 1. Lief. der „Kunstdenkmäler in Deutschland“ (Schweinfurt 1844) belehrt, wo eine zu Brügge gefertigte, aus Kameelhaar und Seide gewebte Tapete, wozu unstreitig Hans Memling den Karton gezeichnet hatte, abbildlich wiedergegeben wird. Dieselbe ist 22 Fuss breit und 14 Fuss hoch, und datirt etwa vom J. 1480. Die technische Ausführung entspricht vollkommen der trefflichen Composition des Künstlers, in welcher die Anbetung der Könige aufs Reichlichste und Lebendigste romantisirt erscheint. Der ganze Teppich ist mit einer ziemlich breiten Bordüre von Blumen in verschiedenen Windungen und Fachwerken zierlich umgeben. Der Zahn der Zeit hat an dieser, wie auch an andern Brügger Webereten aus jener Zeit wahrgenommen wird, wenig Einfluss geübt; sie ist nirgends von Motten zerstört und selbst die Farben haben sich gut erhalten, denn wenn auch diese etwas gebleicht erscheinen, so ist das Bleicherwerden doch so gleichmässig vor sich gegangen, dass die Einheit des Colorites nicht im Geringsten gestört wurde. — In Brügge waren vornehmlich die Gebr. van Eyck (die Begründer der Oelmalerei), Roger von Br. und Hans Memling thätig, der vielen Späteren nicht zu gedenken, die theils dankbar noch vom Ruhme der Genannten zehrten, theils die edle heimische selbständige Kunstweise derselben verliessen, um irgend einer Italischen Schule zu fröhnen.

Brügge, Roger van, wahrscheinlich mit Meister Rogel aus Flandern identisch, ist einer der bedeutsamsten Maler des 15. Jahrh. und wird der zweite Schüler van Eyck's genannt, der das Geheimniss der Oelmalerei vom Meister offenbart erhielt. Roger war ein originaler Kopf und wich daher mehr als die andern Schüler des Eyck von dem Lehrer ab. Seine Umrisse sind schärfer, ja etwas schnellend. In den Formen herrscht eine gewisse Magerkeit und Eckigkeit, die von seinem Studium der Natur hergeleitet wird. Hinsichtlich des Charakteristischen stehen Lehrer und Schüler auf gleicher Stufe. Roger malte viel in Wasserfarben, nicht ohne Rückwirkung auf die gedachte Eigenthümlichkeit seiner Umrisse. Seine Färbung ist schön, jedoch nicht so tief und bräunlich, und dadurch nicht so tief und kräftig, als die des Jan van Eyck. Auch hat sie klarere Schatten und vielleicht einen wahreren Ton. Im Schmelze steht sie der Memlingschen nach. Sollte Roger nicht,

wie mehre Umstände schliessen lassen, Italien bereist haben, so waren wenigstens Werke seiner Hand daselbst schon 1449 vorhanden und geschätzt; es erwähnt nämlich Cyriacus von Ancona, dass um diese Zeit eine vom Brüsseler Roger (den er *Ruggieri* nennt) gemalte Abnahme vom Kreuz sich zu Ferrara befand. Zu den Werken dieses ausgezeichneten Meisters, welcher (Dank den fleissigen und ernsten Nachforschungen unsrer heutigen Kunstforscher: J. D. Passavant, Georg Rathgeber, Ernst Förster und Andrer!) als der Urheber der glänzendsten und bewundernswürdigsten Denkmale altflandrischer Malerkunst hervortritt, gehören: das Mannaessen (früher in der Bolsseréeschen Gall., jetzt in den kön. bair. Sammlungen), der in der Wüste schlafende Profet Elias, welcher von einem Engel geweckt wird (sonst in der Bettendorfschen Samml. zu Aachen, jetzt zu Berlin), Christus am Kreuz und die sieben Sakramente (Altarblatt mit Nebenbildern, zu Dijon im J. 1826 entstanden von Hrn. van Ertborn aus Antwerpen), die berühmte Anbetung der Könige (sonst in St. Columba zu Köln, jetzt in der Münchner Pinakothek), das nicht minder berühmte Flügelbild der Darbringung im Tempel (ebenfalls zu München), der heil. Lukas, die Maria abzeichnend (ebendasselbst), ein Triptychon oder vielmehr zwei Theile desselben mit den Darstellungen aus dem Leben des Täufers (im Besitz des Königs von Holland; eine verkleinerte Wiederholung davon, aus Rogers Schule, besitzt das Städelsche Museum zu Frankfurt) etc. Leider sind viele der Roger zugeschriebenen Gemälde von der Kunstkritik noch nicht sicher gestellt; daneben werden manche andre ihm sicher zugehörige Bilder noch unter irrigem Namen (entweder als Werke seines Lehrers van Eyck oder seines Schülers Memling) aufgeführt. Der aus Miraflores in Spanien stammende, jetzt im Haag befindliche herrliche Reisealtar ist dem Roger vindicirt worden. Ein Mittelbild (die Geburt Christi) und zwei Flügelbilder (die Sibylla Tiburtina unterrichtet den Kaiser August von der Geburt Christi, und die heil. drei Könige), sonst zu Middelburg, jetzt zu Berlin, werden ebenfalls Roger zugeschrieben. Das Triptychon des Christophorus zu München hat nach E. Förster und Passavants Ansicht denselben Urheber wie jenes grosse von der Anbetung der Könige daselbst, nämlich Roger. „Kolorit, Behandlung und vor allem Charakteristik der heiligen Personen weichen so weit von Memling ab, dass man diesem das Bild nicht wohl unbedingt zuschreiben kann; allein es ist nicht zu leugnen, dass die Figuren des Hintergrundes auf dem Mittelbilde dieses kleinen Triptychons (Anbetung der Könige) durchaus in Memlings Weise gezeichnet und gemalt sind, und es lässt sich wohl die Frage aufwerfen, ob nicht Memling wenigstens einigen Theil an den unter seinem Namen so lange bewunderten Gemälden habe?“ Dass der deutsche Hans Memling (Memmelinck) ein Schüler des Roger von Brügge gewesen, sagt nicht nur Vasari, sondern wird auch dadurch unterstützt, dass die Flügelbilder des von Passavant in seinen „Beiträgen zur Kenntniss der altniederländischen Malerschulen“ zur Mitte des 16. Jahrh.“ (Kunstbl. 1843) beschriebenen Gemäldes von Roger, welches Margaretha von Oestreich zu Mecheln besessen, von Meister Hans ausgeführt waren, was entschieden auf ein Schülerverhältniss des Letztern hindeutet. Den Roger ist E. Förster geneigt ein Madonnenbild von ausnehmender Schönheit zuschreiben, das sich im Besitz des Bankiers Oppenheim in Köln befindet; die Muttergottes sitzt mit dem bekleideten Kinde, das in einem Buche blättert, in heitiger Landschaft.

Brüggemann, Hans, Name eines höchst bedeutenden altdeutschen Meisters im Fache der Holzskulptur. Von seiner Hand ist das sehr eigenthümliche grosse Altarschnitzwerk im Chore des Domes zu Schleswig. Er arbeitete es in den Jahren 1515–21. Der Inhalt der zahlreichen, ohne Bemalung und Vergoldung verbliebenen Darstellungen dieses Schnitzaltars bezieht sich hauptsächlich auf die Leidensgeschichte; die Auffassung ist derb naturalistisch, aber ungemein lebensvoll; die Volksszenen sind mit humoristischer Laune durchgebildet, die idealeren Gestalten von solcher Richtung aus zu einer grossartigen Würde gesteigert. Die Compositionen sind malerisch angelegt, die Gestalten im Einzelnen jedoch zugleich mit glücklichem plastischem Sinne behandelt. Höchst meisterhafte, mit der Feder auf Stein gezeichnete Abbildungen findet man in dem Werke: „Der Altarschrein in der Schleswiger Domkirche von H. Brüggemann, gez. von C. Chr. A. Böhndel.“ Ausserdem schreibt man dem H. Br. noch die Reste eines Tabernakels aus der Kirche von Rasmus, sowie einen Altar in der Pfarrkirche von Segeberg zu. Letzterer ist bemalt und vergoldet, und erscheint als eine Jugendarbeit des Meisters.

Brugger, Friedrich, Bildhauer zu München. Ausgezeichnet sind seine Compositionen zu Friesen im Geist der Antike. Von ausgeführten Werken seiner Hand ist namentlich sehr gelungen die lebensgrosse Figur eines Jägers, der einen Baum hält, zu welchem ein Hund aufschnopert.

Brulliot, Franz, 1822 — 1836 (wo ihn die Cholera hinraffte) Conservator der Kupferstichsammlung des Königs von Baiern, ist der Herausgeber des bedeutendsten Werks über Künstlermonogramme, das zuerst 1817, in neuer Ausgabe 1832 — 34 zu München erschien. Letztere, in Roy. 4., trägt den Titel: „*Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés etc., avec lesquels les peintres, dessinateurs, graveurs et sculpteurs ont désigné leurs noms. Par F. Brulliot, conservateur de la collection d'estampes de S. M. le Roi de Bavière. Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée d'un grand nombre d'articles.*“ (I. Partie: les monogrammes. II. Partie: les lettres initiales. III. Partie: les noms abrégés et estroptés, ainsi que les appendices et registres.) Der Preis dieses Werks ist 23 Thaler. Uebrigens bleibt Brulliot als Verf. des *Catalogue raisonné des estampes du cabinet de feu Mr. le Baron d'Arélin* (2 Tomes; Munich 1827—30) zu nennen.

Brülow, Alexander, Bruder des berühmten Malers Karl Br., hat zu Petersburg durch den Bau der evangelischen St. Petrikirche, sowie des Michaeltheaters und einer grossen Anzahl herrlicher Privatgebäude sich als würdigen Repräsentanten der kleinen Zahl von Nationalrussen bewiesen, welche, in der Petersburger Akademie gebildet, Bedeutendes in der Architektonik leisten. In jedem seiner Werke erkennt man tiefes Urtheil und grosse Einsicht in die Theorie, eine seltne Meisterschaft in der Praxis seiner Kunst. Leider hat er sich neuerdings fast von aller öffentlichen Wirksamkeit zurückgezogen.

Brülow (Brylow), Karl, ein namhafter russischer Geschichtsmaler, der, zu Anfang dieses Jahrhunderts zu Petersburg geboren, seine erste Bildung auf dasiger Akademie empfing, 1823 Italien besuchte, hier mehrere vortreffliche Kopien nach Raffael lieferte und dann seinen selbständigen Ruhm durch das grosse, im Stich so bekannt gewordne Gemälde gründete, welches den letzten Tag von Pompeji nach der Schilderung des jüngern Plinius vorführt. Dieses Hauptwerk Brülaws ist in der Eremitage zu Petersburg aufgestellt. Br. hat sich auch als Porträtist und Genremaler hervorgethan, und man rühmt ihn namentlich als kräftigen Koloristen. In seiner Schlacht von Pskow (Pleskow) zeigt er keinen Fortschritt. Dieses Schlachtstück ist bunt in der Färbung, wie das Untergangsbild Pompeji's, ohne Einheit, und mit vielen Reminiscenzen in den einzelnen Gruppen, wie jenes. Brülow hat es neuerdings verschmäht, durch Lieferung von Cartons seine Theilnahme an der Ausschmückung der Isaakskirche zu bezeugen; so straft er jetzt die Petersburger für die seinen Gemälden gewordne Ueberschätzung durch stolze Zurückhaltung. Er fühlt zu sehr, dass man ihn jedenfalls den vorzüglichern künstlerischen Grössen Europa's be-rechnet.

Brüls, L., aus der Nähe von Aachen gebürtig, aber Belgien angehörend, lebt seit mehren Jahren in Rom und hat sich dort zu einem in der Farbengebung trefflichen Maler gebildet. Eine Fahnenweihe der Kreuzfahrer, in der Kirche *S. Miniato al Monte* bei Florenz, machte vor einigen Jahren Aufsehn; grösseres noch zwei neuere Bilder, die das grösste Lob verdienen. Das eine derselben ist die Schleiernehmung eines Mädchens aus vornehmerm Geschlecht; mittelalterliche Costüme, die Kirche Or San Michele in Florenz der Schauplatz. Eine Taufe in der Markuskirche zu Venedig ist das andre. Von Seiten der Composition und Gruppirung sind diese Bilder alles Lobes werth; das erste ist reich ohne Verwirrung, bei sehr geschickter Benutzung des Raums; das zweite einfacher, voll Würde und Wahrheit. Die Farbe vereinigt im hohen Grade Kraft und Anmuth, sie ist warm und leuchtend, und harmonisch trotz dem Vorkommen vieler glänzenden Stoffe und Kleidungen, wie bei der Schleiernehmung der Fall ist.

Brun, Augustin le; s. Aug. Braun.

Brun, Charles le, s. Lebrun.

Brunel, Sir Marc Isambert, der unsterbliche Baumeister des Themsetunnels, geb. 1769 zu Jacquenville im Departement de l'Eure, empfing seinen ersten Unterricht im Collegium von Gisors und besuchte dann das Seminar zu Nicaise, wo er sich zum Geistlichen bilden sollte. Da dies aber seiner Neigung nicht entsprach und der Vater ihn durchaus nicht zum Ingenieur, wofür er glühte, vorbereiten lassen wollte, so musste er 1786 Dienste in der französischen Marine nehmen. Die Revolution veranlasste ihn 1793 zur Auswanderung nach Nordamerika. In New-York studirte er eifrigst die Mechanik und die damit verwandten Wissenschaften, und übernahm bald die Leitung einer Kanonengiesserei und der Hafenbefestigungen daselbst. Im J. 1799 kam Brunel nach London, wo er sich auf Lebenszeit niederliess und sein Genie die höchsten Ehren eintrug. Für einen Klobenmechanismus zum Gebrauch der Marine empfing er 1806 eine Staatsbelohnung von 500,000 Francs. Später baute er für die Admiralität eine Sägemühle in Chatam, und verschaffte sich durch diese und ähn-

liche Arbeiten die vielfachste Anerkennung. Die Periode seines nächsten Ruhmes begann aber mit dem Bau des Tunnels unter der Themse. Zu diesem Riesenwerk, dem kühnsten und eigenthümlichsten Bauwerk unsrer Zeit, hatte er schon 1819 den Plan vollendet; die Ausführung kam 1825 in Angriff und nach Ueberwindung der unsäglichsten Schwierigkeiten war 1842 der grossartige Gedanke einer Verbindungsstrasse unter dem Flussbette zur vollendeten Wirklichkeit gediehen. Die Einweihung des Brunel'schen Tunnels geschah am 25. März 1843. Schon 1841 war der Franzose, dessen Genie Britannien dieses Epoche machende Werk verdankt, zum Baronet erhoben worden. Sein Sohn theilt aufs Würdigste den ausgezeichneten väterlichen Namen als Ingenieur; er unterstützte den Vater beim Tunnelbau und leitete die Krbauung der Great-Western Eisenbahn von London nach Bristol. Neuerdings ward dieser Brunel der Jüngere als Eisenbahnbaudirektor nach Italien berufen.

Brunelleschi, Filippo, Baumeister der Kuppel von Santa Maria del Fiore zu Florenz, ward im Jahr 1375 zu Florenz geboren, übte anfangs die Goldschmiedekunst, ergab sich aber bald der höhern Bildnerel und schloss sich nachbessernd dem noch jungen Donatello an. Er ward Mitbewerber um die Arbeit der Bronceihüren des Battisterio, musste aber dem Meister Ghiberti weichen. Mit Donatello nach Rom gehend, wandte er sich nun vornehmlich der Baukunst zu, studirte die architektonischen Denkmale der ewigen Stadt, suchte den wahren Charakter der Säulenordnung zu ergründen und bildete sich ein System, wodurch er der vorzüglichste Begründer der modernen Architektur ward. Er verbannte den Spitzbogen und setzte an dessen Stelle den Rundbogen, den er mit ruhigen Linien und antiken Details in Verbindung brachte. Sein Hauptwerk bleibt der Bau der kolossalen Kuppel, mit welcher die Chorpartie des Domes von Florenz bedeckt ist; er sprach sich damit zugleich gegen den germanischen Styl aus, in welchem die übrigen Theile des Gebäudes ausgeführt waren. Dies Beispiel musste um so entschiedener wirken, als das Unternehmen selbst für den Staat von höchster Bedeutung war; lange Zeit hatte man die Ausführung der Kuppel beanstandet, indem man an deren sicherer Wölbung verzweifelte; Brunelleschi aber vermochte es, die Möglichkeit nachzuweisen, und er trug mit diesem Nachweis in einer grossen Versammlung von Baumeistern aller Länder, welche dieses Kuppelbaues wegen im J. 1420 zusammenberufen war, den Sieg davon. Welch ein bedeutsames Werk es auch heissen mag, so erscheint Brunelleschi's Kuppel mit ihren ungeheuren, ganz zierlosen Flächen doch höchst einförmig und die Laterne darauf gar fremdartig. Letztere ward nach seinem Modell erst nach seinem Tode aufgesetzt. Zu Brunelleschi's Bauten gehören ferner die beiden florentinischen Kirchen San Lorenzo und San Spirito, zwei Basiliken, wovon die erste ein schon begonnenes Gebäude war, das er nur umzugestalten und zu vollenden hatte; die zweite aber ist ganz sein Werk: Säulen, jede mit einem besondern Gebälkstück bedeckt, durch Halbkreisbögen verbunden; ihnen entsprechend Halbsäulen an den Wänden der Seitenschiffe, und zwischen diesen gegliederte Wandnischen; die Altarseite nicht mit einer Tribune, sondern grade abgeschlossen. Ausserdem erbaute er den Palast Pitti in Florenz, ein kolossales Gebäude, aus ungeheuren Bossagen aufgeführt, die Fenster einfach im Halbkreisbogen überwölbt. (Der Oberbau des Palastes und der Hof desselben kamen erst später durch Ammanati zur Ausführung.) Der Burgcharakter, welchen Br. dem Pittipalast verlieh, blieb längere Zeit der Typus der florentinischen Paläste, welche inmitten des städtischen Verkehrs als feste Schlösser erscheinen, in denen die angesehensten Geschlechter residirten. Doch veredelten die ihm folgenden Baumeister, zunächst sein vorzüglichster Schüler Michelozzo Michelozzi diesen gestrengen, gewaltig ernsten Palaststyl, indem sie der rohen Anlage zugleich das Gepräge künstlerischer Würde und Schönheit gaben. — Von der bildnerischen Thätigkeit Brunelleschi's zeugen noch zwei vorhandene Werke; das eine, in S. Maria Novella, ist ein schönes aus Holz geschnitztes Crucifix, welches in Cicognara's Werke abgebildet ist. Er arbeitete dies grosse Stück, um ein ähnliches Crucifix von Donatello (das sich in Santa Croce befindet) zu überbieten; der letztere erkannte ihm selbst den Vorrang zu, doch mochte sich dieses Urtheil vornehmlich nur auf die Ueberwindung technischer Schwierigkeiten gründen, wie solche hier allerdings sichtbar wird. Bei seinem Wirken als Architekt hatte Br. stets auch die Holzbildnerel zu pflegen, wie denn in jenen Zeiten von den Baumeistern verlangt ward, ausser den Planen auch Modelle zu den beabsichtigten Bauwerken zu machen. Das zweite von ihm erhaltene Bildwerk entstand im J. 1401 beim Wettstreit um die Bronceihüren des florentiner Battisterio. Es ist ein zu diesem Zwecke gefertigtes Relief (neben dem des Lorenzo Ghiberti im Museum zu Florenz aufbewahrt), welches, der Richtung des Donatello entsprechend, viel Studium der Form und auch Nachahmung der Antike zeigt, jedoch gegen den Adel und die Voll-

entung des Ghiberti beträchtlich zurücksteht. Brunelleschi starb 1444 zu Florenz und ward in Santa Maria del Fiore begraben. Auf seinem Denkmale dasebst sieht man seine Büste mit einer Inschrift.

Bruni, ein ausgezeichneter russischer Maler, Zögling der Petersburger Akademie, ist seit Jahren in Rom, wo er unablässig mit Ausführung von russischen Grossen bestellter Werke beschäftigt ist. Sein neuestes Gemälde, für die Kasansche Kathedrale, ist eine Darstellung der in Folge unaufhörlich erneuerter Einfälle vieler wilden Völker in die Provinzen des oströmischen Kaiserstaats zu Anf. des 10. Jahrh. die Bewohner Konstantinopels aufs Schrecklichste heimsuchenden Drangsale, von welchen als das Aergste der Hunger angesehen werden konnte: die hart bedrängten Bewohner flüchten sich verzweifelt in die Tempel und flehen hier inbrünstig betend zu Gott, dass er sie endlich von ihren langwierigen Leiden befreie; eines Morgens nun, während der Frühmesse in einer der Kirchen Konstantinopels, zu der das Volk schaaarenweis zum Gebet hinströmt, sieht man plötzlich, zufolge einer noch erhaltenen Legende, in den Lüften über den Häupten der Betenden die Erscheinung der heiligen Jungfrau, den Betenden mit der Rechten andeutend, sie sollten sich beruhigen, sie sei ihre Fürbitterin bei dem Höchsten. Das Bild besteht aus mehreren abgetheilten Gruppen; in allen angebrachten Figuren sieht man aber vollkommene Einheit und Uebereinstimmung zum Ganzen vorherrschen. — Die wunderbare Corretheit der Zeichnung seiner meistens in sehr grossem Maassstabe angelegten Bilder wird leider durch die Monotonie einer manierirt braunen Färbung verdunkelt, so dass dieselben, weil reizlos, meistens ziemlich unbemerkt vorübergehen.

Brünn, Hauptstadt der österreich. Markgrafschaft Mähren, besitzt ein schönes Baudenkmal des ausgebildeten altdeutschen Styles: die um 1400 erbaute St. Jakobskirche. Das alte Landhaus, für die mährischen Landtage, hat einen von Daniel Gran gemalten Saal, worin der Pflug, womit Kaiser Joseph II. ackerte, aufbewahrt wird. Gemälde- und Kupferstichsammlungen finden sich bei den Herrn Ebert, Kölbl, Rincolini u. A. — Brünn ist die Vaterstadt eines vielberühmten altdeutschen Meisters, des Anton Pilgram, welcher zu Anf. des 16. Jahrhunderts Werkmeister am Wiener Stephansdom war.

Brunn, Lambert von, Fürstbischof von Bamberg, gest. 1399, hat sein Denkmal im Peterschore des Bamb. Doms, links im ersten Bogen an der Wand. Es lag ursprünglich vor dem Altare auf dem Boden und wurde häufig mit Füssen getreten. Es ist von Messing und stellt ihn im Ornate, und zwar in nur mit Umriss vertieft gezeichnetem Brustbilde dar. In der Rechten hält er das Kreuz, in der Linken den Stab. Unter dem Brustbilde ist ein grosser Wappenschild angebracht, im Mittelschilde das Wappen dieser Familie, die aus Franken stammt und im silbernen Schilde eine rothe Pickelhaube führt. Das Wappenschild ist ausser dem Mittelschilde in vier Felder getheilt, deren erstes das Strassburger, das zweite das Speyerer, das dritte das Brixener und das vierte das Bamberger Blüthum andeutet, welchen vier Sprengeln Lamb. v. Brunn als Bischof rühmlich vorstand. An seinen Namen knüpft sich der herrliche altdeutsche Bau der obern Pfarrkirche Bambergs; zu Schesslitz stiftete er das Spital. Auf der Vierung in obgedachtem Wandbogen des Peterschors im Dom ist eine Inschrift in zierlicher Mönchsschrift angebracht; an den Ecken befinden sich die Sinnbilder der vier Evangelisten. Dies ist das älteste Denkmal, welches von Messing im Dom zu finden ist.

Brunnen. — Wie vieles Andere verdanken wir dem Orient auch die Kunst, Brunnen durch leichten Sand und losen Boden abzuteufen. Man führt dabei das Mauerwerk auf einem runden Kranze von starkem Holz über dem Boden auf, und hebt dann allmählig den Sand inwendig heraus, wodurch sich der Brunnen, vermittelt seiner Schwere, immer tiefer senkt; während man oben weiter baut. — Die ältesten Brunnen waren entweder so eingerichtet, dass man auf Stufen zum Wasser hinuntersteigen konnte, oder man schöpfte von oben mit Gefässen, die an Stricken hinabgelassen wurden, wie dies z. B. bei den Griechen und namentlich in Athen der Fall war, wo man starke runde Brunneneinfassungen von Marmor aufgefunden hat, die durch die Reibung der Stricke beim Herausziehen bis auf mehr Zoll tief eingeschnitten sind. Allein der grosse Bedarf an Wasser im Orient, der durch die Nothwendigkeit der Feldberieselung gesteigert ward, konnte bald nicht mehr auf solche Art befriediget werden und rief daher schon früh andre mechanische Hilfsmittel ins Leben. Die einfachste und älteste Maschine der Art ist der Ziehbrunnen, wie man ihn auf Skulpturen in den Ruinen Thebens abgebildet sieht, deren Alter bis 1532 vor Chr. hinaufreicht. Er ist fast bei allen Völkern der alten und neuen Welt eingeführt worden, und es schöpfen noch jetzt z. B. die Bauern in den preuss. Marken und Pommern, wie in New-Jersey und auf Long-Island, ihr Wasser ganz auf die Weise,

wie die alten Aegypter zur Zeit der Pharaonen. Houtigen Tags noch ist der Ziehbrunnen an den Ufern des Nil in Gebrauch, zumal in Oberägypten, wo man im Abhange des Thalrandes, immer 7 Fuss übereinander, mehrere kleine Behälter mit Ziehbrunnen versehen anlegt und nun das Wasser vom Fluss aus einem Behälter in den andern hebt, bis es oben auf dem Punkte angekommen ist, wo man es zur Feldberieselung verwenden will. Neben dem Ziehbrunnen findet man von Alters her schon das Topfseil in Gebrauch, wozu das merkwürdigste Beispiel unter allen Brunnen des Alterthums der Josephsbrunnen zu Kairo bietet. Dieser ist in festen Felsen gehauen, in zwei Absätzen 288 Fuss tief; der Schacht des ersten Absatzes ist 160 Fuss tief, und in dieser Tiefe befindet sich ein grosser ausgehöhlter Raum mit einem Wasserbassin und einer Maschinerie, die von Ochsen getrieben, das Wasser aus dem zweiten 128 F. tieferen Schacht in dies Bassin hebt. Von oben führt ein bequemer Schneckenweg um den oberen Schacht herum und nach der Maschinerie hinunter. Gehoben wird das Wasser mit einem Seil ohne Ende, an welchem rosenkranzartig von Distanz zu Distanz irdene Gefässe angebracht sind, die unten schöpfen, und oben, wo das Seil über das Rad zurückgeht, ihren Inhalt in einen Trog ausgiessen. Es ist dies die nämliche Einrichtung, wie wir sie noch heute bei den Baggermaschinen anwenden, um flache Gewässer zu vertiefen. Ueber das Alter des Josephsbrunnens differiren die Angaben ungeheuer; während Einige ihn für ein uraltes Werk der nur noch in ihren gigantischen Steinbauten fortlebenden Aegypter halten, setzen Andre, und wohl mit mehr Recht, seine Anlegung in die Zeit der Erbauung der Citadelle von Kairo, unter Saladin 1171 nach Chr. — Das Topfseil, wie wir es bei ebenbeschriebenem Brunnen gefunden, ging später in die Eimerkette über und diente das Wasser mittelst Thierkräften direkt auf eine beträchtliche Höhe zu heben. Die Rolle, die Winde, die Tympane, das ägyptische und persische Schöpfrad, die archimedische Schraube, sind ebenfalls aus der alten Zeit mechanische Einrichtungen zum Wasserheben. Die Kettenpumpe ist eine Modifikation des Topfseiles, indem an die Stelle der Gefässe flache Schalen oder Platten traten, die sich beim Aufsteigen durch eine runde oder viereckige Röhre bewegen und so das Wasser heben; sie ist in China, wo sie nach Art der Treitmühlen in Bewegung gesetzt wird, seit den ältesten Zeiten bekannt, scheint jedoch erst gegen Mitte des 17. Jahrh. nach Europa gekommen zu sein und wird nun in einer verbesserten Art am Bord der Kriegsschiffe gebraucht. Die gewöhnliche Saugpumpe, wie wir sie auf unsern Strassen haben, war zwar den Hellenen und Römern bekannt und kam auch auf ihren Schiffen zur Verwendung, scheint aber bei ihnen noch nicht zu hässlichen Zwecken benutzt worden zu sein; erst im 15. und 16. Jahrh. kam sie mehr in Aufnahme, nachdem man ihre Theorie besser begriffen hatte. (Vergl. Major J. J. Baeyer: „Ueber die Mittel der Alten, Brunnen zu graben, Wasser zu heben und zu leiten etc.“ Berlin 1844.) Die alten Griechen verwandten grosse Sorgfalt auf den Bau ihrer Brunnen und schmückten sie mit schönen Bildwerken, denn man pflegte sich, zu geselligen Vergnügungen und öffentlichen Festen, bei Musik und Tanz an denselben zu versammeln. Die auf allen möglichen Luxus sinnenden Römer brachten die Springbrunnen (Fontainen) auf, die nun der Kunst bis auf unsre Tage ein weites Feld der Erfindung boten, sowohl hinsichtlich der Form, Grösse und Anordnung ihrer Fassung und der Wasserstralen selbst, als auch in Betreff der zweckmässigen Stellung für die Verschönerung eines Gebäudes, Hofes, Gartens oder Platzes. Bald sind es grossartige architektonische Anlagen (wie z. B. die Fontana Trevi, Paelina und Felice in Rom); bald steigt das Wasser aus Bassins und Becken, die auch wohl übereinander gestellt sind, empor; oder der Ausfluss befindet sich in Nischen (z. B. die zierlich mit Mosaik und Muscheln geschmückten Brunnen in Pompeji) und sprudelt aus Oeffnungen in Form von Köpfen, aus Wandvertiefungen, unter Treppen, aus Wasserbehältern hervor. So stufen sich die Springbrunnen von den bedeutendsten und reichsten Anlagen bis zu einfachen Becken ab, zu welchen noch die kleineren aber zierlichen Werke der Bildnerei in Stein und Bronze kommen, bei denen an rechten Ort manche heitere Schöpfung fantastischer Laune, ähnlich den Arabesken der Wände, erscheint. Die Städte des Mittelalters legten einen besondern Werth darauf, ihre Märkte mit grossen Brunnen zu versehen, welche, mit Bildnerei verbunden, einen stattlichen Anblick gewähren, wie, um nur einige Beispiele anzuführen, zu Nürnberg der schöne 62 F. hohe Brunnen mit achteckiger Pyramide und vielen Figuren (Moses mit den Gesetztafeln und sieben Profeten), von den Gebrüdern Georg und Fritz Ruprecht in Verbindung mit Sebald Schonhofer in den J. 1355—61 geliefert (1824 restaurirt), und ebendasselbst der Brunnen auf dem Gänsemarkt mit der sehr hübsch erfundenen, aber mässig ausgeführten Bronzefigur eines Bauern mit zwei Gänsen auf den Armen, von Peter Vischer; ferner die

prächtvollen eichernen Brunnen, welche Augsburg, Nördlingen und Ulm besaßen und theils noch besitzen; der Fischmarktbrunnen zu Basel; der Marktbrunnen zu Perugia, der Neptunbrunnen zu Bologna und andre mehr. Mit dem nützlichen Zwecke wurde dabei nicht selten ein Denkmal von besondrer Beziehung verbunden, und selbst die jüngste Zeit bringt noch ein Beispiel hiefür, nämlich die vom Freih. v. Gutschmidt nach Sempers Plane 1843 auf dem Postplatze zu Dresden errichtete, mit einem Brunnen umgebene sandsteinerne Spitzsäule deutschen Styles mit kleinen prächtigen Bildsäulen, welches Denkmal zur Erinnerung an die glückliche Abwendung der Cholera dienen soll.

Brunnengehäuse heisst die aus Holz gefertigte Verkleidung, welche die aufrecht stehende Röhre eines mit einer Pumpe versehenen Brunnens umgibt.

Brunnenhaus, das über einem Ziehbrunnen errichtete leichte Gebäude. In Deutschland war dies zur Zeit des Mittelalters oft ein zierlicher Baldachin.

Brunnenkessel heisst das Gemäuer, mit welchem ein Brunnen inwendig umgeben ist. Es wird aus Ziegeln oder auch aus Feldsteinen, in der Regel ohne Kalkmörtel, nur mit Lehm oder Meos ausgeführt.

Brunnenkranz, ein aus Bohlen gefertigter Kranz, auf welchen der Brunnenkessel gemauert wird und der zum gleichmässigen Versenken desselben dient.

Brunner, Leopold, geb. 1788 zu Wien, lebt als k. k. Hofmaler im Blumenfache daselbst. Blumenstücke von ihm besitzen: Se. Maj. der Kaiser, die Fürstin Metternich, der Staats- und Konferenzminister Graf Kolowrat, der Obersthofmeister Fürst von Colloredo und der Grossfürst Thronfolger von Russland.

Bruno, Abt von Hirsau (dem berühmten Benediktinerkloster an der Nagold in Schwaben), war gleich seinen Vorgängern Wilhelm und Gebhard ausgezeichnete Architekt, und stand an der Spitze der mönchischen Baubrüderschaft, die als die erste reindutsche Bauhütte erscheint und als die „Brüderschaft von der Abtei St. Anreth“ zum Baue vieler Klöster und Kirchen berufen wurde. Bruno war ein Graf von Württemberg; er und sein Vorgänger Gebhard (ein Graf von Urach) wirkten in der Zeit des Kirchenschisma's und der Kreuzzüge, führten aber trotz der misslichen Zeitverhältnisse das Bauwesen von Hirsau aus eifrigst fort.

Bruno, Erzbischof von Köln, Bruder Kaisers Otto, des gelehrten Ratherius und Israels Schüler, war nicht nur ein grosser Staatsmann, Gelehrter, Welt- und Kirchenfürst, sondern auch Bauherr. S. über ihn Laurenz Lersch im „Niederrhein. Jahrbuch“ S. 31. Vergl. *Fulcan. Gesta Abbat. Lobtens.* in De la Barre's *Spectleg. tom. II. p. 737*: „*quam in Ecclesiis sive ampliandis sive restaurandis, quam in privatis et publicis aedificiis componendis sollicitus fuerit, actu est mirabile, dictu laudabile.*“ Pantaleon in Köln ist sein Werk. — Ein anderer Bischof Bruno gründete den Würzburger Dom zur selben Zeit, als der geisteshohe Kölner Bruno Pantaleon und andre Bauten nebst trefflichen Schulen errichtete. — Bischof Bruno II. baute Iburg und Burgen für Kaiser Heinrich IV.

Bruno der Heilige, Karthäuser von Querfurt, gest. den 6. Oktober 1101, kanonisiert 1514, erscheint in der Kleidung seines Ordens, trägt ein an den Enden sprossendes Kreuz, auch ein Crucifix, hat einen Stern auf der Brust und die Erdkugel unter dem Fusse. Ueber ihm erscheint als Vision die Jungfrau Maria.

Brunsborg, Heinrich, Banmeister von Stettin, den man auch „Braunsberg“ schreibt, vollendete im Jahr 1401 den neuen Anbau der St. Katharinen- und Amalbergenkirche zu Brandenburg an der Havel, der sich als ein bedeutsames Beispiel von dem eigenthümlichen an altdeutschen Bauten Norddeutschlands vorkommenden Prachtschmuck des Aeussern geltend macht. Die Dekoration dieses Aeussern kann wahrhaft elegant heissen. Die mit Durchgängen versehenen Strebeböller treten nach innen hervor. — Brunsberg hat auch in Prenzlau und Danzig gebaut. — Ausdrückliches Zeugniß von ihm gibt die Inschrift an der Brandenburger Katharinenkirche: *Anno domini MCCCCI constructa est hec ecclesia in die assumptionis Marie virginis per magistrum Hnricum Brunsbergh de Stettin.*

Brüssel, die alte Hauptstadt von Südbraabant und jetzige Residenz des Königs der Belgier, liegt zum Theil auf einer Anhöhe, ist schön gebaut und zählt überhaupt zu den schönsten Städten des jungen belg. Königreichs. Ihren Ursprung leitet die Stadt von der kaiserlichen Pfalz Bruchsella, die schon im 10. Jahrh. erwähnt wird. Sie spielt im germanischen Mittelalter eine der wichtigsten Städterollen, und ein männlicher Freiheitssinn zieht sich als rother Faden durch ihre ganze Geschichte. Aus der glorreichen Zeit der burgundischen Herzöge weist sie noch manches herrliche Denkmal der brabantischen Kunstblüte auf. Die zwei Hauptwerke altvaterländischer, d. h. niederländisch-germanischer Baukunst, welche Br. aus dem 13. und 14. Jahrhundert besitzt, sind die St. Gudulakirche und das Rathhaus. Erstere, die

Domkirche Brüssels, mit zwei nicht ganz vollendeten Thürmen, ist durch ihre schöne Fassade aus dem Anfange des 16. Jahrh. ausgezeichnet, die sich, ihren Hauptformen nach, der deutsch-germanischen Bauweise annähert; ihr Inneres zeigt Säulen, und sie hat zehn etwa 50 F. hohe Fenster, deren herrliche Glasmalereien das Werk Diepenbeck's sind. Die schöne Kanzel mit Adam und Eva und verschiedenen Thieren ist von Verbruggen gearbeitet. Von Rubens ist hier ein Meisterbild: Christus dem Apostel Petrus die Schlüssel überreichend. Das Beispiel des Kölner Dombaues hat auch an die Erhaltung und Wiederherstellung der Godelakirche gemahnt; so hat sie denn nun eine fast ganz neue Fassade erhalten, wenigstens erscheinen die Kanten aller Strebpfeiler, die Lesinen, vornehmlich aber die Portale mit ihren reichen Giebeln durchaus neu; das Material ist ein weisser Kalkstein, der aber mit der Zeit grau wird. Auch die Statuen der Fassade, St. Gudula in der Höhe, mit dem Teufel, der ihr die Laterne ausbläst, dann die Herzöge von Burgund und die vier Evangelisten, sind neu (und zwar, wie es scheint, nicht nach ältern Vorbildern) gefertigt worden. Im Innern bemerkt man auch viele neue Glasmalereien. Ferner ist eine Kapelle des Grafen Merode des Aelteren neu ausgeschmückt worden; drei ziemlich beträchtliche Spitzbogenfenster zeigen in neuer Glasmalerei den Erzengel Michael mit Papst und Kaiser, die Dreieinigkeit und ein Votivbild. Das dem Grafen Merode in dieser Kapelle errichtete Monument ist vom Bildhauer Geoff. Friedrich von Merode, der in den Unruhen von 1830 für sein Vaterland fiel, liegt verwundet auf dem Sarkophage; er hat das Pistol noch in der Hand und blickt drohend nach dem Feinde; sein Anzug, die einfache Blouse und Kamaschen, etwas nüchtern. An beiden Ecken des Sarkophags, der mit spätgothischem Stabwerk geziert ist, knien zwei trauernde Genien; das Ganze ist von einer Tabernakelarchitektur im Flamboyantstyl umgeben. Die Idee ist nicht ganz gesund; der Graf ist nur verwundet, nicht todt, und liegt doch schon auf seinem Sarkophage und die Genien weinen um ihn, obgleich sie nicht wissen können, ob der Verwundete sterben wird; ja dieser Verwundete wird sogar immerfort leben und die Genien werden nicht aufhören, ihn zu beweinen! — Das Rathhaus (1380—1442 erbaut) ist eins der berühmtesten im niederländisch-germanischen Styl; der schöne in pyramidale Spitze auslaufende, über die Stadt ragende Thurm hat neuerdings Ausbesserung erfahren; er ist 364 F. hoch und auf ihm steht eine 17 F. hohe vergoldete Statue des Erzengels Michael. Regierung und Stadtverwaltung haben gemeinschaftlich beschlossen, 100 grosse und kleine Statuen ausarbeiten zu lassen, welche zur vollständigen äussern Ausschmückung des Stadthauses bestimmt sind. Die meisten dieser Bildsäulen werden historische Personen darstellen; ein Theil der Arbeiten ist Fraikin und Jaquet übertragen. In den Rathhaussälen finden sich schöne Tapeten und die Porträts der spanischen Tyrannen, von Grangé. — Die Kirche Notre Dame de la Chapelle (deren ältere Theile spätromanischen Charakter tragen) hat vortrefflich gemalte Fenster von Roger van der Weyde und andre gute Gemälde; die Kapelle St. Ursula macht sich durch ihre Bekleidung mit schwarzem und weissem Marmor bemerklich. — Die Kirche Notre Dame de Finisterre hat ein schönes Portal mit dorischen Säulen. — Die Kirche Caudenberg hat ein Portal mit sechs kannelirten korinthischen Säulen, die Moses-Statue von Olivier, die Davidstatue von Jansen; der Hochaltar ist ein Kunstwerk von Godecharles. — Die Katharinenkirche besitzt ein sehr schönes, die heil. Katharina darstellendes Altarbild von Crayer, und enthält die Grabmale der Brüsseler Künstler Dolvaux und Jacobs. — Die Nikolaikirche hat mehre Gemälde von bedeutenden Künstlern, so von A. van Orley den heil. Petrus und Rochus, von Rubens ein Brustbild der Marie mit dem Kinde, von Herreyns das Abendmahl, von Jansen den büssenden David und Josua im Kampf mit den Amalektern, von Jakob van Helmont den Heiland wie solcher ein Kind heilt. — Der Deputirtenpalast ist dorischen Styls und hat eine Marmortreppe; im Fronton thronet die Gerechtigkeit, an deren Seiten die Staatshaftigkeit und Religion. Im Palais de la Nation sind drei Riesengemälde aufgestellt, welche Zeugniß von dem erfreulichen Standpunkt der nationalen Geschichtsmalerei der jetzigen belgischen Malerschule geben; es sind dies: der Sturm von Leyden, von Wappers; die Schlacht bei Worringen, von Nicaise de Keyser; der Compromiss der Edlen von Brabant, von Ed. de Bièlve, und die Abdankung Karls V. von Louis Gallait. — Der Palast des Kriegsministeriums hat ein Dach aus dichter, in Mastix getränkter Leinwand. — Die kön. Bibliothek besitzt werthvolle und für die Kunstgeschichte wichtige Bilderhandschriften, darunter besonders die Malereien eines prachtvollen, für Matthias Corvinus gefertigten Missals von Altarante (einem sehr berühmten Miniaturisten der florentin. Schule, der sich in seiner Kunstweise an Domenico Ghirlandajo anschliesst) hervorzutreiben sind. —

Das Brüsseler Museum, das eine Gemäldesammlung von 562 Nummern (laut Katalog von 1844) aufweist, ist reich an grossen Werken von Rubens und dessen Schülern. Von dem so tiefen als anmuthvollen Meister Bernardin van Orley ist hier ein Werk aus dessen früherer Periode, wo sich noch die nationale Richtung ausspricht; es ist die Klage über den Leichnam Christi. Ferner finden sich Hugo van der Goes und Palamedes. Die Italiener sind nicht so gut besetzt; vorzüglich findet man Adam und Eva im Paradies von Albani; Anderes ist von J. Palma, P. Veronese, Tintoretto, G. Reni. Von Spaniern sind Ribera (Spagnoletto) und Velasquez repräsentirt. Von ältern Franzosen findet man den Caravaggisten Simon Vouet. Das Antikenkabinet, das durch die Samml. von Brengeri sehr vermehrt worden, besitzt eine Kolossalstatue des Antinous (in der sogen. Villa des Hadrian gefunden), eine Dianenstatue, mehrere Kaiserbüsten, Vasen etc. — Die reiche und erlesene Gallerie des Prinzen v. Oranien umfasst Bilder aus allen Schulen; aus der altniederländischen sind die merkwürdigsten: Jan v. Eyck's Verkündigung und Madonna mit dem Kind; Mich. Coxcie's Kopien von einem Altar der Gebr. Eyck; Dierik Stuerbout's zwei grosse Gemälde vom J. 1468, welche die Verurtheilung eines Grafen durch Kaiser Otto vorstellen; Hans Memling's zwei Gemälde aus dem Leben des heil. Bertin, die Rubens so hoch schätzte, dass er Summen Goldes bot, um sie zu besitzen; Quintin Messis herrliche Madonna mit Kind auf dem Halbmond; Jan Mabuse: eine schöne heil. Dreieinigkeit; B. van Orley: sehr gutes Frauenbildniss. Von andern Niederländern finden sich: H. van der Goes, G. van der Meeren, Rubens (eine vortreffliche Wiederholung des Bilds in der Gudulakirche: Christus dem Petrus die Schlüssel übergebend), van Dyck (ein schönes Bildniss), Rembrandt (Selbstporträt), Ruysdael und J. Both (Landschaften). Von Italienern sind vorhanden: Perugino (ein Temperabild der Madonna mit Kind), Raffael (Porträt seines Schülers Giov. Fr. Penni), Schiavone (eins von dessen besten Stücken: eine Madonna nebst Kind und einem Engel), C. Dolce (der heil. Markus), Fra Bartolommeo und A. del Sarto (Madonnen). Von Spaniern begegnen wir Velasquez (Bildnisse Philipps VI. und des Ministers Olivarez). — Die Sammlung des Herzogs von Aremberg ist in dem prachtvollen Hôtel dieses kunstliebenden Herrn, am *petit Sablon*, aufgestellt und jedem Kunstfreunde zugänglich. Das Hôtel selbst ist mit ebenso vielem Luxus als Geschmack ausgestattet; die schöne Haupttreppe führt zu einem Vorsaal, dessen Decke von Säulen aus künstlichem *Giallo antico* getragen wird, und aus dem man unmittelbar in die Bildergallerie tritt, an der nur auszusetzen ist, dass sie der bequemern Beschauung der Bilder wegen etwas breiter sein möchte. Die Gesellschaftszimmer (unter denen sich eins befindet, wo die Tapeten von der Hand der Mutter des Herzogs selbst sehr kunstreich in Seide gestickt sind) enthalten einen Reichthum kostbarer Möbel von verschiedner Arbeit, kolossale, in Goldbronze gefasste japanische Vasen etc. Die Gallerie des Herzogs ist nicht durch die Quantität, wohl aber durch die Qualität ihrer Bilder bedeutend. Rubens' Bild mit dem Hute von ihm selbst, Hugo Grotius, lesend, von dems. Meister, drei Kinderköpfe, Skizze, ebenfalls von Rubens, drei vortreffliche Landschaften von Sammet-Breughel, ein trefflicher Metzù (unter Glas und Rahmen) mit dem Monogramm des Meisters, ein schöner Ostade (ebenfalls unter Glas), ein schöner Berckheyden, Marinen von Bakhuysen, ein schöner Berghem, ein sehr brillanter Both, ein schönes Bild von van der Helst (Mann und Frau) dürften die Gegenstände sein, die bei einem flüchtigen Durchgange am meisten auffallen. In der Bibliothek des Herzogs, die jetzt einen ganzen Saal von 4—5 Fenstern einnimmt, sieht man in einer Nische eine der merkwürdigsten Antiken, einen zweiten Kopf des Laokoon aufgestellt, von dem behauptet wird, dass er der wahre sei, welcher zu der im Vatican befindlichen Gruppe gehöre. Eine Abbildung dieses Ahrembergischen Laokoonkopfes hat L. Schorn in den Annalen des archäolog. Instituts vom J. 1838 gegeben, der dort auch über das Verhältniss desselben zur Laokoongruppe sich ausgesprochen. Der Kopf der Ahrembergischen Samml. ist wahrscheinlich eine römische Nachbildung des von griech. Künstlern gearbeiteten Originals, kann also nicht der wahre Laokoonkopf heissen. Schon der Umstand, dass in dem Brüsseler Kopfe das Bestreben sich ausspricht, den Ausdruck des Seelenschmerzes im Superlativ zu geben, deutet auf einen Künstler des abirrenden Geschmacks. — Von andern Sammlungen in der belg. Hauptstadt ist noch die der berühmten Kunsthändler Gebr. Nieuwenhuys erwähnenswerth. Der ältere Nieuwenhuys hat sich auch als Kunstschriftsteller (durch seinen vortrefflichen Katalog der Gemäldesammlung des Königs der Niederlande) bekannt gemacht. — Von öffentlichen Denkmälern nennen wir nur das grossartige Monument von Meister Geefs, das auf der *Place des Martyrs* den Opfern der

Septembertage von 1830 gesetzt worden ist. Inmitten des schönen Platzes liegt vertieft ein quadratischer Raum, an dessen Seiten die Katakomben für die Gefallenen herumlaufen. Aus der Mitte dieses vertieften Raumes erhebt sich ein hoher Sockel, welcher bis zur Höhe des Grabenrandes schlicht in die Höhe steigt; von da ab bildet er sich zu einem reichen geschmückten Postamente, auf welchem die Göttin der Freiheit als Städtégöttin mit der Mauerkrone steht, eine edle stolze Figur, welche die denkwürdigen Tage des 23.—26. Septembers 1830 auf eine Tafel verzeichnet und mit den Füßen die Ketten zertritt, die das Volk gefesselt hielten. Neben ihr ruht der belgische Leu, nachdem er sein Tagewerk vollbracht, von seiner Arbeit aus. Auf den vier Ecken des Postaments sieht man trauernde Engel in knieender Stellung, welche Blumenkränze oder das Schwert an die Brust drücken. Die Kolossalfigur der mit der Patria identificirten Libertas mit Lorbeerkranz und Mauerkrone ist vortreflich ausgeführt, der Kopf ernst und schön, der Obertheil des eng anliegenden Gewandes griechisch schön; nicht so gut, mehr bindfadenartig verworren, der Untertheil desselben, aber das Obergewand wieder herrlich drapirt. Die Gestalt erinnert lebhaft an die kapitolinische Amazone. Die ganze Gruppe, welche die Hauptfigur mit dem zu ihren Füßen ruhenden Löwen bildet, ist grossartig und von allen Seiten schön. Die architektonischen Verhältnisse sind mit denen der Skulptur gut abgewogen, so dass die Erscheinung auf allen Stellen des Platzes wirksam ist. Die Hauptgruppe mit dem Postament ist von weissem Marmor, die Architektur, also auch die halbkreisförmigen Arkaden auf Pfeilern, welche die Katakomben einschliessen, von hellem Kalkstein; die Inschriften mit den Namen der Gefallenen leuchten in Gold auf schwarzem Marmor; der äussere Umfang von den vier Stufen, die auf das Podium hinaufführen, welches den Rand der Vertiefung bildet, ist ein Quadrat, dessen Seite 30 Schritt beträgt; auf den vier Ecken des Podiums vier schöne Kandelaber von Bronze; das Ganze überhaupt eine grossartige Anlage, in welcher Geefs seine schwierige Aufgabe würdig und trefflich gelöst hat. An der Vorderseite des sich als ein kolossaler Würfel erhebenden Denkmals steht „*Patria*“, an der Rückseite: „*Decretum die XXV. Septbr. MDCCCXXX. Absolutum die XXV. Septbr. MDCCCXL. Leopoldo I. regnante.*“ — Ueber die Brüsseler Malerakademie vergl. die betr. Stelle im Art. „Belgische Malerei.“

Brussel, Barent (oder Bernard) van, s. Bernhard van Orley. Hier ist nur anzumerken, dass Vasari ihn als *Bernardo di Bruxelles* erwähnt.

Brustgesims, auch Bandgesims genannt, ist das Gesims, welches zwei Etagen von einander auf der äussern Mauerfläche trennt.

Brustglieder nennt man die obern Glieder unter den äussern Gliedmaassen, während die untern *ossa extremitatum* die Bauchglieder genannt werden. Jedes der obern Glieder besteht aus Schulter, Oberarm, Vorderarm und Hand; erstere aber aus dem Schlüsselbein und dem Schulterblatte.

Brustknochen, *ossa pectoris s. thoracis*. Die Brust wird von dem Brustbein, Brustblatt (*sternum s. xyphoides*), am vordern mittlern Theile des Brustkastens, und den Rippen gebildet. Das Brustblatt besteht aus dem Handgriffe, dem Körper und Schwertfortsatze, welche drei Knochen im Alter in einen verwachsen. Der Handgriff (*manubrium*) ist von viereckiger Form, mit zwei Gelenkgruben für die Rippen; der Körper (*corpus sterni*) länglich viereckig mit sechs Gelenkgruben, und der Schwertfortsatz ähnelt der Spitze eines Schwerts (*ξίφος*). Das Brustbein bindet sich mit dem Schlüsselbeine durch Kapselfäden, und Knorpel heften die sieben obern wahren Rippen an. Bei Männern ist es länger als bei Frauen. Die Rippen (*costae, pleurae*) sind 24 lange, dünne, elliptisch-gekrümmte Bogen zur Seite des Brustkastens. Die 7 obern jeder Seite, die wahren Rippen (*costae verae s. genuinae*) hängen durch Knorpel unmittelbar am Brustbeine. Die falschen oder kurzen Rippen (*costae spuriae s. costae*) sind durch Knorpel untereinander, nicht mit dem Brustbeine, sondern mit dem Knorpelansatze der siebenten wahren Rippe verbunden. Nur die beiden letzten sind am vordern Ende verbindungslos und heissen daher fliegende Rippen (*costae fluctuantes*).

Brustmauer wird statt Brustlehne gesagt, wenn das Geländer aus vollem Mauerwerk besteht.

Brustschild mit den Worten „*Spes, Fides, Charitas*“ trägt der heil. Willibrod. Ein „Brustschild von zwölf Edelsteinen“, darunter die Steine Urim und Thummim, führt Aaron als Hoherpriester.

Brüstung, jede niedrige (bis zur Brust reichende) Wand, z. B. einer Kanzel, unterhalb eines Fensters, das Geländer einer Treppe etc.

Bruttier hießen die Bewohner des alten Italia und früheren Oenotria, des heutigen *Calabria ultiore*. Nach dem 2. punischen Kriege wurden die Bruttier wegen ihrer Verbindung mit den Karthagern zur Strafe von den Römern in Abhängigkeit gebracht und seitdem zu Staatssclaven erklärt, so dass sie die Dienste von Lictoren, Gerichtsdienern und Boten verrichten mussten. Auf einer Münze der Bruttier sieht man Bienen neben dem Kopf einer Juno. (*Goltz. Magn. Graec. tab. 24.*)

Brutus, **Lucius Junius**, Sohn des Marcus Junius und der Tochter des ältern Tarquinius, war unter Tarquinius Superbus ein Anführer der Ritter (*tribunus celeberrimus*) und begleitete in Folge einer zu Rom wüthenden Pest die Söhne des Königs Tarquinius Superbus zum Orakel in Delphi. Als die letztern dort die Frage stellten, wer nach des Vaters Tode über Rom gebieten werde, erwiederte die Priesterin: „Der, welcher zuerst die Mutter küsst!“ Die Königssöhne verglichen sich, das Loos entscheiden zu lassen; nun lief Brutus den Berg hinab, dass er niederfiel und mit der Lippe die Mutter der Erde berührte. Als Lucretia, des Tarquinius Collatinus Gemahlin, sich den Dolch in den Busen stiess, um die Entehrung nicht zu überleben, die sie von Sextus Tarquinius Superbus erlitten, liess der dabei gegenwärtige Brutus die Maske fallen, zog den blutigen Dolch aus der Wunde und schwur den Tarquiniern Rache. Er verbündete sich die Anwesenden durch einen gleichen Eid und liess sofort die Thore sperren, das Volk zusammenrufen, den Leichnam öffentlich ausstellen, und drang auf Verbannung der Königsfamilie, die sich ausserhalb Rom im Lager befand. Als dies beschlossen worden, beantragte er die Abschaffung der Königswürde und Einführung einer freien Verfassung, worauf man bestimmte, dass zwei jährlich gewählte Consuln die höchste Gewalt ausüben sollten, welches Amt nun zuerst ihm und dem Tarquinius Collatinus 509 vor Chr. ertheilt ward. König Tarquinius, sich vom Heere verlassen und die Thore gesperrt sehend, schickte Abgesandte zur Stadt, um sein Privateigenthum herauszuverlangen, welcher Forderung man auch mit Vergnügen entsprach. Die Gesandtschaft zettelte aber trotz des königlichen Versprechens, die Republik nicht antasten zu wollen, zugleich eine Verschwörung an, in die sie mehr Jünglinge, darunter auch die beiden Söhne des Brutus und seine und des Collatinus Neffen, zu ziehen wusste. Da entdeckte zum Glück ein Slav, Namens Vindex, das Unternehmen; sofort wurden die Schuldigen eingefangen und die Consuln liessen am folgenden Morgen das Volk zu den Comitien berufen. Brutus verurtheilte seine eignen Söhne als Verräther am jungen Freistaate zum Tode, und befahl den Lictoren, an ihnen das Gesetz zu vollziehen. Kein Bitten des Volks noch der Söhne konnte den Vater vom Gesetz zu weichen bestimmen. Er wohnte standhaft der Hinrichtung bei, und erst nach derselben verliess er die Volksversammlung, um seinen Gefühlen sich hinzugeben; doch musste er bald zurück, da sein Mitconsul Collatinus seine schuldigen Vettern zu retten wünschte. Das Volk aber sprach deren Tod aus, verbannte den Collatinus und machte den Valerius zu Brutus' Mitconsul. Unterdess hatte der von Porsenna unterstützte König ein Heer gesammelt, womit er auf Rom rückte. Brutus führte die Reiterei dem Feinde entgegen, während ihm gegenüber Aruns, des Tarquinius Sohn, befehligte. In der Hitze des Gefechts stiessen beide Führer auf einander und durchbohrten sich gleichzeitig mit ihren Spessen (509 vor Chr.), worauf endlich der Sieg sich für die Römer entschied. Prachtvoll war die Bestattung des Brutus; ihn betrauernten die Römerinnen als Rächer ihrer Geschlechtschre, und die dankbare Republik errichtete ihm auf dem Kapitole ein Standbild von Erz, das ihn mit gezogenem Schwert in der Mitte der sieben Könige zeigte. (Im zweiten Vorzimmer des Conservatorenpalastes zu R., im sogen. Zimmer der Wölfin, wird ein erzener, angeblich den Luc. Jun. Brutus vorstellender Kopf mit eingesetzten Augen von Elfenbein aufbewahrt, welchen im 16. Jahrh. der Cardinal Ridolfi Pio da Carpi dem röm. Magistrat schenkte. Den weder durch eine Inschrift, noch aus Münzen kenntlichen Kopf erklärt Winckelmann's grosser Nachfolger für die einzige treue Copie des einst neben den sieben Königen auf dem Kapitole stehenden Originals. Dieser Erzkopf sitzt auf einer ebenfalls erzenen, der Antike wahrscheinlich von neuern Händen nachgebildeten, mit der Toga bekleideten Brust, und ruht auf einer Säule von Porta Santa. (*Visconti: Iconografia romana II. Nr. 1. 2.*) Es ist darin ein fester, sehr ernster, ja strenger Charakter wahrhaft ausgedrückt, was vielleicht auch die einzige Ursache des ihm beigelegten Namens ist. Alle Formen sind bestimmt angegeben, streng, doch ohne Steifigkeit; das Gewand ist breiter und mit besserem Geschmácke gelegt als an den meisten consularischen Statuen und Brustbildern. Diese Umstände berechtigen vielleicht, das Werk für eine Arbeit älterer Zeiten als die der röm. Kaiser zu halten. Bekanntlich hat Jacques Louis David die tragische Geschichte des ältern Brutus zum Gegenstand eines Gemäldes gemacht; doch opferte der Künstler dem Effecte zu viel, indem er die entseelten Leichname

der Söhne vor dem Hause des Vaters vorbeitragen lässt. — Die Geschichte des jüngern Br., des Marcus Junius Brutus, des würdigen Erben der Gesinnung des Lucius Junius, ist schon im Art. „Marcus Antonius“ in der Hauptsache miterzählt worden. Hier wird nur bemerkt, dass seine Mutter Servilia die Stiefschwester des Cato Uticensis war, die ihn im J. 85 vor Chr. gebar. Mit Cassius das Haupt der Verschwörung gegen Cäsar, glaubte er die Bande der Verwandtschaft mit letzterm dem Heile des Vaterlands opfern zu müssen, daher die Worte Cäsars, als dieser ihn unter seinen Mördern erblickte: „Auch du, Brutus?“ (Der schönste Kopf des jüngern Brutus, der sich zu Rom befindet, ist nach Winckelmann vermuthlich der, den der Marchese Rondinini besass. Er wird jedoch von Visconti [*Mus. Pio-Clem.* t. 6. p. 75—78.] für ein Bildniss des Domitius Corbulo, Vaters der Domitia, der Gemahlin des Kaisers Domitian gehalten, und zwar aus Gründen, die vermöge der zu Gahl gemachten Entdeckungen wahrscheinlich genug sind. Uebrigens ist dieser Kopf ein vortrefflich gearbeitetes Denkmal und bis auf die ergänzte Nasenspitze und das etwas beschädigte Kinn wohl erhalten; die moderne Halbfigur, auf die er gesetzt ist, mag von Algardi herrühren. Eine antike Büste des jüngern Brutus im Plainpied des Kölner Museum zeigt diesen merkwürdigen Charakter in nicht genügender Auffassung.)

Bruxes, Carlos, ein hispanisirter Flamänder, verfertigte um 1558 für die Kathedrale zu Sevilla Glasgemälde, deren Gegenstand die Auferstehung Christi ist.

Bruyn ist der Name mehrer bedeutender Künstler, darunter der sonderbarerweise in tiefe Vergessenheit gerathene Bartholomäus de Bruyn aus Köln gerade der wichtigste ist. Derselbe blühte von 1524—1560, und war der letzte Hauptmeister der alten Kölnerschule, die mit ihm zu Ende des Mittelalters ihr Auge schloss. Sein Hauptwerk soll aus den Gemälden über dem Hochaltare der Kirche St. Victor zu Xanten bestehen, die in den Jahren 1534—36 entstanden. Auf dem städtischen Museum zu Köln befindet sich unter anderm eine Kreuzabnahme von ihm; man sieht sie dort im 3. Saale, grade neben der Thür, und sie gilt, im Styl an Werke gleichzeitiger Niederländer erinnernd, für eins der gelungensten Werke de Bruyn's. Als seinen Lehrer nimmt man den sogen. Schoorel [angebl. Meister des Tods der Maria in der Pinakothek] an, mit dessen späterer Malart Barth. de Bruyn's heil. Hieronymus in der Münchner Pinakothek (Kab. 79) verwandt ist, obgleich das Heiligenbild röthlicher in der Carnation und von breiterem Auftrag erscheint. Ein dem ähnliches Bild von B. de Bruyn besitzt Graf Speeher in Althorp. Bruyn bildet nicht bloß die Schlussfigur der mittelalterlichen Kölnerschule, sondern ragt, sowohl der Zeit, als seiner spätern Tendenz nach, in die moderne Periode hinein. In seinen spätern historischen Bildern nämlich legte er den altdeutschen oder altkölnerischen Typus mehr und mehr ab, und hielt sich lieber an den Styl der damaligen italienischen Meister. In dieser Beziehung steht er gleichsam als Übergangskünstler oder als Vorläufer der modernen Richtung da. Nachdem er unter italienischem Einfluss vom Individuellen zum kalten Idealen übergegangen war, artete er unter Spranger endlich zur widerlichsten Manier aus. (S. den Hausaltar mit der Kreuzabnahme, St. Stephan und Gereon in der Pinakothek. Kab. 112—114.) Vorzüglich war Bruyn als Porträtist; als solchen hebt ihn auch Passavant in seinen schätzbaren Beiträgen zur Kenntniss der altdeutschen Malerschulen (Schorn's Kunstblatt 1841) sehr anerkennend hervor, indem er sagt: „seine Porträts sind mit vielem Sinn für Naturwahrheit behandelt und breit und geistreich gemalt.“ Das Kölner Museum besitzt von ihm aus der Wallraf'schen Sammlung mehre ausgezeichnete Werke dieser Art, z. B. das Porträt des Arnold von Browiller vom J. 1535, und die mit 1549 bezeichneten Bildnisse des Salzburger und seiner Frau. Wilhelm Küssli spricht von einem mänd. Bildniss auf grünem Grunde mit der Jahrzahl 1524, das sich im Ausgangssaale des Köln. Mus. finde und technisch so meisterhaft sei, dass es unter allen übrigen Stücken dieses Saals sogleich in die Augen springe. Auch in andern Gemäldesammlungen trifft man öfter Porträts von unserm Meister, die aber gewöhnlich dem bekannten H. Holbein dem Jüngern zugeschrieben werden, obschon dessen Behandlungsweise von der des Barth. de Bruyn sehr verschieden ist. Unter den Strixnerschen Engravirungen nach Gemälden der jetzt der Münchner Pinakothek einverleibten Boissard'schen Sammlung lauten zwei Blätter auf Barth. de Bruyn, mit welchem Recht wissen wir nicht. Genug, Dr. Nagler sagt von dem einen Werke, einer Pietas mit Flügelbildern, dass der Styl edel, die Gewänder gut geworfen seien und die ganze Composition sich in schöner Harmonie abschliesse; das andre Werk, die Heilung der Besessnen durch den heil. Ewald (im Dillis'schen Kataloge gar dem Hemskerk beigegeben), wird von Nagler eine unübertrefflich schöne Darstellung genannt, besonders sei das Seelenleiden des Vaters und die Wirkung der Krankheit auf der Tochter Körper wahr und ausdrucksvoll aufgefasst. — Abraham de Bruyn, geb. zu

Antwerpen um 1540, gest. in hohem Alter zu Köln, hat sich als Maler, Stecher und Holzschnelder bekannt gemacht; er arbeitete in den J. 1565, 66, 69 und noch zwei Jahrzehnte der folg. Periode hindurch Kupferstiche von geringem räumlichen Umfange, die auf die Werke der Wiertze nicht ohne Einfluss geblieben zu sein scheinen, und die (obgleich hart, in den Extremitäten vernachlässigt und unrichtig in der Zeichnung) wegen der netten und von sicherer Hand zeugenden Ausführung gesucht werden; man schätzt besonders seine Porträts und die Arabesken für Damascener. Er bediente sich eines Zeichens und der Initialen *A. de B.* Ihn übertraf als Zeichner und Stecher sein Sohn Nikolaus de Bruyn, geb. zu Antwerpen um 1570. Dieser arbeitete im gothischen Geschmack, der sich dem des Lukas von Leyden nähert, erreichte aber dies Muster nicht ganz, denn seine Arbeiten sind trocken und meist ohne Wirkung, von Helldunkel ist keine Idee, doch herrscht Mannichfaltigkeit in den Köpfen, wobei die weiblichen auch nicht ohne Anmuth sind. Nikolaus hat eine doppelte Manier; die eine mit äusserst feinen Strichen, die andre mit breiten Strichen, doch ohne Harmonie. Er stach meist grosse Compositionen und monogrammirte mit *N. de Br.*, *N. de B. fe.*, oder mit einem diese Buchstaben enthaltenden Zeichen. Man kennt von ihm eine grosse Anbetung der Könige in qu. Fol., in schönen Drucken; den riesenbesiegenden David in grosser Landschaft, qu. Fol., vom J. 1609; das vorzügliche Blatt in qu. Fol.: „David, um seinen Weibern zu gefallen, den Götzen dienend“, vom J. 1606; den Kindermord, gr. qu. Fol., vom Jahr 1612 und durch F. de Wilt gedruckt; ein grosses Stück, im Vorgrunde Menschen zu Fuss und zu Pferd, Baumpartien und Wasser mit Schiff, im Hintergrunde eine bedeutende Stadt, links *III Regum V.* (vom J. 1607 und bezeichnet: *N. de Bruyn inv. et sc.*); Landschaften und Märkte nach Vinckenbooms, grosse und gesuchte Stücke; eine Landschaft, wo im Vorgrund eine Dame vor einem Reiter kniet (1608), eine Landschaft mit Wasser und Wasservögeln, beide in schönen Drucken. (Vergl. Heineken; Hubers Handb. für Kunstliebhaber etc.) — Cornelius de Bruyn, geb. im Haag 1652, studirte die Zeichnung unter Th. van der Schuur, ging 1674 nach Rom, wo er drei Jahre der Malerei sich befliss und in der Schilderbent den Namen Adonis erhielt, besuchte Neapel und machte dann von Livorno aus eine Reise nach Kleinasien, den Inseln des Archipels und nach Aegypten. Nach Italien zurückgekehrt, übte er die Malerei zu Venedig unter dem Deutschen Karl Loti (Carlotto), ging darauf in sein Vaterland zurück und liess hier 1698 seine Reise im Druck erscheinen. Der ausserordentliche Beifall, den dies Werk ärnlete, frischte seine Reiselust wieder an; er bereiste nun von 1701—8 Russland, Persien, Indien, besuchte Ceylon und andre asiat. Inseln und publicirte nach seiner Rückkehr 1711 ebenfalls einen Bericht von dieser Reise. Beide Werke wurden ins Franz. übertragen; ihr Werth beruht weniger in der Zuverlässigkeit der Bemerkungen, als vielmehr in der Schönheit und Genauigkeit der Abbildungen, die er sämmtlich gezeichnet und grossentheils auch selbst gestochen hat. Nach seiner 2. Reise lebte Corn. de Bruyn theils im Haag, theils in Amsterdam; zuletzt zog er nach Utrecht, um dort zu sterben.

Bry, Diederick de, geb. zu Lüttich 1528, war Goldschmied, Zeichner, Kupferstzer, Stecher und zuletzt auch Buchhändler (zu Frankf. am M.); seine Blätter, Zierrathen und Geschichten, sind nicht gross, aber so vortrefflich, dass man in ihnen eine Nachblüte jenes ältern Kunststyles der Niederländer erkennt, der während seines Lebens immer mehr verdrängt ward. Auf die Niederlande und Deutschland haben also seine kleinen, aber zahlreichen Arbeiten keinen grossen Einfluss geübt. Mit Diederick de Bry arbeiteten zwei Söhne, Joh. Theodor und Joh. Israel de Bry. Diederick starb 1586 zu Frankf. am M. Von ihm besitzt die Samml. des Erzherzogs Karl in Wien eine Zeichnung: die vier Jahreszeiten. (*Raccolta di disegni. Scuola Fiamminga. Vol. III.*) Sein Sohn Theodor zeichnet entweder: *Joannes Theodorus Bryaeus* (so in *Christi Triumphus* mit allen Heiligen), oder *ITD Bry. fe.* Theodors Blätter sollen die seines Vaters noch in Geist und Geschmack übertreffen. Israel blieb unbedeutend.

Bry, Israel und Theodor de; s. Diederick de Bry.

Bryaxis, Bildhauer und Bildgiesser von Athen, arbeitete mit Skopas, Timotheos und Leochares die Bildwerke am Mausoleum, dessen Bau nach dem Tode des Königs Mausolus zu Halikarnass in Karien begonnen ward. (4. Jahrh. vor Chr.) Laut Plineus goss er eine Erzstatue des Syrer Königs Seleukus, der mit Ptolemäus den Demetrius bei Gaza besiegte und sich in den Besitz von Babylonien setzte. Der Zeitraum zwischen jenen Arbeiten am Mausoleum und diesem Erzbiide umfasst 10 Olympiaden; sonach ist die künstlerische Thätigkeit des Bryaxis eine sehr lange gewesen. Ein Aeskulap mit Hygiea von ihm stand auf der Akropolis von Megara; ein Dionysos aus

Marmor stand in Knidos. Eine Statue der Pasiphaë wird von Talian (adv. Graec. §. 54) erwähnt. Die Kolossen des Bryaxis fallen, da der Geschmack für Kolossalstatuen erst in der makedonischen Zeit aufkam, in sein späteres Alter. Fünf kolossale Götterbilder von ihm standen in dem mit Kolossen bedeckten Rhodus. Ein kolossaler Apollo (Akrolith), der mit der Rechten aus einer Schale eine Libation ausgoss, stand in Daphne bei Antiochia.

Brylow, Alexander und Karl, s. unter Brüllov.

Bubastis, eine ägypt. Göttin, angeblich dieselbe, die bei den Griechen als Artemis (Diana) verehrt ward, jedoch nur in der Eigenschaft als Mondgöttin mit dieser verwandt. Sie war Tochter des Osiris und der Isis (des Dionysos und der Demeter) und Schwester des Horus (des ägypt. Apollo). Beiden Götterkindern war in der Stadt Buto ein Heiligthum; vorzüglich aber ward Bubastis in der ihren Namen tragenden Stadt verehrt, wo sie einen von zwei Kanälen des Nil umgebenen, durch die Annehmlichkeit seiner Lage und Bauart ausgezeichneten Tempel hatte. Zu ihrem jährlichen Fest zu Bubastis sollen, nach Herodot, bis 700,000 Menschen (Männer und Weiber, noch ungerechnet die Kinder) auf dem Nil herbeigeschifft sein. Das Fest lief mitunter in solche Fröhlichkeit aus, dass es lasciv wurde. Heilig war der Göttin die Katze, unter deren Bilde sie auch verehrt ward; gestorbene Katzen wurden einbalsamirt und nach Bubastis gebracht. Der Sage nach soll Bubastis, als die Götter vor Typhon flohen, sich in Katzengestalt verborgen haben. Bilder der Göttin in Gestalt der Katze oder mit Katzenkopf finden sich, aber selten, auf ägypt. Monumenten. Mit der Katze wurde der Mond bezeichnet, wegen der verschiedenen Farben, der nächtlichen Geschäftigkeit und der Fruchtbarkeit dieses Thiers. Aus der Meinung, dass die Katze mit dem Mond ab- und zunehme, entstand der Mythos, die Katze sei des Mondes Tochter, und so erklärt sich, dass Bubastis, die katzengestaltete Göttin, als Tochter der Isis oder des Mondes figurirt, als welche sie den Neumond bezeichnet. Zuletzt ward sie wie die Ilithyia der Griechen, als Geburtsgöttin, verehrt.

Bucephalus, nach griech. Laut Bukephalos, heisst jenes Ross Alexanders des Gr., das er schon als Knabe zu bändigen wusste und das ihm später auf allen Feldzügen als Schlachtross diente. Nachdem es, entweder in der Schlacht gegen Porus oder um diese Zeit zufolge des Alters und der Strapazen, gefallen war, nannte Alexander eine am Hydaspes erbaute Stadt darnach Bucephala. Dies Pferd war aus der Züchterei des Thessalliers Philonikus um 13 — 16 Talente erkauft worden und soll seinen Namen bald von einem eingebrannten Stierkopfe, bald von seinem wilden Blicke, bald von seinem breiten stierähnlichen Kopfe, bald von zwei hornähnlichen Auswüchsen auf seiner Stirn erhalten haben. Philologen meinen, dass der Name ursprünglich zur Bezeichnung einer eigenthümlichen thessalischen Pferderasse gedient habe. Ein Abbild des Bucephalus ist im Art. Alexander d. Gr. auf S. 266 mitgetheilt.

Buch ist das allgemeine Emblem der Kirchenväter, Bischöfe und Aebte. Ein Buch, von einem Schwerte durchstochen, führt Bonifacius; ein aufgeschlagenes hält der heil. Ludger; ein Buch mit zwei Augen darauf gehört der heilige Ottilia.

Büchel, Name zweier Basler Künstler. Ein Büchel erbaute gegen Ende des 14. Jahrh. das noch jetzt als solches dienende Postgebäude zu Basel, an dem zwar die Wiedererheben der Baukunst zu besserem Geschmacke vermerkt wird, das aber nicht den wahren Typus von Schönheit, Einheit und Zweckmässigkeit offenbart. Emanuel Büchel, ein Basler Bäcker, copirte ums J. 1768 alle damals im Kloster Klingenthal noch vorhandenen Gemälde, meist bibl. Gegenstände, auch den Todtentanz daselbst, welcher der älteste in Basel war. Sein Band mit dem nach dem Original gezeichneten und kolorirten Klingenthaler Todtentanze und den Copien der andern frühern Bilder jenes Klosters findet sich auf der Basler Bibliothek, eben ein kleineres Heft Büchel's mit denselben Nachzeichnungen, die ohne Zweifel seine ersten Skizzen sind, während jener Band die nähere Ausführung davon enthält. Auch sieht man dort von Em. Büchel ein Foliebuch mit Copien nach dem Holbeinschen Todtentanze, die er 1773 in 48 Blättern anfertigte. Die Figuren sind hier etwas grösser und fleissiger gemalt; die Zeichnung aber ist nicht godtegnor als in den vorigen. Die enkadrirte Copie desselben Gegenstands auf Einem Blatte, von Adolf Feyerabend 1806 kurz vor Einreissen der Kirchhofmauer bei der Predigerkirche genommen, ist den Büchelschen Zeichnungen unbedingt vorzuziehen, da letztere nur antiquarischen, aber keinen künstlerischen Werth haben.

Buchmalerei; s. Miniaturmalerei.

Böhner, Gustav, geb. 1846 zu Hannover, lebt als Medailleur zu Barmen. Seine derzeit noch unedirten Schriften über sein Kunstfach sind: 1) Die Medaillirkunst in ihren Anfängen, ihrer Ausbildung und Vervollkommnung bei den verschiedenen Völkern; 2) Biographien der bekanntesten, um die Vervollkommnung ihrer Kunst verdienten Medailleurs, mit Relief-Tafeln.

Buchsbaum, Hans, ein ausgezeichnete alld deutscher Baumeister des 15. Jahrh., der am Stephansdome zu Wien thätig war, ohne, wie es scheint, der dasigen Steinmetzenzunft anzugehören. Nach Peter von Brachowitz, der die Arbeit am Thurm bis 1429 leitete, ward Buchsbaum der Thurmbaumeister. Er setzte 1433 dem Thurme die Spitze auf, und legte auch die Hand an den zweiten Thurm, der unvollendet geblieben. Unter Buchsbaums Leitung arbeiteten im J. 1430 mehre geschickte Steinmetzen an der trefflichen Domkanzel, und dieselben Steinmetzmeister führten auch die beiden Brustbilder des Hans Buchsbaum, eins unter der Kanzel, das andre am Peterpaulsaltare aus. Die Sage, dass Meister Pilgram den Buchsbaum, dem noch als Gesellen die Aufführung des zweiten Thurms übertragen worden sei, aus Neid vom Gerüst gestürzt habe, gehört lediglich ins Reich der Märchen und hat sich im Volk durch willkürliche Erklärung eines uralten Bildwerkes am Dom gebildet. Man gewahrt nämlich oben am Riesenthor einen Jüngling, der seinen verletzten Fuss auf das andre Knie zu stützen scheint. Wie wenig nun die darauf gestützte Volkssage Glauben verdient, ergiebt sich schon daraus, dass Anton Pilgram von Brünn erst zu Anfang des 16. Jahrh. als Werkmeister zu St. Stephan auftritt, nachdem Buchsbaum wohl schon über ein halbes Jahrhundert todt war.

Buecklaer, s. Buecklaer.

Buecklaer (Beuckelaer), Joachim, geb. um 1530 zu Antwerpen, gest. das. 1571, war Verwandter und Schüler des Pieter Aertsen. Gleich seinem Lehrer macht er den Uebergang von der Geschichts- zur Genremalerei. Er malte erst Kirchen- gemälde (z. B. den Palmsonntag) im strengeren Sinn, wählte dann aber solche heil. Ereignisse, die eine Verbindung mit dem Genre gestatteten, dergestalt dass dieses mehr als jenes hervorgehoben wurde. Endlich liess Buecklaer, nach Aertsens Vorgange, das bisher beibehaltne biblische Ereigniss meistens weg und malte gradezu Obstmärkte, Fisch- und Fleishhändler, Küchen mit lebensgrossen Figuren, in denen er grosses Talent besass, überhaupt solche Gemälde, in denen er Blumen, Früchte, Fische, Vögel, Fleisch und Lebensmittel aller Art anbringen konnte. In solchen Bildern zeigt er sich ebenso geschickt als sein gleichzeitig arbeitender Lehrer. Seine Gemälde, die er selbst schlecht bezahlt erhielt, wurden nach seinem Tode ihrer Wahrheit und schönen kräftigen Färbung halber ausserordentlich geschätzt und um Vieles theurer verkauft. Gemälde kleineren Umfangs, z. B. ein sehr künstlicher Markt von ihm, scheinen seltner als seine räumlich grossen zu sein. Im Jahr 1567 malte er einen Lebensmittel verkaufenden Bauer und zwei Weiber, lebensgrosse Figuren, das Ganze mit landschaftlichem Hintergrund. Das mit dem Monogramm des Künstlers und der Jahrzahl bezeichnete Gemälde befindet sich in der kais. Gemäldegalerie im Belvedere zu Wien. Ein von B. im J. 1568 gefertigtes Bild in der Pinakothek zu München zeigt Fische in einer Tonne und den Maler selbst als Fischhändler mit Frau und Tochter. Im sechsten Zimmer der Gall. des *Museo Borbonico* zu Neapel fand Dr. Rathgeber acht grosse Gemälde Buecklaers, jedoch so hoch aufgehängt, dass alles in ihnen befindliche Kleinere dem Auge sich entzog. Vier derselben haben folgenden Inhalt: Obstverkäuferin, Fischverkäufer, Geflügelhändler, Fleishhändler. Eins der übrigen zeigt im Hintergrunde den in den Tempel gehenden Christus. (Vergl. Kunstbl. 1823, S. 159.) In der Samml. den Moritzkapelle zu Nürnberg sieht man unter Nr. 10 einen „Christus auf dem Marktplatze dem Volke gezeigt“, eine sehr reiche Composition, mit Gebäuden im italienischen Geschmack. Mit Buecklaers Monogramm und 1566 bezeichnet. Dr. Waagen sagt von diesem Stück: „Der Gegenstand ist fast nur dazu da, dem Bilde den Namen zu geben, denn Christus und Pilatus erscheinen als kleine Figürchen weit im Hintergrunde, das Herz des Malers aber ist im Vorgrunde bei den bewegten Gruppen des gemeinen Volkes, welches sich mit allerlei Episoden sehr breit macht. In diesen zeigt sich viel Talent, doch, wie der Vortrag und das harte ziegelrothe Fleisch, von sehr derber Art. Der weiss gewordne Himmel bezeugt, dass hier die blaue Farbe gebraucht worden, welche bald nach 1550 in Aufnahme, gegen das J. 1600 aber wieder ausser Gebrauch kam, indem die Maler die üble Eigenschaft des Verschleiessens gewahr geworden sein mochten.“ — Es wird vermuthet, dass das mit *Johan Beukler. J. Holbein fecit* bezeichnete Brustbild eines links gewendeten, mit einer Mütze bedeckten Mannes unsern Buecklaer darstellt. Auf Stein gezeichnet von N. Strixner im *Recueil des Oeuvres Lithographiques. Vol. II. a Munich* 1816. (Fol. XVIII. 6.)

Buffalmacco, ein Maler der altflorentinischen Schule, von dem die Scenen aus der Geschichte Christi herrühren, welche der Bilderreihe mit dem Triumph des Todes im Campo santo zu Pisa vorangehen. Die Geschichten der Genests daselbst sind ihm fälschlich zugeschrieben worden; diese wurden am Schlusse des 14. Jahrh. von Pietro di Puccio gemalt. Buffalmacco gehört, gleich den andern alten Malern des Campo santo, der germanischen Stylrichtung an.

Büffelhörner wurden von den Alten in dünne Scheiben geschnitten, welche, weil sie durchscheinend waren und ein eingeschlossenes Licht sehr weit leuchten liessen, ihnen zu Laternen dienten. Man machte nun diese Scheiben auch bunt, sie bald färbend, bald bestreichend, und verwendete sie ferner zu der sogen. Cestrum-malerei (Cestrum-Enkaustik). Plinius fügt hinzu: „Die Natur ist so duldend, dass man sogar die Hörner lebender Thiere in siedendem Wachse geschmeidig macht.“

Bulach, $\frac{1}{2}$ Stunde von Karlsruhe, mit einer neuen, 1834—37 erbauten Kirche, die zu den wichtigsten Bauten unsers berühmten Heinrich Hübsch gehört. Das Gotteshaus dient den Gemeinden Bulach und Beyertheim, welche auch die Material- und Beiführen, die Kirchenstühle, Altäre etc. aus eignen Mitteln bestritten, zur gemeinsamen Kirche; die badische Domänenkasse bezahlte die eigentlichen Baukosten, nur 40,000 Gulden betragend. Die Kirche hat eine Länge von 140 F., eine Breite von 66 und eine lichte Höhe des Mittelschiffs von 60 F. Sie erreicht im Gesamteindruck die wenn auch grössere und reichere protestantische Kirche zu Freiburg im Breisgau. Man kann sich im vorredelten byzantinischen Style nicht leicht ein gelungenes neues Erzeugniss denken. Auf mässiger Anhöhe sich erhebend, stellt sich die Kirche schon von ferne sehr günstig dar. Ihre Verhältnisse sind edel und einfach. Die Hauptfacade ziert ein grosser Eingang mit hübschen Ornamentirungen; hierauf Vorhalle und ein Haupt- und zwei Seitenportale, rundbogig, geschmackvoll. Das Schiff ist auf jeder Seite von fünf, in der Mitte abgetheilten (im Halbkreis geschlossen), jedes Nebenschiff wieder von fünf, aber höhern, nicht abgetheilten rundbogigen Fenstern durchbrochen. An den Nebenschiffen und dem Chor erheben sich zwischen Fenstern leichte zierliche Strebpfeiler; ebenso ziehen sich um die ganze Kirche unten Sockel, oben Friese. An das Chor lehnen sich die beiden Thürme an, deren Spitzen schichtenweise mit hartgebrannten Backsteinen, nur $4\frac{1}{2}$ Zoll dick, ohne Verputz gemauert sind. Im Innern der Kirche gewahrt man zwei Reihen von je vier schönen achteckigen Säulen, welche Schiff und Abseiten trennen. „Was die Gestaltung der Deckengewölbe betrifft [sagt Hübsch in seinen „Bauwerken“, Karlsruhe 1838], so wurden diese nicht auf die gewöhnliche Weise — wonach sie entweder Kreuzgewölbe oder Kugelgewölbe sind — an den Gurtbogen angesetzt, sondern sie bestehen aus Tonnengewölben, welche nach der Mitte der Schiffe ansteigend gleichsam ein zweites Dach bilden und — nach einem Stichbogen von 14 Fuss Spannweite und von 2 Fuss Pfeil gewölbt — nur einen halben Backstein ($4\frac{1}{2}$ Zoll) dick sind.“ Das Chor wird durch eine im Rundbogen gehaltene Gallerie geziert. Obgleich diese Kirche den byzantinischen gleicht, so erhält doch genugsam aus Obigem, dass sie im Speziellen edler und origineller durchgeführt ist, als viele alten jenes Styles, und diese verhältnissmässig kleine, ganz einfache Kirche bringt eine reinere Stimmung und einen würdigen Eindruck hervor, als z. B. die kolossalen Kirchen im nahen Karlsruhe. — Die Fresken im Innern der Bulacher Kirche sind von der Hand Friedrich Dietrich's, Prof. an der Kunstakademie zu Stuttgart. Ueber dem Haupteingange sieht man den englischen Gruss; die Composition ist zart und in den Farben viel Harmonie. An den unmittelbar an das Chor stossenden Querseiten sehen wir zuerst neben dem Taufstein den Besuch der Maria bei Elisabeth; die Figuren sind wie in den übrigen folg. Bildern fast lebensgross. Elisabeth drückt Maria freundlich die Hand, sie hinwieder fühlt sich heuchelnd bei ihr. Maria erscheint sanft, ihr Aeusseres jugendlich. Elisabeth ist von würdigen Ausdruck, neben ihr Zacharias, ihr Mann in seiner priesterlichen Kleidung, ein ausdrucksvoller Kopf. Der Hintergrund (Landschaft) ist einfach gehalten; das Ganze von wohlthuendem Eindruck, das Colorit gelungen, die Farben nirgends weder gelb noch eintönig. Gegenüber, neben der Kanzel, steht man die Geburt Christi. Das Kind ist als selbstbewusstes höheres Wesen poetisch-kirchlich aufgefasst; der junge Hirt, zwar den Hut abnehmend, aber zweifelnd, ob ein solches Kind der Heiland sein könne, trefflich; ganz gläubig dagegen betet es der ältere Hirt an; auch toll gut. Der Hintergrund ist ungekünstelt, das Ensemble ruhig, klar, die Arbeit ist in die untergeordneten Details (z. B. an Gewandung, Korb etc.) vollendet, die Composition rein und vom braunen Hirten bis zum blassweissen Kinde richtig individualisirt. Im Chor steht man 1) die Anbetung der Dreikönige. Maria und Joseph scheinen durch die Huldigungen, die ihrem Kinde gelten, sich auch sehr gehoben zu fühlen; die

sehr charakteristischer Kopf ist der eine König (in violettem Mantel) mit grauem Haar. Die ganze Darstellung ist voll Bewegung und Handlung, dabei Haltung und Schluss; das Kolorit gut, die Perspective ebenso, Zeichnung und Modellirung präcis. 2) Christus am Oelberg, wo im Heiland die Bekümmerniss stark ausgesprochen ist, obschon im Totaleffect des Gemälde die vorigen nicht ganz erreicht. 3) Die Kreuzigung. Christus hat ausgekämpft, in seinen Zügen ist noch das vorherige stille Dulden zu lesen, auch der Leib in Zeichnung, Modellirung und Färbung ganz gut; sonst viele schöne Einzelheiten, doch weniger glücklich die Anordnung, da die zwei Knieenden, zwei Stehenden und zwei Schwebenden nach zu viel Symmetrie schmecken. 4) die Grablegung. Christi Charakter ähnlich den Zügen im vor. Bilde, würdig; die ganze Handlung, wie er zur Grabesstätte getragen wird, schön gedacht und ausgeführt; der Mann, der ihn unter den Armen hält, eine so klassische Figur wie in Holbeins Passion auf der öffentlichen Bibliothek zu Basel. Die Frauen erreichen, wie es W. Füssli schien, die männliche Gruppe an Schönheit nicht. Gut sind Hintergrund, Luft, Engel auf Wolken. 5) Die Auferstehung. Christus steigt aus der Gruft empor, die Wächter sind schlafestrunken, oben zeigt sich ein Kranz von Engeln. Der Heiland erscheint gleichsam neugeboren, indem er viel jugendlicher als in den vor. Bildern gebildet ist; ein schöner künstlerischer Gedanke. Nur lässt sich die Stellung des Herrn nicht vertheidigen. Die Beleuchtung ist originell. — Der Gesamteindruck, den dieser Cyklus von Fresken macht, ist durchaus befriedigend.

Bularchus, einer der ältesten Maler, lieferte eine grosse Tafel mit der Schlacht der Magnesier, nach Andern mit der Zerstörung Magnesia's, welches Gemälde vom Lyderkönig Randaules, dem letzten Herakliden, der auch den Namen Myrsilus führte, mit Gold aufgewogen ward. Die Zeit des Künstlers lässt sich also ermessen, wenn man weiss, dass Randaules im 2. Jahr der 15. Olymp. von Gyges ermordet ward; nur kann das Bild nicht die Zerstörung jener Stadt durch die cimbrischen Trerer, die erst unter Ardys nach Olymp. 26 geschah, dargestellt haben.

Büllau, Theodor, Architekt zu Hamburg, gewann 1844 durch seinen Plan zu einem neuen Lokale der Hamburger patriotischen Gesellschaft den ersten der ausgeschriebenen Concurrrenzpreise. Der mit 100 Dukaten gekrönte Bauriss ist im mittelalterlichen Style, beinah im gothischen Kirchenstyle, und mit der Rücksicht entworfen, dass die von dem alten Rathhause glücklich geretteten Kaiserbilder hier einen angemessenen Platz wiedererhalten. — Th. Büllau und J. Popp gaben auf ihre Kosten heraus: „Die Architektur des Mittelalters in Regensburg, dargestellt durch den Dom, die Jakobskirche, die alte Pfarre und einige andre Ueberreste deutscher Baukunst.“ (Das Werk erschien von 1834 ab in 10 Hefen zu Regensburg.)

Bulla hiess die goldne Kapsel, welche im alten Rom die Knaben vornehmer Abkunft zugleich mit der Toga praetexta am Halse hängend auf der Brust trugen. Diese Insignie mit der Praetexta stammte von den Etruskern, bei denen die Bulla zu den Auszeichnungen der Lukumonen gehörte. Imperatoren trugen sie beim Triumfe, indem darin Gehelmmittel eingeschlossen waren, die gegen den Neid schützen sollten. Ursprünglich trugen sie nur patrizische Knaben, dann überhaupt die Ingenui, und selbst die Knaben der Freigelassenen durften etwas Aehnliches, nämlich ein Lederband oder eine *Bulla scortea*, am Halse tragen. Mit Ablegung der Toga praetexta fiel auch die Bulla weg, die nun den Laren geweiht ward. Statuen junger Römer mit der Bulla sind häufig (vergl. Becker's Augusteum tab. 119; Museo Borbonico VII, 43, 49; Visconti's Iconogr. Rom. tab. 19.) und in Herkulanum sind selbst Bullae gefunden worden. Plautus und Cicero erwähnen Bullae auch als Zierrathen der Janua.

Bullant, Jean, Erbauer des Schlosses von Ecouen (um 1540), zählt zu den vorzüglichsten französischen Architekten des 16. Jahrh., welche, ohne sich zwar noch der schönen Gothik in Einzelheiten zu entschlagen, doch die moderne Architektur und deren auf antike Principien basirtes System zuerst mit Entschiedenheit aufnahmen und geltend machten. Seine Blüte fällt zwischen 1540—73. Von dem grossartigen Palast, den er für Katharina von Medicis gebaut hatte, zeugt nur noch die Denksäule, die so ungeschickt in der neuen Kornhalle zu Paris eingemauert ist. Der äussern Mauer des kreisförmigen Kornhallengebäudes einverleibt, wird diese architektonisch wie bildhauerisch den grossen Denksäulen des Alterthums nachgeahmte Säule nur noch am Kopf von der Sonne beschienen, und man hat an ihr eine Sonnenuhr angebracht, während ihr Piedestal in einen Springbrunnen verwandelt ist. Zu dem Schlosse der Tullerien legte Bullant vereint mit Philibert Delorme die Fundamente. Es herrscht Dunkel darüber, welchen Antheil jeder von ihnen an den Arbeiten dieses grossen Werkes hatte. Was man bestimmt weiss, ist, dass beide Architekten, von der Mediceerin Katharina beschützt und angestellt, den Plan eines

Palastes entworfen, der, abgesehen von den Vergrösserungen, die er im Lauf der Zeiten erhielt, von weit grösserem Umfange war als der gegenwärtige. Nach älteren Planen, welche Ducerceau uns aufbewahrt, war derselbe mit Seitenhöfen, grossen Ställen und zahlreichen andern zugehörigen Gebäuden begleitet. Die Arbeiten Bullants und seines Werkgenossen beschränkten sich auf den grossen mittlern Pavillon, auf die beiden daranstossenden Flügel und die zwei an beiden Enden derselben befindlichen Pavillons. Man glaubt Bullant die ionische Säulenordnung an den beiden, mit zwei Säulenordnungen gezierten Pavillons am Ende der beiden Flügel, welche jetzt Gallerien mit darüber befindlichen Plattformen bilden, zuschreiben zu dürfen. Ein minder bedeutendes Denkmal Bullants hat nicht die mindeste Veränderung erlitten, nämlich das Hôtel de Carnavalet, dessen mit Bildwerk von Jean Goujon geziertes Thor noch ganz das Gepräge des herrlichen, obgleich etwas mageren Styles trägt, welcher diese Epoche der Kunst charakterisirt. Der Ueberrest des Palastes ist das Werk einer andern Zeit. Bullants Hauptwerk, das uns die Zeit noch fast in seiner ganzen Integrität überliefert hat und bei dem er die Ehre der Architektur mit keinem Andern getheilt, ist das Schloss zu Ecouen. Es ward vor 1540 erbaut oder wenigstens angefangen, denn die Geschichte sagt, dass der Connétable von Montmorency während seiner Ungnade, welche von 1540 bis zum Tode Franz I. im Jahr 1547 dauerte, sich in sein Schloss zu Ecouen zurückgezogen habe. Ein gewisses Gemisch von Gothik und Antike bietet hier augenscheinlichere und zahlreichere Kontraste dar, als in Bullants spätern Werken. Das Gothische gibt sich hier zunächst durch die Art der Konstruktion zu erkennen, welche von innen und aussen aus jenen kleinen Steinen besteht, die bei den Gebäuden des Mittelalters fast immer die äussere Fläche der Mauern bilden. Man erkennt es ferner an der Grösse der Kreuzstöcke und an der Höhe der Dächer: zwei Charaktere, deren Gepräge sich bis auf unsre Zeit in mehreren Bauwerken Frankreichs erhalten hat. Man erkennt es nicht minder an jenen Thürmchen, welche an den Pavillons emporsteigen, die sich an den vier Ecken der vier Gebäude erheben, welche den Hof umgeben. (Diese Pavillons traten an die Stelle der Thürme, die sich in den Ecken der gothischen Schlösser erhoben.) Man erkennt es endlich an den Details der Verzierung, womit die Kreuzstöcke der zweiten Etage ausgeschmückt sind. Dagegen lässt sich das antiksirende Streben leicht an der Regelmässigkeit der Anordnung und des Verhältnisses, welche das Aeussere und Innere des Schlosses darbieten, an der Anwendung der Säulenordnungen bald in Pilastern an den Einfassungen der Kreuzstöcke, bald in allein stehenden Säulen auf den verschiedenen Vorsprüngen, an dem Geschmack und der Reinheit ihrer Profile und endlich an der Eleganz vieler Theile der Verzierungen erkennen, welche auf den Thüren, um die Nischen und in den Profilen der Architektur mit Auswahl vertheilt und mit Feinheit ausgeführt sind. Das Schloss besteht äusserlich in 4 Hauptgebäuden, die einen quadratischen Plan bilden, in dessen Ecken sich 4 viereckige Pavillons erheben, welche um eine Etage höher als das übrige Gebäude sind. In den innern Ecken dieser Pavillons befinden sich Thürmchen, welche nach unten kegelförmig zulaufen. Auf einer Anhöhe gelegen, ist das Schloss mit Abhängen und Esplanaden, die zu demselben hinaufführen, und von drei Seiten mit Gräben umgeben; die vierte hat eine Terrasse, welche den Flecken Ecouen beherrscht. Verschiedne andre Konstruktionen, sowohl inner- als ausserhalb desselben, haben ihm den Charakter eines festen Schlosses gegeben, der sich zu jener Zeit nicht immer bloss auf das äusserliche Ansehn beschränkte. Der Aufriss im Innern, d. h. im Hofe, besteht aus einem Erdgeschoss, einer ersten Etage und einer zweiten, welche noch in das Dach hineingeht und beweist, wie alt schon in Frankreich der Gebrauch der Fenster ist, die man, nach einem neuern Namen, „Marsarden“ nennt. Die zwei Hauptetagen sind mit grossen Fensteröffnungen durchbrochen, deren Einfassungen mit vieler Gleichförmigkeit durch die ganze Etage hindurch mit hervorstehenden Pilastern von einer ziemlich schlechten Form geziert und in Fugenschnitten behauen sind. Die Pilaster an den Einfassungen der Marsardenfenster sind auf die gleiche Weise von korinthischer Ordnung. Was an diesem innern Aufrisse besonders bemerkenswerth ist, sind die Säulenordnungen der schon erwähnten Vorsprünge. Dem des Eingangs oder der äussern Façade, von 4 dorischen Säulen mit Piedestalen auf einem fortlaufenden Untersatze, und über denselben von einer ähnlichen ionischen Säulenordnung gebildet, fehlt es weder an Eleganz, noch an Correctheit des Styls und der Details. Noch mehr aber bewundert man die beiden Vorsprünge an den zwei Hauptseiten des Hofes. Der erste wird aus zwei Säulenordnungen übereinander, einer dorischen und einer korinthischen, gebildet. Der Zweite, noch majestätischer als der Erste, besteht nur aus einer Ordnung von 4 grossen korinthischen Säulen, die so hoch als das Gebäude sind und ein sehr schönes

Peristyl bilden. Die mittlere Säulenweite, breiter als die beiden übrigen, öffnet den Zugang zur Treppe, die hier ihren Anfang nimmt. Die Pilaster unter diesem Peristyl entsprechen den Säulen. Zwischen den 4 Seitenpilastern befindet sich immer eine Nische, in welchen vormals die beiden Figuren Michelangelo's standen, welche ursprünglich für das Grabmal des Papstes Julius II. bestimmt, nach und nach vom Schlosse Ecouen in das Hôtel Richelieu und von da in das kön. Museum zu Paris übergingen. Das Gesims dieser Säulenordnung ist sehr reich und der Fries mit Trophäen und andern allegorischen Gegenständen geziert, die sich auf die Familie Montmorency beziehen. Der zweite Vorsprung, welcher dem ersten entspricht, stellt bloß die Form einer mit zwei dorischen Säulen auf Piedestalen gezierten Arkade dar. Die Säulen tragen ein sehr schönes Gesims mit Dreischlitzen, woran die Metopen mit Waffenrüstungen, Kronen und Symbolen ausgefüllt sind. Die Archivolten sind mit geflügelten Viktorien geschmückt, die sich einen Lorbeerzweig entgegen reichen. — Es sind, seit Bullant, in Frankreich unstreitig Gebäude von weit grossartigerer Erfindung im Geist der antiken Kunst, weit schönere Paläste als das Schloss Ecouen aufgeführt worden, aber an keinem findet man Theile der Architektur, welche klassischer sind als die eben beschriebenen. Man wird vielleicht von keinem einzigen Nachfolger Bullants eine grössere Reinheit der Profile, eine feinere Ausführung, ein richtigeres Gefühl für schöne Verhältnisse und den wahren Charakter einer jeden Säulenordnung, und endlich eine bessere Nachahmung der Werke des Alterthums in diesen Beziehungen anführen können. Bullant hatte sie übrigens mit allem Fleisse studirt und die Resultate seiner Studien in einer Abhandlung verkündigt, die aber längst verschwunden ist. Was uns indessen vom Schloss zu Ecouen übrig, kann diesen Verlust einigermaßen ersetzen. Ja man kann dort (denn man wird der Ansicht Chambrai's beipflichten dürfen) noch weit sicherer die Theorie Bullants erkennen. Laut Chambrai enthält dieses Baudenkmal die regelmässigsten Modelle der drei griechischen Säulenordnungen. „Der Architekt, der es baute“, sagt er, „war einer der Ersten, die es versucht, die Lehre Vitruvs. von der er sich immer als einer der eifrigsten Anhänger bewiesen, praktisch auszuführen.“ Es war für B. keine geringe Ehre, von Chambrai zu den klassischen Baumeistern gerechnet zu werden, zwischen deren Architekturen er seine berühmte Parallele zog. Auf Chambrai's Werk sind überhaupt Alle zu verweisen, welche, weil sie Bullant's Bauten nicht selbst gesehn, sich keine Vorstellung von den Verbindlichkeiten machen können, die ihm die moderne Architektur in Frankreich schuldet. In der That begegnete Bullant, was fast allen denen begegnet ist, die irgend eine neue Bahn eröffnen: „Er hatte das Verdienst und Andre ähneten die Ehre!“

Bullen, kaiserliche und päpstliche. Ihr Name leitet sich von der goldenen Kapsel her, welche im alten Rom von vornehmen Knaben als Insignie über der Prätexta am Halse getragen ward (vergl. den Art. *Bulla*). Seit dem 9. Jahrh. bedienten sich die byzantinischen und fränkischen Kaiser einer Bulla oder goldenen Kapsel für das mittels Schnur einer Urkunde angehängte Siegel; dann ward das Siegel und endlich die Urkunde selbst Bulla genannt, wie die berühmte goldne Bulle Kaiser Karls IV. beweist. Die wichtigste Bedeutung gewann der Ausdruck Bulla im hierarchischen Rom, wo er für die im Namen des Papstes ausgefertigten offenen und mit herabhängendem Siegel versehenen Urkunden über gewichtige Gegenstände gebraucht wird. Diese Bullen sind in lateinischer Sprache auf Pergament geschrieben, und zwar auf die rauhe Seite desselben und mit gothischen Buchstaben. Alle tragen an der Stirn den Namen und Titel des Papstes, z. B. *Gregorius, episcopus, servus servorum Dei etc.*, dann folgt ein allgemeiner Eingang, nach dessen Anfangsworten man die Bulle benennt, so z. B. die berühmte Bannbulle *In coena domini*, die Urban V. 1362 gegen die Ketzer schleuderte; die Verdammungsbulle *Unigenitus*, 1713 gegen Quesnel gerichtet; die wohlthätige Bulle *Dominus ac redemptor noster*, wodurch die Aufhebung des scheusslichen Jesuitenordens ausgesprochen ward; die Bulle *Ecclesia Christi*, wodurch 1801 das Concordat mit Frankreich vollzogen ward, und die Bulle *De salute animarum*, über die Einrichtung der kathol. Kirche in Preussen. Ihnen ist das in Blei abgedruckte grosse Siegel der röm. Kirche angehängt, das auf der Vorderseite die Bilder der Apostel Peter und Paul und seit dem 16. Jahrh. statt deren das Wappen des regier. Papstes, auf der Rückseite dessen Namen zeigt.

Büllet, Pierre, blühte im 17. Jahrh. zu Paris und war Schüler, Zeichner und Steinmetzenpoller von François Blondel, dem Architekten des Thors von St. Denis. Das berühmteste Werk Büllets war unstreitig der an einem der Eingänge von Paris durch die Strasse St. Martin errichtete Triumbogen, dem man ebenso uneigentlich, als dem Denkmal seines Lehrers am Eingange der Strasse St. Denis, den Namen eines Thors gegeben. Obschon er hinsichtlich der Composition und der Verzierung

hinter diesem zurücksteht, findet man doch, dass die Verhältnisse seiner allgemeinen Masse und die Anordnung seiner drei Oeffnungen ihn mehr den Mustern des Alterthums nähern. Büllot war Urheber vieler Werke und als Constructeur bei mehr als einer nützlichen Unternehmung angestellt. Dahin gehört die Erweiterung des Quai Pelletier mittels eines sich über den Fluss freitragenden, im Viertelskreise von gehauenen Steinen gewölbten sechs Fuss breiten Trottoirs. Im J. 1685 erbaute er die Kirche der Dominikaner, die nachmals den Namen Saint-Thomas d'Aquin empfing. Man hat von diesem Architekten eine Abhandlung über die praktische Baukunst, welche das Detail der Ausmessungen, Bauanschläge und alles das enthält, was das Juridische bei Bauten betrifft. Büllots klassisch zu nennende „*Architecture pratique*“ erschien zuerst 1691 in drei Octavbänden und erlebte eine Menge Auflagen.

Bülow von Dennewitz, Graf Friedrich Wilhelm, preussischer Infanteriegeneral und einer der Helden des deutschen Freiheitskrieges, wurde 1755 auf dem Gute der freiherrlich Bülowschen Familie zu Falkenberg in der preuss. Altmark geboren. Im J. 1793, wo er schon den Charakter eines Majors hatte, zeichnete er sich zuerst während der Belagerung von Mainz aus, indem er den französischen Seitenprojektierten Ueberfall von Marienborn vereitelte und durch Erstürmung der Zaubacher Schanze viel zur Eroberung der wichtigen Festung Mainz beitrug. Im Kriege von 1806—7 nahm er als Oberstleutnant unter Lestocq Theil an der Vertheidigung von Thorn und focht in mehreren Treffen, besonders bei Waltersdorf, mit Auszeichnung. Im J. 1808 ward er Generalmajor und Brigadegeneral, und 1811 Gouverneur von Ost- und Westpreussen. Als Preussen 1813 den Kampf mit Frankreich wieder aufnahm, war es Bülow, der gegen die Franzosen das erste glückliche Treffen bei Möckern am 5. April lieferte und dadurch sowie durch die eben so glücklich vollführte Einnahme von Halle am 2. Mai das Vertrauen des Heeres und den Freiheitsmuth des Volks überhaupt, der durch die verlorne Schlacht bei Lützen zu sinken drohte, wieder hob. Am 4. Juni schützte er durch den Sieg bei Luckau über den Marschall Oudinot zum Erstenmal das von den Franzosen bedrohte Berlin. Nach dem Waffenstillstand, im Aug. 1813, ward sein Corps der sogen. Nordarmee zugetheilt und Bülow somit unter den Oberbefehl Bernadotte's, Kronprinzen v. Schweden, gestellt. In dieser Stellung sah sich Bülow zur Unthätigkeit verdammt, aber das Zädersystem des Kronprinzen, der sich auf eine defensive Art der Kriegführung beschränkte, stachelte unsern preuss. Helden um so mehr auf, einem so lähmenden Einflusse sich zu entziehen und im günstigen Moment frei und selbständig zu handeln. So schlug er die Schlacht bei Grossbeeren, wo er zum Zweitenmal Sieger über Oudinot ward, und die Schlacht bei Dennewitz, wo er durch seine trefflichen Dispositionen den zur Hilfe herbeieilenden Marschall Ney überwand, so zum zweiten und dritten Male Berlin rettete und zugleich einen bedeutenden Theil der feindlichen Streitkräfte vernichtete. Zum Lohne für solche Grossthaten nahm ihn Friedrich Wilhelm III. unter die kleine Anzahl der Grossritter des eisernen Kreuzes auf. Nachdem Bülow eine Zeitlang die Belagerung Wittenbergs geleitet, bethätigte er sich nun auch an der Leipziger Völkerschlacht. Von Pannsdorf und Reudnitz her vordringend, war er mit seinen Truppen am 19. Oktober 1813 der Erste an den Thoren Leipzigs, die er mit stürmender Hand eroberte. Als die Verbündeten die geschlagene napoleonische Armee bis zum Rhein verfolgten, ward Bülow beauftragt, die nördlichen Provinzen Deutschlands zu besetzen und den Niederrhein und die Yssel militärisch zu beobachten. Nachdem er bis gegen Ende Januars 1814 ganz Holland und Belgien, mit Ausnahme weniger Punkte, von den Franzosen befreit hatte, ward er befehligt, sich mit der in der Champagne kämpfenden schlesischen Armee unter Blücher zu vereinigen, was er, nachdem er die Festung Laferre und Soissons eingenommen, am 4. März bewirkte. Nun half er den Sieg bei Laon, wo er das Centrum kommandirte, erfechten, nahm Compiègne ein und beschloss den Feldzug, als die Verbündeten in Paris einrückten, mit Besetzung des Montmartre. Zu Park ernannte ihn der König von Preussen zum Infanteriegeneral, erhob ihn unter dem Namen „Bülow von Dennewitz“ in den Grafenstand und versah ihn mit einer Dotation an Gütern im Werth von 200,000 Thalern. Nach dem Frieden ward B. kommandirender General von Ost- und Westpreussen. Bei Eröffnung des Feldzugs von 1815 ward er Oberbefehlshaber des 4. Armeecorps und führte dasselbe in Blümarschen den Blücher zu, um diesem in der Schlacht bei Waterloo den Sieg erkämpfen zu helfen. In Folge davon zum Chef des 15. Linienregiments ernannt, kehrte er im Januar 1816 auf seinen Posten nach Königsberg zurück, von dem ihn aber bereits am 25. Febr. der Tod abberief. — Die nebengedruckte Abbildung zeigt das Standbild des Generals, welches auf Befehl Friedr. Wilhelms III. errichtet, im Jahr 1883 zur rechten Seite des neuen Wachtgebäudes zu Berlin aufgestellt ward. Die Höhe des

ganzen Ehrenstatue beträgt 18 Fuss, wovon 10 Fuss auf das Fussgestell und den Sockel kommen. Das Standbild Bülow's ist in einem Block karrarischen Marmors von der schönsten und härtesten Art ausgeführt. Durch die Bekleidung mit dem Reitermantel über der Generalsuniform ist es gelungen, das Zeitgemässe und allgemeine Bekannte, mithin Natürlichste, mit dem Kunstgerechten einfach und glücklich zu verbinden. Bülow's ausgezeichnete Gaben als Feldherr waren in einem seltenen



Grade von einem glücklichen Erfolg begleitet, und diesem gemäss spricht sich daher in der Stellung wie im Ausdrucke, allgemein treffend, ein fester Muth und eine freudige Zuversicht aus. Auf der Vorderseite des ebenfalls aus karrarischem Marmor bestehenden Fussgestells befindet sich über dem, zum Kunstwerk ausgebildeten preussischen Adler die Inschrift mit aus vergoldeter Bronze eingelassenen Buchstaben: Friedrich Wilhelm III. dem General Grafen Bülow von Dennewitz am J. MDCCCXXII. Auf der linken Seite des Fussgestells hält die Victoria (auf die gebändigte siebenköpfige Hydra tretend, welche ebendämlich noch den frisch wachsenden Lorbeerzweig zu benagen sucht) in stolzer Ruhe zwei auf die Siege von Grossheeren und Dennewitz bezügliche Lorbeerkränze empor. Auf der hintern Seite des Fussgestells schwebt die Victoria, in der Rechten die zum Kampf erhobene Lanze, in der Linken einen Lorbeerkranz, auf den Fittichen des Adlers über eine Anzahl unten angeordnete und durch Inschriften näher bezeichneter niederländischer und französischer Vesten dahin, womit sprechend und sinreich die rasche Eile, in welcher diese Eroberungen recht eigentlich wie im Fluge gemacht wurden, ausgedrückt ist. Auf der rechten Seite des Fussgestells hat die rasch vordringende Victoria mit der Linken bereits den Lorbeerzweig ergriffen, welchen die den Wurfspiess kühn schwingende Rechte ihr zusichert. Ihr zur Seite der brüllende Löwe im Moment des

Auspranges zum Kampfe. Auf diese einfache Weise ist hier die Schlacht von Belle-Alliance sehr glücklich bezeichnet. Der Meister des ganzen, den Helden wie dem Künstler ehrenden Werkes ist Christian Rauch.

Büstenstele bedeutet in der Symbolik der mittelalterlichen Kunst den Mutterleib der Maria.

Mündig nennt man im Bauwesen, wenn mehrere Gegenstände von verschiedener Stärke zu einem Ganzen so vereinigt werden, dass sie auf einer Seite völlig einstud, auf der andern aber die stärkere Theile hervortreten lassen. Sollen z. B. Hölzer von verschiedenen Dimensionen zu einer Holzwand verbunden werden, so kann

dieselbe nur auf einer Seite bündig gemacht werden, auf der andern aber werden die stärkern Hölzer vor den schwächern hervortreten. Soll die Wand auf beiden Seiten bündig werden, so ist alles Holz gleich stark zuzurichten. Der Maurer kann nur Mauern von mindestens $1\frac{1}{2}$ Stein Stärke auf beiden Seiten bündig oder so fertigen, dass auf keiner Seite Steintheile hervortreten. Bei einsteinigern Mauern ist dies unmöglich, da alle Steine weder an und für sich vollkommen gleiche Dimensionen haben, noch die Breite von je zweien mit der Fuge genau die Länge eines andern ausmacht. Man muss sich also begnügen, einsteinige Mauern auf einer Seite bündig zu machen. — Ebenso nennt man es „bündig“, wenn Gegenstände in andre eingelassen werden und ihre Fläche nicht vor die, in welche sie eingelassen sind, vortritt. So werden z. B. die Scheinecken etc. der Fensterbeschläge in die Flügel bündig eingelassen, d. h. sie bilden mit der des Flügels eine Ebene.

Bundseite nennt man in der Baukunst die Seite eines Gegenstandes, welche bündig (s. d. Erklär. unter diesem Wort) gefertigt ist, im Gegensatze der andern, wo einzelne Theile hervortreten.

Bundständer, der Stiel in einer Holzwand, auf welchen eine Scheidewand trifft. Er wird in der Regel stärker als die übrigen Stiele der Wand gemacht, weil er mehr als jene durch Zapfenlöcher geschwächt wird, denn es sind nicht nur die Riegel der Wand, in deren Mitte er sich befindet, in ihm verlocht, sondern er wird auch von den Riegeln der Scheidewand getroffen, die sich an dieser Stelle mit ihm verbinden. Man legt in den verschiedenen Wänden die Riegel daher auch wohl etwas höher oder niedriger, damit sich nicht drei Riegellöcher an einer und derselben Stelle des Bundständers befinden.

Bundwände, gleichbedeutend mit Scheidewänden, wenn sie zugleich den Zweck erfüllen, die Frontwände oder eine Front- und eine Mittelwand mit einander zu vereinen oder an einander zu ankern. Der Ausdruck ist üblicher beim Fachwerkbau als beim Massivbau.

Buonarroti, s. Michelangelo.

Buon fresco; s. Freskomalerei.

Buontalenti, Bernardo, einer der geschicktesten und fruchtbarsten Architekten der Florentiner Schule, dessen Werke sehr zahlreich sind. Mit der praktischen Architektur verband er die Kenntniss und Praxis aller Arten von Arbeiten, die in das Gebiet des Mechanikers, Decorators, Civil- und Militäringenieurs gehören. Er beendigte das Gebäude der Gallerie zu Florenz und baute zu Pratolino die Villa des Grossherzogs; ferner sind von ihm: der das Casino benannte Palast hinter San Marco, die Paläste Piazza, Acciauli und der des Grossherzogs zu Pisa. Er gab die Zeichnungen zum Palaste Strozzi, den man durch den Beinamen *Canto de' Pazzi* bezeichnet. Die mit dem Hospital 1287 gegründete Kirche *S. Maria nuova* zu Florenz hat ihre jetzige Gestalt von Buontalenti und Giulio Parigi empfangen (1611); die Modernisirung der 1250 erbauten St. Trinitàkirche daselbst rührt von B. allein her. Zum Oberingenieur von Toskana ernannt, liess B. im ganzen Lande Brücken und Dämme bauen. Er erfand viele Kriegsmaschinen und soll die erste Idee zu den Bomben und Mörsern gegeben haben. Dieser seltene, vielseitige Geist war auch in der Malerei geschickt; im Miniatur war er durch Clovio, im Malen durch Salviati, Vasari und Bronzino unterwiesen worden. Er schuf so tüchtige Malerwerke, dass Franz I. mit solchen dem deutschen Kaiser und dem Könige von Spanien Geschenke machte. Die Florentiner Gallerie besitzt sein selbstgemaltes Bildniss. Buontalenti führt den Beinamen *delle Girandole*; seine Lebenszeit fällt in die Jahre 1536—1608.

Buonvicino, Alessandro, genannt „Moretto“, wurde zu Brescia (nicht zu Rovato) im letzten Decennium des 15. Jahrhunderts geboren. Sein erster Lehrmeister war der Brescianer *Floravante Ferramola*, doch die höhere Ausbildung empfing er in Venedig durch Tizian. Im J. 1515 malte er die heilige Magdalene, welche sich jetzt in der Akad. d. sch. K. zu Venedig befindet, und im J. 1524 das Hauptaltarblatt im Dom seiner Vaterstadt, wo er sich von nun an bis an sein Ende, mit wenig Unterbrechungen, aufhielt. Die meisten Arbeiten führte er in Oel aus, aber seine Fresken in der Villa Martinengo al Novarino zu Brescia beweisen, dass er auch in diesem Fache nicht minder Grosses hätte leisten können. Auch im Porträt war er ausgezeichnet; doch war Moretto's eigentlicher Beruf die Historienmalerei und zwar die Composition heiliger Gegenstände, bei denen er edle Formen mit grosser Naturwahrheit zu verbinden und den Ausdruck von Schwermuth, Liebe, Andacht und Demuth auf das Glückliche zu treffen verstand. Bei Ausübung seiner Kunst war er von so kindlich frommem Sinne durchdrungen, dass er z. B. zur Composition seines berühmten Madonnenbildes in Monte Paitone sich durch Gebet, Fasten und den Genuss des heil. Abendmahls vorbereitete. So Grosses auch Moretto in den ersten

zwei Decennien seiner Laufbahn geleistet, so nahm er doch in späterer Zeit einen noch höhern Aufzug, und diese Richtung empfing sein Genies durch Raffael, dessen erhabne Eigenthümlichkeiten er auch in den ihm zu Gesicht gekommenen Nachbildungen und Kupferstichen zu erkennen verstand, und Giulio Romano's Werke in Mantua erschlossen ihm völlig die neue Welt der röm. Malerschule. Ein Mann wie Moretto konnte kein slavischer Nachahmer werden, sondern er erschuf sich mit edler Freiheit einen neuen Styl, in welchem er die Vorzüge beider Schulen auf eine glückliche Weise zu vereinen wusste. Der grosse Urbiner wirkte auf ihn wie auf Correggio, und es bleibt nur beklagenswerth, dass weder Moretto noch Corr. in Rom selbst, an der Urquelle des Schönen, schöpfen konnte. Die vorzüglichsten unter den vielen trefflichen Arbeiten Moretto's sind: 1) das Hauptaltarblatt in der Kirche S. Clemente, eine Madonna gen Himmel schwebend, mit mehreren Heiligen; 2) die Krönung Mariens, mit dem Erzengel Michael — einer Raffaels würdigen Gestalt — in San Nazario e Celso; 3) der heil. Joseph in der *Madonna delle Grazie*, sämtliche drei Bilder in Brescia; 4) eine Madonna als Himmelskönigin, früher in Verona und seit Kurzem in Berlin; 5) eine Madonna mit den vier Kirchenfürsten in Städel'schen Museum zu Frankfurt; 6) die heil. Justina mit dem Einhorn und dem knieenden heil. Cyprian, welches berühmte Bild, im Belvedere zu Wien, lange fälschlich dem „Pordenone“ zugeschrieben ward, wogegen, nachdem Kugler in einer Kunstgeschichte es für ein wahrscheinliches Werk unsers Moretto genommen, jetzt in einem gehaltreichen Aufsätze aus der Feder des Freiherrn Ransonnet (in der Zeitschrift für österr. Literatur und Kunst) der unumstössliche Beweis hergestellt worden ist, dass kein anderer als Bonvicino il Moretto Schöpfer dieses Kunstwerks sei. — Man hat verhältnissmässig wenig Kupferstiche nach Moretto. Clods Werk: *Pinacoteca del Palazzo reale delle arti e scienze di Milano* (1812) enthält deren sieben. Eine gelungene Platte hat Cecehini in Rom (1799) von einer Heimsuchung Mariens geliefert. Der grösste und schönste Stich nach Moretto ist aber das Blatt von Rahl in Wien, nach der angeblich pordenonischen heil. Justina. Eine kolorirte Copie hiervon findet man in Litta's *famiglie italiane*, fasc. 25. tav. 15. (Milano 1831). — Ueber die Gestaltung von Moretto's häuslichem Leben weiss man soviel wie nichts; selbst über den Zeitpunkt des Anfangs und Endes dieses fruchtbaren Künstlerlebens schwebt gleiches Dunkel. Seine wahrscheinlich letzte Arbeit, mit der Jahrzahl 1554, sieht man in der Gallerie der durch ihre Freundschaft mit Platen bekannten Gebr. Trizzoni in Bergamo. Wenn Moretto früher nicht gebührend gewürdigt wurde, so ist die neueste Zeit gegen ihn gerechter gewesen; seine mit Recht auf ihn stolzen Mitbürger haben ihm zwei Denkmäler in Brescia errichtet, und erst kürzlich ward eine Büste im Kapitol unter den Büsten der grössten Maler aller Zeiten aufgestellt. — Zur Vervollständigung des eben Mitgetheilten fügen wir Folgendes hinzu. Die Eigenschaften, wodurch sich Moretto vor andern Meistern der venediger Schule auszeichnet, nämlich das grössere Stylgefühl in der Composition, der höhere Adel in den Charakteren, der gewähltere Geschmack in den Formen und Gewändern, die feinere Durchbildung der Zeichnung aller Theile, — diese Vorzüge finden sich vornehmlich an den Werken aus seiner mittlern Epoche vor. Dieser Zeit gehört das Bild an, welches neuerlich für das Berliner Museum erworben ward und *Ales. Morettus. Prix. F. MDXLI.* bezeichnet ist. Es stellt in seinem obern Theile die auf Wolken thronende Maria und die heil. Anna mit dem Jesuskind, welchem der kleine Johannes eine Frucht darreicht, und zwei verehrende Engel dar. Die Köpfe bestätigen hier den Ausspruch des Vasari, der von den Köpfen Moretto's sagt: *tengono della maniera di Raffaello da Urbino.* Im Ausdruck findet sich ein leiser Anklang von Melancholie. Unten sieht man einerseits den Fra Bartolommeo Arnoldo, Vorsteher des Klosters der Umiliati zu Verona, einen schon bejahrten Mann, der dieses Bild in eine Kapelle der jetzt aufgehobnen Kirche *Maria della Ghiata* daselbst gestiftet hatte, andrerseits seinen Neffen, einen Mönch desselben Klosters. Beide richten ihre Blicke knieend zur obern Gruppe empor. In der Wahrheit und dem naiven Ausdruck dieser Porträtköpfe, in der meisterlichen und naturgetreuen Durchführung der weissen Ordensgewänder tritt die naturalistische Richtung der venediger Schule, aber in ihrer reinsten Form, hervor. Beide Theile des Bildes werden durch einen schwebenden Engel von blühender Färbung und einer seltenen Schönheit in Form und Ausdruck verbunden, der auf einem Spruchzettel die Gefühle der Marienverehrer in den Worten entfaltet: *Tuo sidere afflari reviviscere est.* Den Hintergrund bildet eine bergige Landschaft von feinem kühlen Ton. Dies Bild, schon von Ridolfi rühmlich erwähnt, fand sich zuletzt in der Gall. des Grafen Lechl zu Brescia; es ist auf Leinwand gemalt, 8 F. 6 1/4 Z. hoch, 6 F. 1/2 Z. breit. Eine höchst gelungne Lithographie davon hat der tüchtige Steinzeichner Schertle für das Werk ausgeführt, welches

der Buchh. Simon über die Gallerie des Berl. Museums herausgibt. Aus der spätern Zeit Moretto's, wo ein entschieden tizianischer Einfluss bei ihm hervortritt, indem mit einer ungleich grössern Kraft und Wärme der Färbung auch die Köpfe seiner historischen Figuren porträtartiger, die Formen derber und breiter werden und die Composition minder fein abgewogen erscheint, datirt ein andres Bild im Berliner Museum, welches (einst gleichfalls in der Kirche *Maria della Ghiara* zu Verona befindlich) die Anbetung der Hirten darstellt. Dr. Waagen sagt in seinem Bericht hierüber (Kunstblatt 1843, Nr. 3): „Wie so viele Maler des Mittelalters, hat auch Moretto dadurch, dass er den Vorgang in den Resten eines röm. Tempels, der nothdürftig zu einer Strohütte umgeformt ist, geschehen lässt, andeuten wollen, dass das Christenthum sich auf den Trümmern des Heidenthums erhebt. Ja wir sehen sogar im Vorgrunde den Torso des zerbrochenen Standbildes der vormaligen Gottheit des Tempels. Die Verwundrung der Hirten ist sehr lebendig ausgedrückt. Besonders zeichnet sich der alte knieende Hirt durch den Ausdruck, wie durch die warme und klare Färbung aus. So sind auch die auf dem Dache der Hütte vertheilten Engel, welche das Gloria singen, von grosser Anmuth und zarter blühender Färbung. Das Ganze macht sich endlich ungemein durch die meisterliche Malerei und durch die vortreffliche Luftperspektive geltend, vermöge welcher sich die verschiednen Pläne sehr deutlich voneinander absetzen.“ Bezeichnet ist dies grosse (12 F. 11½ Z. hohe, 8 F. 10 Z. breite) auf Leinw. gemalte Bild durch *Alexander Moretto*; es war ebenfalls in der Samml. des Grafen Lechl zu Verona. Dann besitzt das Berl. Mus. noch von Moretto die Bildnisse zweier Männer, von denen der eine dem andern einen Brief vorliest; sie ziehen durch die lebendige Auffassung und kräftige Färbung an, sind auf Leinwand gemalt (2 F. 6½ Z. hoch, 3 F. 2 Z. breit) und stammen aus der Sammlung der Grafen Bruguoli zu Brescia. Endlich sieht man in Berlin auch eine Skizze von Moretto's Hand: die Anbetung der Hirten, die besonders durch die sehr geistreiche Composition hervorsticht. (Auf Leinw. 1 F. 11½ Z. hoch, 4 F. 5½ Z. br.) Die Sammlung im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt am M. besitzt von Moretto da Brescia eine thronende Maria mit dem Kind; man sieht vor dem Throne den heil. Sebastian angebunden, gegenüber den Einsiedler Antonius. Ein grosses und auch im grossen Styl gehaltenes Bild; Antonius besonders eine bedeutsame Figur.

Bürde, Friedrich, geb. am 27. Jan. 1792 zu Breslau, lebt als Professor an der kön. Akademie zu Berlin, wo er den Unterricht im Thierzeichnen leitet. Seine in Oel ausgeführten Bilder sind grösstentheils aus der Thierwelt entnommen. In Folge besonderer Neigung warf er sich ausdauernd auf das Studium der Pferde, doch widmete er auch der Darstellung der übrigen Hausthiere und vieler wildlebenden Thiere emsigen Fleiss. Auch malte er einige Gefecht- und Schlachtbilder. Von 1841 an beschäftigte er sich indess ausschliesslich mit Modelliren von Thieren. Die Gypsmodelle einer Stute und eines Hengstes edler Race in ¼ Lebensgrösse waren seine ersten Arbeiten in diesem Fach. Einen Panther, der eine Antilope niedergeworfen (in halber Lebensgrösse), liess der König von Preussen nach ihm in Bronze ausführen. Eine Stute mit einem säugenden Fohlen, halb lebensgross, und ein Fuchs, der eine wilde Ente auf ihrem Neste erhascht, während die jungen Enten entwischen, in Lebensgrösse, sind Bürde's neueste Arbeiten im Runden. — In den Jahren 1821–23 gab er in Kupfer radirte „Abbildungen vorzüglicher (von ihm selbst nach dem Leben gemalter) Pferde der kön. preuss. Gestüte“, in drei Lieferungen heraus. Im J. 1825 lithographirte er eine Fortsetzung dieser Abbildungen (in Paris), welcher sich später noch zwei Lieferungen anschlossen. Das ganze Werk, grösstes Querfolio, besteht aus 44 Blättern. In 12 Blättern gab er ferner „Abbildung und Beschreibung merkwürdiger Säugethiere“ (von ihm nach dem Leben gemalt und lithographirt) heraus, wozu die Professoren Brandt und Wichmann die Naturgeschichte lieferten.

Büren, ein Ort im Niederrheinischen, besitzt eine altgothische Kirche, die noch gut erhalten ist.

Büren, Nikolaus von, eigentlich Klais v. Buren, gest. 1445, wirkte als Dombaumeister zu Köln. Man hat keine weitere Nachricht von ihm. Auf ihn folgte beim Dombau der Meister Konrad Ruyn, der 1469 starb. — Laut einer merkwürdigen Urkunde, die Boisserée im Anfange seines Domwerks mittheilt, machten 1424 die Meister des Kölner Steinmetzenamtes (oder der sogen. Steinmetzen-Gaffel) und der bisher noch ausserhalb der Zunft stehende Meister Klais, Werkmeister vom Dom, einen Vertrag: dass die Domlehrgesellen unter Bedingung eines Golden rheinisch in die Zunft treten und sich auf sich selber setzen, d. h. als selbständige Meister auftreten könnten. Daraus erhellt, dass damals der Dombau nur langsam betrieben ward und die Hoffnung der Vollendung nicht mehr sicher war; wie hätte

sonst die freie Baubrüderschaft sich der Zunft, über die sie sich erhaben dünkte, anschliessen können?

Bürgeln (oder Bürgeln), ehemaliges Kloster unfern Jena, dessen Kirche als eine sächsische Basilika aus der Spätzeit und schönsten Periode des romanischen Styles kunsthistorische Wichtigkeit hat. In ihr sind die Pfeiler aufs Zierlichste, mit leichten Säulchen, gegliedert; ebenso (was sonst bei den Basiliken fast gar nicht vorkommt) die Bögen, welche die Pfeiler verbinden. Auch in allem Uebrigen, was die Anordnung der Architektur, die Vertheilung der architektonischen Dekoration, den Styl des Ornaments betrifft, ist dies (leider in sehr zerstörtem Zustande erhaltene) Gebäude als ein anziehendes Beispiel deutsch-romanischer Baukunst zu bezeichnen.

Burgen heissen bekanntlich die im Mittelalter so zahllos vorhandenen, durch Wälle, Gräben und Mauern befestigten Plätze, welche eine Hauptrolle in der Geschichte des ritterlichen Germanenthums spielen und gleichsam die Angelpunkte jener romantischen Zeit der abenteuerlichen Thaten bilden. Nächst dem Münsterbau war der Burgenbau lange der wichtigste Zweig der mittelalterlichen Baukunst. Es beruhten in den Ritterburgen die Leistungen der Deutschen auf den Vorgängen der Römer; wie der gothische Münster aus der romanischen Basilika, so ging die Burg des deutschen Ritters aus dem röm. Castell hervor, und wie christliche Kirchen sich häufig auf der Stätte heidnischer Tempel erhoben, so die Burgen über den Grundmauern römischer. Dies findet man im Elsass, am Rhein und an der Donau durch die zahlreichsten Burgenreste bestätigt. Ganz verschieden von den eigentlichen Burgen sind die sogen. **Steinringe** oder **Steinburgen**, welche sich hier und da in der Südhälfte Deutschlands noch vorfinden. Diese Steinringe rühren ohne Zweifel von den alten Germanen her; sie sind meist auf den Gipfeln steiler Berge angelegt und bestehen nur in Mauern, die aus unbehauenen, ohne Mörtel übereinander geschichteten Steinen und Felsstücken aufgeführt sind und gewöhnlich einen Kreis von bedeutendem Umfange beschreiben. Davon unterscheiden sich die im Nordosten, aber auch im Süden Deutschlands vorkommenden Befestigungen der Slaven, welche selten auf Höhen, meist in Sümpfen angelegt sind und in Wällen und Gräben von theils runder, theils quadratischer Gestalt bestehen. Innerhalb dieser slavischen Wälle waren Wohnungen aus Lehm und Holz für die Besatzung errichtet. Eigentliche Burgen erscheinen erst vom 9. und 10. Jahrh. an, wo sich die alte röm. Art, mit Mörtel zu mauern, vom südwestlichen Deutschland her auch im nördlichen Deutschland verbreitete. Die Gestalt dieser aus Stein erbauten Burgen der Deutschen richtete sich natürlich nach der Beschaffenheit des Ortes, und es waren in der Regel die höchsten und zum Beherrschen einer Gegend günstigsten Punkte, auf denen sich die Vesten erhoben, diese Kronen auf Bergeshäupten, die oft so umfänglich waren, dass sie nun heut in ihren Ruinen (man denke z. B. an Hohen-Eppan bei Botzen) wie ein galiläisches Bergstädtchen in Merians Bilderbibel erscheinen. Meist bestanden die Vesten aus einer innern und äussern Burg. Auf dem von Natur festesten Theile des Berges wurde die innere Burg, meist nur mässigen Umfanges und gewöhnlich im Viereck, errichtet; innerhalb dieser, durch den Zwinger geschieden, erhoben sich die weit die Umfassungsmauer überragenden Wohnungen des Burgherrn mit einem hohen und starken Wartthurme, auf dem der Wächter oder „Burghart“ durch sein Horn das Nahen von Freund oder Feind anzeigte; im untern Theile dieses Thurmes war das Burgverliess oder Gefängniss. Uebrigens waren in der innern Burg gewöhnlich eine Kapelle zum Gottesdienst, ein grosser Speisesaal zum Empfang der Gäste, ein Söller zur Erholung, ein Brunnen, und unter den Gebäuden weitläufige Keller für Wein und Bier vorhanden. Die durch einen tiefen Graben von der innern geschiedene, nur durch eine Zugbrücke mit ihr verbundene äussere Burg von bedeutend grösserem Umfang, ward durch eine feste Mauer umschlossen und das äussere Thor derselben durch einen oder zwei starke Thürme vertheidigt. Diese äussere Burg enthielt die Wirthschaftsgebäude, Ställe und Wohnungen für die Burgmannen und Dienerschaft. Der freie Platz in der Mitte wurde zu Waffenübungen, oft zu kleinen Turnieren benutzt. Die besterhaltenen deutschen Burgen, die nächst dem in Ruin liegenden Heidelberger Schlosse zugleich die grossartigsten Burganlagen genannt werden müssen, sind der **Karlstein** unweit Prag (eine Schöpfung Kaiser Karls IV. und des Baumeisters Matthias von Arras) und die **Marienburg**, die Vorfestung von Danzig oder das „Schloss der deutschen Ritter“, welches noch im 13. Jahrh. begonnen, im Laufe des 14. vollendet ward und nun eine dem Geiste der Alten entsprechende theilweise Restauration erfahren hat. Unter den in der Neuzeit rein im alten deutschen Style wieder aufgetragenen Burgen ist wohl eine der schönsten die auf dem hohen **Landsberg** bei Meiningen, wo früher nur eine epheubewachsene Ruine auf der wenig betretenen Höhe zu sehen war. Den Wiederaufbau verdankt man dem

kunstsinigen jetztregierenden Herzog Bernhard von Sachsen-Meiningen. Das Bauwerk lohnt sowohl durch seine kühne Structur und den schön gehaltenen mittelalterlichen Styl als durch seinen überraschenden künstlerischen Inhalt reichlich die Mühe, von Meiningen hinweg eine mässige Stunde auf schön gehabter Strasse aufwärts zu wandeln. Der treffliche Architekt Döbner führte die schwierige Arbeit musterhaft durch, indem er sich ganz an die ursprünglichen Umrisse hielt, jedoch auf passende Verzierungen wohl Bedacht nahm. Aeusserst kühn erheben sich die Brüstungen, und der grosse Thurm mit schönem Erker bietet eine originelle Fernsicht nach dem Thüringer Wald, nach den Bergen der rauhen Rhön und hinab durch die freundlichen Wiesen des Werragrundes. Der Bau zeigt nach aussen ganz das Bild der erhabenen Kraft, die jene mannhafte Vorzeit auszeichnete. Das Innere ist, was bei solchen Gebäuden selten gefunden wird, äusserst geräumig; die Zimmer sind dem Charakter des Gebäudes gemäss mit eichener Tafelung vielfach versehen: hier alte Rüstungen und Waffen gruppiert, dort seltene Jagdtrophen siegprangend befestigt, und von allen Seiten, was dem Baumeister zu besonderer Ehre gereicht, strömt ungehemmt das volle Tageslicht herein. Das Minnesängerzimmer ist mit sehr gelungenen Arabesken (nach Eberle in Nürnberg) geschmückt. Trefflich hier und dort angebrachte Glasgemälde erzielen einen glänzenden Effekt. Sie sind von Sauterlechner in Nürnberg und von Vörtel in München, welcher letztere auch in die herzogliche Begräbniskapelle zu Meiningen Glasmalereien von der prachtvollsten Wirkung geliefert hat. Durch einen mit Waffen geschmückten Corridor tritt man in den Rittersaal. Hier begrüsst den Eintretenden eine Reihe historischer Bilder aus der sächsischen Vorzeit und der Ahnengeschichte des fürstlichen Hauses, von Wilhelm Lindenschmitt, der seinen Ruf durch treffliche Arbeiten auf Hohenschwangau und in der kön. Residenz zu München begründet hat, dessen Productionen auf dem Landsberg aber jene Leistungen weit überbieten und den genialen Künstler in einer Vollendung zeigen, die den tiefen Fonds seines reichbegabten Innern herrlich bezeugt. — Ferner verdienen Hervorhebung: die im alldutschen Geist wiederhergestellte Thüringer Wartburg und die Burg Hohenschwangau an Baierns südlicher Grenz, über welche wir auf die bes. Art. verweisen. Dann zählen hieher die Zierden des Rheinlands: das Schloss Rheineck (vom Bonner Prof. Bothmann-Holweg als Ruine gekauft und durch Lassaulx vortrefflich hergestellt), der herrliche Rheinstein, Sonnëck, Rheinfels, die höchst malerischen, vom preuss. Ingenieur-Major Schnitzler wiederhergestellten Burggebäude von Stolzenfels, und der dem kunstsinnigen Grafen v. Fürstenberg gehörende Apollinarisberg, dessen Kirche bereits im herrlichsten deutschen Style vollendet dasteht, und wozu die Schlossgebäude ebenfalls im besten vaterländischen Style von demselben Baumeister, Ernst Zwirner, ausgeführt werden. Als eins der architektonisch bedeutsamsten burgartigen Gebäude der Neuzeit ist endlich das Schloss Krnik im Grossherzogthum Posen zu nennen, eine Schöpfung Schinkel's, wo derselbe eine eben so geschmackvolle als charakteristische Anwendung vom alldutschen Baustyl auf die Profanarchitektur gemacht hat. In diesem Schlossbaue, für den Grafen Czinski ausgeführt, erscheint der Ernst eines zur Vertheidigung und Abwehr bestimmten Gebäudes mit der Heiterkeit, Anmuth und Zierlichkeit eines Lusthauses zur vollendetsten Harmonie verschmolzen.

Burgkmair, Hans, einer der bedeutsamsten alldutschen Maler, ward 1472 zu Augsburg geboren, wie aus der Inschrift auf seinem eigenhändigen Bildniss in der k. k. Gallerie zu Wien erhellt. (Man liest dort: *Joan Burgkmair Matr LVI Jar alt. Anna Aiserlahn Gemachel LII Jar alt. MDXXVIII Mat X Tag.*) Irrig wird dieser Meister ein Schüler des Albr. Dürer genannt. Nur zwei Jahre jünger als Dürer ist er ein durchaus eigenthümlicher Meister und eins der Häupter der in wesentlichen Theilen, Auffassung, Färbung und Malweise, von der Dürerschen Schule sehr verschiedenen schwäbischen Schule, deren Mittelpunkt Augsburg war. Er lernte bei seinem Vater, dem Maler Thomas Burgkmair, der noch 1489 zu Augsburg lebte. Eine Zeitlang war B. allodings zu Nürnberg, wo er sich mit Dürer sehr eng befreundete, aber ohne darum sich zum Schüler seines Altersgenossen zu machen. Von der Freundschaft beider Meister zeugt der Umstand, dass sie gemeinschaftlich an verschiednen Werken für Kaiser Maximilian arbeiteten, dass Dürer das Bildniss Burgkmair's (das Sandrart stechen liess) in sein Buch zeichnete, höchst respectvoll vom Bruder Augsburger sprach und namentlich mehre von dessen Wandmalereien alles Lobes würdigte. B. starb 1559 in seiner Vaterstadt, wo seine Werkstatt die vornehmste und lebhafteste war. In der Moritzkapelle zu Nürnberg findet man unter Nr. 44 (nach dem von Dillis redigirten Katalog) seinen heil. Christoph mit dem Jesuskind auf der Schulter, dabei den heil. Veit mit einer flammenden Blume in einer

flus. (Bezeichnet: *Joann. Burgmair faciebat an. MDV.*) Die Köpfe haben etwas strätkartiges und im Ausdruck wenig Heiliges, die Glieder sind so mager, wie bei Dürer um diese Zeit, doch minder gut gezeichnet. In der Farbenharmonie wie der Luftperspektive zeigt sich dagegen eine entschiedne Ueberlegenheit über Dürer. Ausnahme eines warmen Rothbrauns, waltet in allen Theilen, auch im Fleisch, kühle Farbenleiter vor, namentlich ein gegen das Violett ziehendes Braun, ein in und Weiss mit schwefelgelblichen Schatten. So ist auch die unbestimmt und gemein gehaltene Landschaft von bläulichgrünem Ton. Der fleissige Vortrag ist Ausnahme der bei der Untermalung schraffirten Fleischschatten mehr malend und schmelzend, als bei dem in der Regel, zumal in den Umrissen, immer mehr rechnenden Dürer. Die Nürnberger Moritzkapelle hat ferner von B. unter Nr. 105 a heil. Sebastian und den Kaiser Diocletian (?) unter einem Portal mit landschaftlicher Durchsicht; drei Engel halten hinter ihnen einen Teppich, zwei andre im Bogen Palmen. (Bezeichnet: *Joann. Burgmair pictor Augustanus faciebat MDV.*) Köpfe sind wieder von lüchtigem, durchaus nicht heiligem Charakter; der meist schraffirte Körper Sebastians ist zwar mager, aber bis auf den schlecht verletzten rechten Arm gut gezeichnet und fleissig modellirt. Im Ganzen herrscht die kühle Farbenleiter vor; die Landschaft ist von sehr hellem, grünbläulichem Ton; schon italienische Form der Architektur beweist leider, wie früh man in Augsburg undeutschen Baustyl annahm. Das Machwerk ist durchhin von grosser Gegenheit. Unter Nr. 132 ders. Samml. findet man die unter einem Baum sitzende, in Kind eine Traube reichende Maria (bezeichnet: *Johs. Burckmair pingebat in gustu Vindelicorum MDX.*), „weit das schönste Kabinetbildchen [erklärt Dr. G. Waagen], so mir je von diesem Meister vorgekommen, und höchst wichtig für die hrseitige Kenntniss seines Talents. In dem ganzen Motiv, den Köpfen von lieblichem Ausdruck, den völligen Formen (nur der Leib des Kindes ist etwas zu dick), in feingeformten und anmuthig bewegten Händen zeigt sich ein Sinn für Schönheit, der mir sonst nie bei Burgkmair vorgekommen. Der ganze Gedanke, wie insbesondere die Bewegung der linken Hand Mariens sind eines Raffael nicht unwerth. Der bräunliche Fleischton, die warme gesättigte Farbe der Gewänder, wie der sehr ausgeführten Landschaft, erinnern dagegen in der ganzen Harmonie lebhaft an Flügel des Genter Altars der Brüder van Eyck im Berliner Museum. Der Eindruck des Bildes ist in einem seltenen Grade befriedigend und er zeigt, zu welcher Zeit Burgkmair auf der Höhe seiner Kunst war.“ (Kunstwerke und Künstler in Deutschland etc. 1. Th. Leipzig 1843.) Dann besitzt dies. Samml. unter Nr. 175 eine Anbetung der Hirten von ihm. In dem feinen Profil Mariens und ihren erhobenen Händen die mütterliche Freude sehr schön und edel ausgesprochen. Leider ist das Kind etwas waschen. Das Ganze ist in einer kühlen und dunkeln Stimmung gehalten, der Himmel der Landschaft hellgrünlich. Ausserdem schreibt Waagen ihm auch das dort unter Nr. 94 befindliche, in dem unzuverlässigen Katalog einem Hans Oldenburg gemessene Bild zu. Dasselbe trägt die Jahrzahl 1541, und ist, wie Waagen berichtet, eins der seltenen Bilder, worin Burgkmair als Maler von Vorgängen aus dem bürgerlichen Leben erscheint. Eine mit einem kleinen Kinde, das mit einer Frucht spielt, am Fenster sitzende Mutter betrachtet einen grössern, sich über eine Seifenase freuenden Knaben. Neben ihm eine sehr gelungene Katze, auf dem Rande des Tisches ein Stieglitz, auf einer Bank ein Gefäss mit Blumen. Die Frau zeichnet sich durch eine schöne Gesichtsbildung und durch die anmuthig bewegten und wohlgezeichneten Hände, das Ganze durch ein bei diesem Meister sehr seltenes Helldunkel aus. Zu den ausgezeichnetsten Gemälden, die man von B. kennt, gehört unstreitig das Hauptbild in der Sammlung des Kaufmanns Hertel zu Nürnberg: eine auf einem Armorthron in einer Landschaft sitzende Maria, welche in der Linken ein offenes Buch, mit der Rechten die linke Hand des vor ihr stehenden Kindes hält. (Bezeichnet: *D. VIII. Johannes Burckmayr pingebat.*) Der Kopf Mariens ist in der Form bildsamartig, aber edel, im Ausdruck ächt jungfräulich und, wie alles Uebrige, von gemeiner Glut, Tiefe und Klarheit der Färbung. In der bis zum Hintergrund sehr stüblichen Landschaft sind die Kräuter im Vorgrunde meisterlich gemalt. Im Fleisch und in den Gewändern ist der Vortrag sehr gediegen und verschmolzen, aber unbegreiflich bleibt es, dass ein Meister, der in allen jenen Theilen sich auf einer so hohen Stufe zeigt, in dem Kinde ein Modell von seltener Hässlichkeit und einer sehr geschmacklosen Stellung ihren nachahmen und damit den Totaleindruck des Bildes auf so unangenehme Weise stören konnte. (Waagen's Kunstw. und Künstler in Deutschl. I. S. 289.) Die Gemädegallerie im Belvedere zu Wien besitzt ausser dem Eingangs erwähnten Selbstporträt Burkmairs noch eine schöne Altartafel von ihm, und auf der Bibliothek daselbst sieht man seine Miniaturen vom grossen Triumphzug

Maximilians, ein herrliches, wohl erhaltenes Meisterwerk. Die Münchener Pinakothek besitzt von ihm die Schlacht bei Zama und die Bildnisse des Herzogs Wilhelm von Baiern und dessen Gemahlin, einer Prinzess von Baden. Im Bildersaale des Augsburger Rathhauses sieht man von ihm eine Kreuzigung. Das Berliner Museum hat neuerdings aus der Reimerschen Samml. folgende Stücke erworben, welche H. B. angehören: 1) zwei Altarflügel, davon der eine den heil. Ulrich, Schutzpatron von Augsburg, eine würdige Gestalt, der andre die heil. Barbara, offenbar ein Porträt, in reichen Gewändern, darstellt; der Hintergrund ist landschaftlich, jedes Bild (auf Holz) 3 F. 4 Z. hoch, 1 F. 4 Z. br. Sie stammen aus Burgkmairs späterer Zeit und sind in allen Theilen sehr fleissig durchgeführt. 2) eine Maria, auf dem Schooss das Kind haltend, welchem der heil. Joseph eine Traube reicht; im Hintergrund Ochs und Esel; in der gebirgigen Landschaft von malerischer Beleuchtung ein nach dem goldenen Stern emporschauender Hirt. Auf Holz gemalt, 1 F. 5 1/2 Z. hoch, 1 F. 1 Z. breit, und bezeichnet: *Jo. Burgkmair pinxerat in Augusta Regia 1511*. Galleriedirektor Waagen sagt bei diesem ausführlich beglaubigten Bilde des ausgezeichneten Meisters: „Der Geschmack der Architektur beweist, dass er damals schon unter italienischem Einfluss stand. Die Gewänder zeichnen sich durch die tiefe silt Färbung und die treffliche Modellirung der Falten aus.“ — Die lange Kunstthätigkeit dieses Meisters bringt es mit sich, dass seine Werke von mehreren Fortschrittsperioden zeugen; nahm er auch von Dürer nichts unmittelbar an, so erfasste ihn doch der neue Geist, der mit dem Nürnberger Genius in die deutsche Malerei kam. Aus seiner Werkstatt sind manche Gesellenarbeiten hervorgegangen, die zwar mit *H. B.* bezeichnet, aber als rohe Fabrikarbeiten dem Meister nicht anzurechnen sind. Er selbst zeichnete, wie aus den obigen Anführungen seiner beglaubigten Werke als wahrscheinlich hervorgeht, wohl stets mit dem vollen Namen, mindestens alle die Stücke, die er selbst seiner werth erachtete. Das in Monogrammenlexicis ihm beigemessene Zeichen ist, selbst wenn er damit zuweilen signirt hätte, ganz unzuverlässig; ebenso die Signatur *H. B.*, die auch Hans Bockesperger, Hans Baldung, Hans Brosamer und A. anwenden konnten. Zu bemerken bleibt, dass er die Zeichnungen zu einer grossen Menge von Holzschnitten in den illustrierten Druckwerken seiner Zeit lieferte; 24 Blätter, die man im Weisskunig mit *H. B.* bezeichnet findet, sollen von ihm selbst geschnitten sein; im grossen Triumfwagen des Kaisers Max tragen die meisten Schilde dieses fragliche Zeichen, ebenso die 21 apokalyptischen Bilder in dem 1523 zu Augsburg durch Silvanum Oltmar gedruckten „*new Testament mit ganz nutzlichen vreden*.“

Burgos, Hauptstadt der gleichbenannten span. Provinz und des vormal. Königreichs Altkastilien, zeigt noch durchgängig ein alterthümliches Gepräge. Die Stadt ist in Gestalt eines Halbmondes amphitheatralisch theils am Abhange theils am Fusse eines Berges erbaut und daher winklich und eng. Unter den öffentlichen Plätzen ist der Marktplatz mit seinen Arkaden und der Statue Karls III. am merkwürdigsten. Burgos hat ein sehenswerthes Stadthaus und neben zahlreichen Kirchen eine sehr grosse Kathedrale germanischen Styles, einen wahren Prachtbau, der die Grabstätten vieler maurischer und altkastilischer Herrscher in sich schliesst. In dem germanischen System dieses Dombaues bemerkt man eine Annäherung an den arabischen Styl. Der noch ganz erhaltene Dom, mit drei Thürmgruppen, ward 1240 unter Ferdinand III. begonnen und hatte Johann und Simon von Köln zu ersten Baumeistern. Die Fassade mit den Thürmen kam erst im 15. Jahrhundert zur Vollendung. (Vergl. Ponz: *Viaje de España*, 1776, tom. XII. in der *Espagne artistique et monumentale*, die Perez de Villa-Amil zu Paris herausgibt, findet man in 13. Heft die lithogr. Abbild. einer grossen Nische in der grossen Kapelle der Kathedrale, und im 14. Heft eine perspectivische Vorderansicht desselben Doms, mit dem Springbrunnen davor, ein sehr malerisches und von Bacheller sehr gut lithographirtes Bild. Eine Ansicht der zu der sogen. *Puerta alta* [hohen Pforte] führenden doppelten Prachttreppe in der Kathedrale wird im 16. Heft der *Espagne art. et mon.* gegeben; eins der schönsten Blätter dieses lithographischen Prachtwerks, indem es den ganzen Reichthum der Bauart dieses herrlichen Domes in vollem Lichte zeigt.) Von kunstgeschichtlichem Interesse ist auch der mit Säulenarkaden umgebene, die *Claustrella* benannte Hof im Kloster *de las Huelgas*; die Säulen desselben haben die eleganteste Bildung der spätromanischen Zeit; die Bögen, welche dieselben verbinden, sind bereits spitzgewölbt. Ein Prachtstück des reichen spätgothischen Styls an die brillant decorirten Bauten in England erinnernd, ist das Portal, welches in den Chor der Kirche dieses Klosters führt. (Eine Ansicht vom Innern des Chors der Kirche *de las Huelgas* wird im 13. Heft oder ersten des 2. Bandes der *Espagne art. et mon.* mitgetheilt.) Zu Burgos ist Spaiens Nationalheld, der Cid, dem

steinernes Bild über einem der neun Thore steht und dessen Grab sich in dem einige Stunden entfernten frühern Kloster *San Pedro de Cardena* befindet, und *Ferdinand Gonzalez* geboren, zu dessen Andenken hier ein prachtvoller Triumbogen sich erhebt. Die Citadelle des neunthorigen Burgos wurde unter Joseph Bonaparte aus einem alten Schlosse geschaffen. In der Nähe von B. befindet sich das reiche Benedictinerkloster *Ona*. Eine Ansicht der Gräber in diesem Kloster liefert das 16. Heft der *Espagne artistique*.

Burgschmiet, Daniel, Bildhauer und Erzgiesser zu Nürnberg, ist der Sohn eines Steinhauers, lernte zuerst die Drechslerei und verband sich nachher mit dem Steinzeichner Buchner zur Nachahmung der Tendlerschen mechanischen Figuren, die dann an einen Franzosen käuflich übergingen. Nun schnitzte er kleine Figuren im Holz mit grosser Porträttreue, lieferte mechanische Füsse, malte selbst Decorationen, und das alles mit ausgezeichnetem Erfolg. Sein Bildhauertalent bekundete er zunächst durch die drei fast lebensgrossen Figuren für das Waisenhaus und dann durch die unter Albrecht Reindl's Leitung ausgeführten Arbeiten bei Wiederherstellung des „schönen Brunnens“ zu Nürnberg. Auch begann er bald im Erzguss sich zu versuchen und brachte es hierin zu einer Bedeutendheit, zufolge der er zuletzt mit dem Münchner Stiglmaier in die Schranken treten konnte. Zu seinen ersten Gusswerken gehört die kolossale Büste des Königs Maximilian nach Stiglmaiers Gypsabguss, die der Nürnberger Magistrat dem regierenden Könige Ludwig als Probe dessen, was die polytechn. Schule zu Nürnberg leiste, überreichte. Hierauf lieferte Burgschmiet mit Rolermund die mit vielem Geschick im altdeutschen Style ausgeführten bronzirten Sculpturen des nach Karl Heideloffs Composition erneuerten Hochaltars der Nürnberger St. Jakobskirche. In drei Monaten vollendete Burgschmiet das lebensgrosse Standbild des Melanchthon, das in der Nähe der Aegidiuskirche vor dem Gymnasium Nürnbergs steht und von der Stadt im J. 1826 bei Gelegenheit der 300 jährigen Feler der an jenen Reformator sich knüpfenden Gründung des Gymnasiums errichtet worden ist. Es ist in feinem Sandstein nach dem Entwurfe Heideloffs gearbeitet und zeigt im Charakter die einfache ruhige Würde, die den zweiten Reformator der deutschen Kirche auszeichnete. „Bedenkt man“, sagt Dr. Waagen, „dass dieses das erste grössere Werk des Künstlers ist, so wird man dem lebendigen Kopfe wie der ganzen Arbeit seinen Beifall nicht versagen können, wie Manches auch, besonders im Gewande, anders zu wünschen wäre.“ Nach Vollendung dieses Werks lieferte B. die lebensgrosse Broncestatue des Georg Karl von Fechenbach, letzten Fürstbischofs von Bamberg und Würzburg, zu dessen im Bamberger Dome (im rechten Seitenschiffe am Eingange der Fürstenthüre) errichteten Grabmonumente. Diese von ihm modellirte und gegossene Statue steht auf einem steinernen Postamente; das lockige Haupthaar ist von zierlicher Inful bedeckt, das Gesicht ausdrucksvoll; mit der Rechten ertheilt Fechenbach den Segen, in der Linken hält er den Bischofsstab; das Gewand ist brav drapirt; der Leibrock wird durch den Gürtel zusammengezogen, wodurch sich eine Menge Falten bilden. In der Nähe erscheint die Figur etwas schwerfällig; weit malerischer wirkt sie in einer Entfernung von der linken Seite betrachtet, weil auf dieser Seite der Chormantel schöne Falten bildet. Schön und faltenreich fällt das Untergewand um die Füsse, von denen nur die äusserste Spitze des linken sichtbar ist. Weitere Arbeiten Burgschmiets sind: der durchweg meisterhafte Bronzeguss der von Chr. Rauch modellirten Dürer-Statue, welche in der Nähe der Sebalduskirche zu Nürnberg errichtet ist; die Erzstatue Beethovens zu Bonn nach Ernst Hähnels Modell etc.

Burgwerben, im Herzogthum Sachsen, wird schon im 10. Jahrh. unter dem Namen *Wirbinaburg* als eine der alten Ortschaften des Hassegaus genannt, von welchen Kaiser Otto II. im J. 979 dem Kloster Memleben den Zehnten zuwiegnete. Ueber die Erbauung der ursprünglichen Kirche Burgwerbens ist nichts bekannt, doch vermuthet Richard Lepsius vom alten Theile der jetzigen Kirche, dass dieser noch ins 11. Jahrh. zurückgehe. Die Nebenschiffe sind weggerissen, wie dies auch bei der bestimmt dem 11. Jahrh. angehörenden Kirche zu Pötnitz in ders. Gegend geschehn); über den zugemauerten spitzen Scheidbogen des Hauptschiffs läuft auf der Nordseite eine Reihe kleiner Rundbogenfenster hin; auf der Südseite sind diese von aussen (wohl erst später) zugespitzt worden. Vergl. „Die Kirchen im Herzogthum Sachsen“, Naumburg 1826; Heft I. Bl. 4. —

Bürkel, Heinrich, geb. am 9. Sept. 1802 zu Pirmasens in der bair. Pfalz, ist der Sohn eines Wirthes, ward zum Kaufmannsstande bestimmt, hatte aber eine so heftige Antipathie gegen den falschen Gott Merkur, dass er es vorzog, als ehrlicher Schreiber bei einem Friedensgerichte zu arbeiten. Dadurch verlor er fünf Jahre für die Kunst, zu der ihn eine unwiderstehliche Neigung trieb, indem er schon früh ohne

Anstellung 1840 unter andern Bildern von ihm eine Hundefamilie, die Mutter mit etwa sechs Jungen, welches Bildchen durchaus einen Meister bekundete.

Barleighouse in Lincolnshire, nahe bei Stamford, Landsitz des Marquis von Exeter. Die Decken des Palastes sind von Verrio gemalt; die Gemäldesammlung besitzt ein sicheres Werk von Jan van Eyk (eine Madonna mit der h. Barbara und einem Donator), einige Porträts von Holbein, einen „Luther“ von Krannach, einen „Mann nebst Frau“ von Rembrandt und ein berühmtes Bild von Carlo Dolce.

Barnitz, Baumeister zu Frankfurt am Main, ist ein Schüler Weinbrenners und hat sich in mehreren Bauten als geschmackvoller Künstler bewährt. Zu Frankfurt ist von ihm das Jadenhospital, das er trotz den geringen Mitteln, die ihm dazu geboten wurden, noch möglichst im Charakter einer solchen Anstalt ausgeführt hat; ferner das Waisenhaus, das er nach dem Plane von Heinrich Hübsch erbaute und welches ein gelungener Bau von zweckmässiger Einfachheit ist.

Burton, ein jetztlebender Londoner Baumeister, von dem der Triumbogen bei Hyde-Park-Corner herrührt. (S. die neue Ausgabe der „*Illustrations of the Public Buildings of London*, by W. H. Leeds,“ 1838.)

Busch, feuriger, bedeutet in der Symbolik der mittelalterlichen Kunst die durch Jesu Geburt nicht verletzte Jungfräulichkeit der Maria.

Büsching, Joh. Gustav Gottlieb, geb. 1783 zu Berlin, war der Sohn Anton Friedr. Büschings, des Begründers der neuen Geographie, wurde 1806 Referendar beim Berliner Gouvernement, und erhielt, frühzeitig von deutscher Kunst und Alterthumskunde angezogen, 1810 den Auftrag, die säcularisirten Stifter und Klöster zu bereisen, um die darin verwahrten wissenschaftlichen und Kunstschatze zu übernehmen, was er mit Umsicht und Eifer ausführte. Hierauf ward er 1811 kön. Archivar zu Breslau, später auch Professor der Alterthumswissenschaft daselbst. Er starb 1829. Ganz so erstaunlich fruchtbar als Schriftsteller wie sein Vater, nahm er namentlich lebhaftes Interesse an Allem, was dem germanischen Leben im Mittelalter angehört. Auch begründete er den „Verein für schlesische Geschichte und Alterthümer“, dessen thätigstes Mitglied er blieb. Mit Kännegliesser gab er heraus: „Pantheon, eine Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst“ (6 Hefte, Berl. 1810); mit von der Hagen, Doen und Hundeshagen: „Museum für altddeutsche Literatur und Kunst“ (Berl. 1809 — 11); selbständig die „Siegel der alten schles. Herzöge etc.“ (Breslau 1815); „des Deutschen Leben, Kunst und Wissen im Mittelalter“ (4 Bde. Bresl. 1816 — 18, neue Aufl. 1821); „die heidnischen Alterthümer Schlesiens“ (4 Hefte, Leipzig 1820 — 24, Bd. I.); „Blätter für die gesammte schles. Alterthumskunde“ (Bresl. 1820 — 22); „*de antiquis silesiacis sigillis*“ (Bresl. 1824); „Versuch einer Einleitung in die Geschichte der altddeutschen Baukunst“ (Leipz. 1823); „das Schloss der deutschen Ritter zu Marienburg“, mit 7 K. in Aquatinta (Berl. 1823); das „Grabmal des Herzogs Heinrich IV. von Breslau“ (Bresl. 1826, Fol.); „Versuch einer Einleitung in die Geschichte der altddeutschen Bauart“ (Bresl. 1821), worin B. besonders die Benennung sächsische Bauart für den ältern Styl wünschte und der Verdienste Anderer rühmend und ermunternd gedachte.

Buseck, Reichsfreiherrn von, aus dem Hessischen stammend, führen im goldnen Schilde einen schwarzen Widderkopf mit gewundenen Hörnern und ausschlagender rother Zunge. Auf dem gekrönten offenen Helme wächst ein schwarzer Widder bis gegen die Brust hervor, zwischen einem goldenen offenen Flug, wovon jeder der Flügel mit einem dreimal in die Breite und viermal in die Länge von Silber und schwarz geschachten Querbalken bezeichnet ist und über dem ein schwarzer Turnierkragen von drei Lätzen sich befindet. — Dieses Geschlecht hat in Karl Theodor Freiherrn v. Buseck (geb. zu Bamberg 1803) einen Künstler aufzuweisen. Derselbe besuchte die Universität Würzburg, bereiste hierauf mit seinem Bruder Friedrich Deutschland, Frankreich, Italien, England, den Orient, und beide begleiteten 1838 auch den Herzog Max von Baiern auf seiner Reise nach Aegypten, Palästina und Syrien. Ueberall nahm Karl Theodor die vorzüglichsten Städte und Gegenden auf, und lithographirte einen Theil derselben, wie auch die Ansicht von Bamberg und mehreren Punkten der Umgebung dieser Stadt. Derselbe lebt abwechselnd zu Bamberg und auf seinem nahegelegnen, in artistischer Beziehung vorzüglich eingerichteten Schlosse Burg-Ellern.

Busen oder **Busung** nennt man die Entfernung des Scheitels eines Bogens von der Sehne. Man sagt, ein Bogen habe sechs Zoll Busen, und meint damit, die Höhe vom Mittelpunkte der Sehne bis lothrecht unter die Unterkante des Bogens betrage sechs Zoll. Dasselbe gilt von Kappen. Auch den Bogen, nach welchem die Seiten eines Rauchmantels gewölbt werden, nennt man Busen; so sagt man, der Rauch-

mantel habe zu viel oder zu wenig Busen, je nachdem der betreffende Abstand ein zu grosser oder zu kleiner ist.

Busse, G., aus Hannover gebürtig, derzeit (1844) in Rom, hat sich namentlich durch seine „malerischen Radirungen verschiedener Gegenden Italiens,“ die lieferungsweise erscheinen, bekannt gemacht. Man findet in diesem Werke z. B. die Ansichten von Cicero's tuskulanischer Villa bei Frascati, von der Villa Formiana bei Molo di Gaëta, eine Partie aus der Villa Wolkonska bei Rom, eine Schule im Freien bei Albano, eine Gegend bei Ariccia etc. Von der 3. Lieferung an wird die Technik immer vollendeter. Nach Heinrich Brandes radirte er für den Hannöverschen Kunstverein die „Gegend bei Marino im Albanergebirge“ als Vereinsblatt für 1833.

Büste, eine plastische (in Marmor, Basalt, Porphy, Alabaster, Gyps, Bronze etc. hergestellte) Form, welche eine Abbildung des Kopfs bis auf die Schultern, bisweilen auch mit Brust und Leib gibt. Durch die Büste wird das Haupt als *instar omnium* hingestellt. Sie leitet sich von den *Hermen* (Hermesbildern auf Pfeilern, die in Athen als einer Merkursstadt zahllos waren) her, erfüllt ihren Zweck am besten und wird auch am meisten angewandt, wo es auf Porträtbildung ankommt. Büsten heissen bei den Alten *προτομαί*, *σθηθάρια*, *thoraces*, *busti* (in mittelalterlichem Ausdruck, von den *bustis* als Grabdenkmälern). Möglich ist, dass die „*Imp. Caes. Nervae Trajani imagines argent. parastaticae cum suis ornamentis et regulis et concavatione ferrea*“ (s. Orelli: *Inscript.* 1596. 2518.) an Pilastern angebrachte Büsten waren. Antike Büsten sind am gewöhnlichsten von Kaisern, Philosophen, aber auch von Göttern, besonders ägyptischen. Vergl. Gurlitt's Büstenkunde: *Archäol. Schr.* S. 189, und Amadeus Wendt in der Ersch- und Gruberschen Encyclopädie XIII. S. 389.

Busti, Agostino, genannt *Bambaja* (von manchen Schriftstellern auch *Bambara* und *Zarbaja*), blühte als Bildhauer und sehr geschätzter Holzkünstler im 16. Jahrh. zu Mailand. Er ist ein höchst bewundernswürdiger Meister, der, wenigstens hinsichtlich der Führung des Meissels und der fleissigen Ausführung der kleinsten Details, in Italien seines Gleichen nicht hat. Er begann in Santa Maria zu Mailand das Grabmal für Gaston de Folx, welches unvollendet blieb; viele grosse ganz ausgeführte Figuren, andre zur Hälfte gearbeitet oder entworfen, viele halberhobne Bildwerke in Stücken und nicht aneinander gefügt, viele Verzierungen von Laubwerk und Trophäen, welche dazu gehörten, sind noch jetzt vorhanden; ein Theil dieser herrlichen Sculpturen befindet sich in der zur ambrosian. Bibliothek gehörenden Gallerie, ein andrer in der Akademie Brera, und der Rest in Privathänden in und ausser Mailand. Vergl. was Cicognara zu Anf. des 5. Buchs seiner *Storia della Scultura* über Bambaja sagt.

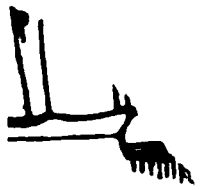
Busung, s. Busen.

Buto, eine ägyptische Göttin ersten Ranges, welche den Griechen für die Leto (Latona) galt, spielt im Mythos von Osiris und Isis eine Rolle als Pflegemutter des Horus und der Bubastis, und ward hauptsächlich in der nach ihr benannten Stadt Buto verehrt, wo sie ein von den Aegyptern am meisten geehrtes Orakel hatte. Von dem Tempel dieses Orakels und einem andern (monolithen) Tempel im Bezirk der Leto berichtet Herodot II, 155. Ueber die bildl. Darstellung der Göttin vergl. den Art. *Aegypten* S. 99.

Buxbaumholz gebrauchten schon die Alten vielfach; man bediente sich desselben, um darauf zu schreiben; der Stilus zum Schreiben wurde von Buxbaum und von Metall gemacht, sowie auch das ägyptische Rohr dazu diente. Vorzüglich bildete man aus Buxbaum die mit Wachs überzogenen Täfelchen (*tabulae ceratae*, und *cerata buxa* in der Bedeutung von *tabellae*), wovon auch die Juden vielen Gebrauch machten; die so überzognen Täfelchen dienten zum Schreiben, besonders für Briefe und solche Sachen, welche man concipirte, um sie später ins Reine zu schreiben, wovon in den Episteln des Cicero und im Plinius sehr häufig die Rede ist. Man stach mit einem an dem einen Ende gespitzten, am andern Ende aber zum Ebenen der Wachtäfel breiten, langen Griffel (den Stylus od. Stilus) die Buchstaben in das Wachs. Hiervon kommt die alte Redensart, *stylum vertere*, den Stil umkehren. Solche Schreibtäfelchen (*Pugillares*, oder der Griechen *Palimpsestos*) waren nach Plinius schon vor dem trojan. Kriege bekannt. Herodot erzählt: „Demaratus nahm eine Schreibtafel, kratzte das Wachs davon ab und schrieb in das Holz der Tafel; hernach goss er Wachs auf die Schrift, dass die Wächter der Wege nach Griechenland nichts auf der Tafel fänden.“ Hieroglyphen und Buchstaben müssen nothwendig zur Zeichnenkunst geführt haben, wenn man jene nicht selbst für Zeichnungen halten will, und das griechische *γραφειν* (*Graphik*) kann sowohl die Kunst zu schreiben als zu zeichnen bedeuten. Es wäre auch zu verwundern, wenn die Wachtäfelchen zu

selben nicht zur Cestrum-Eнкаustik geführt hätten. Durch den Maler Pamphilus, Apelles Lehrer, geschah es, dass zuerst zu Sikyon und dann auch in ganz Griechenland die freigebornen Knaben vor allem in der Graphik, in der malerischen Umzeichnung auf Buxbaumholz unterrichtet wurden und dass diese Kunst zum ersten Male der freien Künste erhoben ward. Die Alten fertigten selbst Buchstaben aus Elfenbein, die Kreisel der Knaben, und (wie er noch heute dazu verwendet wird) die Flöte. Bekannt ist, dass unsere Künstler auch in dieser Kunst und dass dies Holz

berühmt namentlich angefochtenen „Donatello“ (wie durch die Unvollkommenheit) er fast sein ganzes Leben die Aufmerksamkeit Thorwaldsens auf sich, der eine Ehre darin setzte, eine lebensgrosse Statue des Lords in Marmor auszuführen. Dieses Standbild war für die Westminsterabtei zu London bestimmt, blieb aber in Folge des zelotischen Widerstands der Byron verdammenden Geistlichkeit, die dessen Standbild als jene heiligen Räume profanierend ansah, im Londoner Zollhause wohl zwanzig Jahre unausgepackt liegen. Erst jetzt hat es eine würdigere Stelle gefunden, indem es nun in der Universitätsbibliothek zu Cambridge aufgestellt ist. Thorwaldsen hat in dieser Bildsäule, dessen Piedestal Basreliefs schmücken, das schwierige Problem gelöst, die moderne Kleidung auf eine Art zu behandeln, dass nicht stört, sondern sogar schön erscheint, und hat in dem Mantel, den er rings nicht ganz brennen konnte, ein Meisterstück der Behandlung aufgestellt, das verdient von den Meistern auf den Re-
sultat deutlich, wessen



ren Porträtmale.
der antiken K
des Kinder seine

Byssus. Darunter versteht man jetzt den haarigen und fadenartigen Auswuchs den sogenan. Bart, womit verschiedene Arten Seemuscheln sich an die Klippen anheften; namentlich ist die Steck- oder Seidenmuschel durch die Länge und seidene Feinheit ihres Barthaars ausgezeichnet, woraus die Sicilianer und Calabresen

sehr dauerhafte Zeuge, Handschuhe und Strümpfe machen. Aber schon die Alten kannten dies Sekret der *Pinna marina* und verwebten es zu Zeugen; von dieser Muschelbyssus und den daraus verfertigten Gewändern spricht z. B. Tertullian *de pallio*; auch ward solche Byssus zum Haarschmucke verwendet. Was jedoch die Alten gewöhnlich Byssus nannten, war ein vegetabilisches Product, aus der Faser gewisser Pflanzen bereitet. Herodot, wo er von der Bereitung der Mumien spricht, versteht unter Byssus die Baumwolle, denn in der That sind, den Untersuchungen zufolge, wenigstens die Mumien erster und zweiter Klasse mit Baumwollenbinden umwickelt. Von Byssus, nämlich von weissem Baumwollenzeuge, war die Gewandung der ägyptischen Priester; wenigstens trugen diese in späterer Zeit mit Vorliebe solche Gewänder, wozu der Stoff (laut Plinius XIX, 1, 2.) vom Baumwollenstrauche selbst herührte. Die Beschreibung der Staude oder des Baums, wovon man die Baumwolle gewann, findet sich schon bei Herodot, dann bei Theophrast und den beiden Plinius; man scheint sowohl *Gossypium herbaceum* als *Goss. arboreum* benutzt zu haben; letzteres hieß auch ausser *Gossypium* schlechthin *Xylon* und die daraus gefertigten Gewänder *Xylina*, die Wolle *Lana lignea*, *Erioxylon*. Gewiss ist, dass die Alten verschiedene, wenn auch einander ähnliche Stoffe und Fabricate mit Byssus bezeichneten, und dass man darunter bald Seide vom Schaalthier, bald Baumwolle und selbst Leinwand verstand. Die Griechen kannten weisse und gelbe Byssus; die gelbe war die kostbarste und wurde in Griechenland nur zu Elis erbaut; ihre Verarbeitung geschah besonders durch die Frauen von Paträ, wo man Kleider und Haarnetze daraus machte. Auf des Pausanias Nachricht, dass die eleische Byssus der hebräischen an Weichheit nichts nachgebe, aber nicht eben so gelb als diese sei, stützt sich Joh. Heinr. Voss, der unter der wahren Byssus die Baumwolle vermuthet. Wann die baumwollenen Gewänder bei den Griechen (die jedoch bei männlicher Kleidung die Baumwolle als zu weichlich verachteten) Eingang fand, ist so wenig bestimmbar, wie dass der Ausdruck *Sindon* durchaus Baumwolle und *Sindones* solche Zeuge bedeute. Homer kennt blos Wolle und Lein. — Den Namen Byssus haben unsre ältern Botaniker den fadenartigen Algen und Schimmelbildungen beigelegt, so Linné mehreren Schimmelarten.

Byström, Joh. Nik., ein Schüler von Sergell, Schwedens bedeutendstem Bildhauer, ward 1783 in der Provinz Wermeland geboren und war eigentlich zum Kaufmann bestimmt, doch widmete er sich, unter Sergells Leitung, später ganz der Kunst. Von Rom aus sandte er eine trunkne Bacchantin nach Stockholm; Sergell pries das Kunstwerk laut, und Byströms Ruhm war nun begründet. Viele Arbeiten folgten jener ersten, und darunter sind besonders hervorragend: Gustav Adolf, Karl XII. und Karl XIV. Johann, in kolossaler Grösse, bestimmt, einen der freien Plätze Stockholms zu schmücken; die Statue Linné's zu Upsala, und eine Gruppe, die schlafende Juno, aus deren Brust der kleine hässliche Vulkan Göttermilch trinkt. Byström ist ein sehr fruchtbarer Künstler; er hat eine grosse Anzahl plastischer Werke edirt, und immerfort wimmelt es von neuen Arbeiten in seinem Atelier. Er ist ein Vielschreiber in Marmor. Seine Gestalten sind lebenswahr, es wohnt ihnen auch Bewegung inne, aber sie entbehren ein Etwas, das kein Studium, das nur der Muse Feuerkuss zu geben vermag. Täuschend nachgeahmte Menschen erblicken wir, welche gehen und stehen, sich küssen und umarmen, als ob sie wirklich lebten; nur jenes unerklärliche Etwas mangelt ihnen; verwundert reiben wir uns die Augen und entdecken endlich, dass es marmorne Automaten sind. Byström hat noch zuviel speculirenden Kaufmannsgeist in sich; die hohe künstlerische Vollendung sinkt bei ihm in der Fruchtbareit unter. In Italien handelte er mit Marmorblöcken, hier in Stockholm handelt er mit Statuen, denn er ist habsüchtig, und vor dem Geiz fliegt immer der Genius davon.

Byzantinische Kunst. — Durch Verlegung der kaiserlichen Residenz von Rom nach Byzanz (330 n. Chr.) ging jenes seiner besten, ohnehin meist von Griechenland erborgten Künstler, die es noch besass, verlustig, indem die Kunst des Kaisers Fersen folgte, um der neuen Hauptstadt, der nachherigen Constantinopoli, durch würdige Gebäude Glanz und Ansehen zu geben. Hier trat unter Justinian im 6. Jahrh. als Nachblüte der antiken die byzantinische Kunst hervor, die, was Kirchenarchitektur betrifft, ihre Begründer in Anthemios von Tralles und Isidoros von Milet erhielt. Anthemios war es, der mit dem Neubau der im Jahr 531 niedergebrannten, der göttlichen Weisheit zu Ehren „Sophia“ benannten Kirche das erste und bedeutendste Muster des „eigentlichen byzantinischen Kirchenstils“ hinstellte, das in der Folge für alle Gotteshäuser der griechischen Kirche maassgebend blieb und noch heute im Wesentlichen die Form der russischen Kirchen bedingt, wenn die letzteren auch nur die zum Theil höchst fantastische Ausartung des Stils kundthun. Obwohl das ei-

gentlich byzantinische Bausystem (das man zur schärferen Unterscheidung vom *Opus Romanum* das spätgriechische oder griechisch-christliche nennen sollte) Aufnahme im europäischen Occident, namentlich auch in Deutschland fand, so geschah dies doch nur in beschränktem Maasse, denn hier herrschte im Ganzen der römisch-christliche Basilikenstyl vor, der von Italien aus sich gewissermassen allein durch die Metropolitankirche von Rom geheiligter Styl fast in allen Gegenden des bekehrten Abendlandes durch geistlichen Einfluss geltend machte und bis in's Zeitalter Karls des Grossen und darüber hinaus gültig blieb.

Der eigentlich byzantinische Baustyl gründet sich, was seine Haupt- und Grundmotive betrifft, freilich auf das Princip des römischen Gewölbebaues. Wenn die byzantinische Baukunst aber auch darauf ausging, die Formen des Gewölbes, im Gegensatz des antiken Säulenbaues als höher berechnete darzustellen, so blieb sie doch beim Beginn dieser Bestrebungen stehen; die Gestaltung des Einzelnen war mehr Nachahmung orientalisirend-antiker Elemente, als dass sie aus dem Organismus des Baues selber hervorgegangen wäre. Pfeiler und Bögen wurden die entscheidenden, charakteristischen Formen der architektonischen Anlage. Frei stiegen kräftige, durch stolze Bögen verbundene Pfeiler empor; über den Bögen aber wölbte sich der Raum zu einer leichten Kuppel. Andere Räume, meist Halbkuppeln oder auch andere an jene Bögen anlehrende Wölbungen, schlossen sich einem solchen Hauptraume an, oder es wurden zierlich bewegte Säulenarkaden in mehreren Reihen übereinander zwischen jene grossen Pfeiler und Bögen eingesetzt, so dass sich das architektonische Detail der mächtigen Hauptform auf angemessene Weise unterordnete. Der Grundplan der Kirche folgte hierbei keiner bestimmten Regel. Einige Kirchen (wie sie nämlich die Entwicklungsperiode des Stils, also das fünfte und vornehmlich das sechste Jahrh. aufweist) erscheinen achteckig, nach Art der Baptisterien, wobei dann jener von Pfeilern getragene Kuppelbau den erhöhten Mittelraum bildete, um welchen die Seitenräume als Umgang sich herumzogen. Andere byzantinische Kirchen jener Zeit bilden ein längliches Viereck, dessen Inneres mehr nach Art der Basiliken eingerichtet erscheint, jedoch so, dass auch hier die Mitte des Baues durch die mächtige Kuppel überwölbt ist. Die Altartribüne durfte natürlich nicht fehlen; ihre Form schloss sich jedoch dem ganzen, oft complicirten Kuppelsystem harmonisch an. In der späteren Zeit der byzantinischen Kunst erscheint die viereckige Anlage der Kirchen vorherrschend. Hier wird der Raum seiner Länge nach durch ein erhöhtes Langschiff, in der Breite aber durch ein Querschiff von gleicher Höhe durchschnitten, so dass diese beiden Haupttheile der Anlage das sogenannte griechische Kreuz bilden; über ihrer Durchschneidung erhebt sich dann die von Pfeilern getragene Kuppel. Mancherlei Besonderheiten der Anlage wurden durch den eigenthümlichen Ritus der griechischen Kirche bedingt. Dahin sind namentlich die für die Weiber eingerichteten Gallerien über den untergeordneten Nebenräumen zu rechnen; sie öffneten sich durch die zwischen die Hauptpfeiler eingelassenen Säulenarkaden nach dem grossen Mittelraume des Innern. Ferner wurde es vorherrschende Regel, dass man der Hauptnische des Altars zwei Haupttribünen zugesellte.

In Folge der eigenthümlichen Ausbildung des Kuppelbaues war ein höchst bedeutender Schritt zu einer freien, in sich zusammenhängenden und in sich geschlossenen innern Architektur geschehen. Auch musste die äussere Gestaltung der Bauanlage durch den Kuppelbau wesentlich gewinnen. Der mannigfache Wechsel der Theile, die bewegte Form der Bogenlinie in Kuppeln und Halbkuppeln stellte sich dem Auge frei dar und musste eigentlich pittoresk wirken. In Einklang mit diesen Formen trat die Halbkreislinie auch als freier Abschluss der Aussenwände an den Stellen hervor, wo man vorher nur etwa die Giebelform anwandte; zugleich half die runde Linie den bunten Reichthum vermehren, den das Ganze darbot.

Was die eigentliche künstlerische Durchbildung des hier zuerst frei und selbständig angewandten Gewölbebaues anbelangt, so hatte die byzantinische Architektur zwar das Princip desselben sich angeeignet, war aber nicht vermögend, dieses Princip zu erwärmen; es wollte sich keine organische Gliederung, kein lebensvoller Zusammenhang ergeben; jeder Theil des Baues blieb in sich beschränkt und abgeschlossen, indem er nur äusserlich an den andern gelehnt oder in denselben eingeschoben ward. Zwar erschienen jene mächtigen Pfeiler durch Bögen verbunden, aber die Kuppel, die Bedeckerin des Raumes wuchs nicht aus ihnen hervor; sie erhob sich ohne charakteristisches Uebergangsmotiv aus dieser Bogenarchitektur, ja ward von der letztern scharf und schneidend genug durch einen horizontalen Gesimskranz abgetrennt. Starr und gleichgültig lehnten die Halbkuppeln sich an jene Hauptbögen an; willkürlich füllten sich die Räume unter den letztern durch ein architektonisches Detail aus, das nur in sich seine Geltung hatte, keineswegs aber mit

dem Ganzen zusammenhing; ebenso willkürlich schnitten kleinere Halbkuppeln in die grösseren ein. Ausserdem war, indem die Bogenlinie als freier Abschluss der äusseren Formen, zumal der Verticalflächen, diente, die dem Aeussern aller Architektur so nothwendig bestimmte Begrenzung und ein klar ausgesprochener Schlusspunkt gar nicht vorhanden.

Betrachtet man die Hauptbauten der Byzantiner, so wird man in allen zwar die grossartigen Grundelemente nicht verkennen, aber auch den trockenen, starren Schematismus finden, der, wie Franz Kugler in seiner Kunstgeschichte bemerkt, fast an das Einschachtelungssystem der ägyptischen Architektur erinnert. Es ist ein raffinirter Verstand, aber kein belebendes Gefühl, was die Bauten der Byzantiner erkennen lassen.

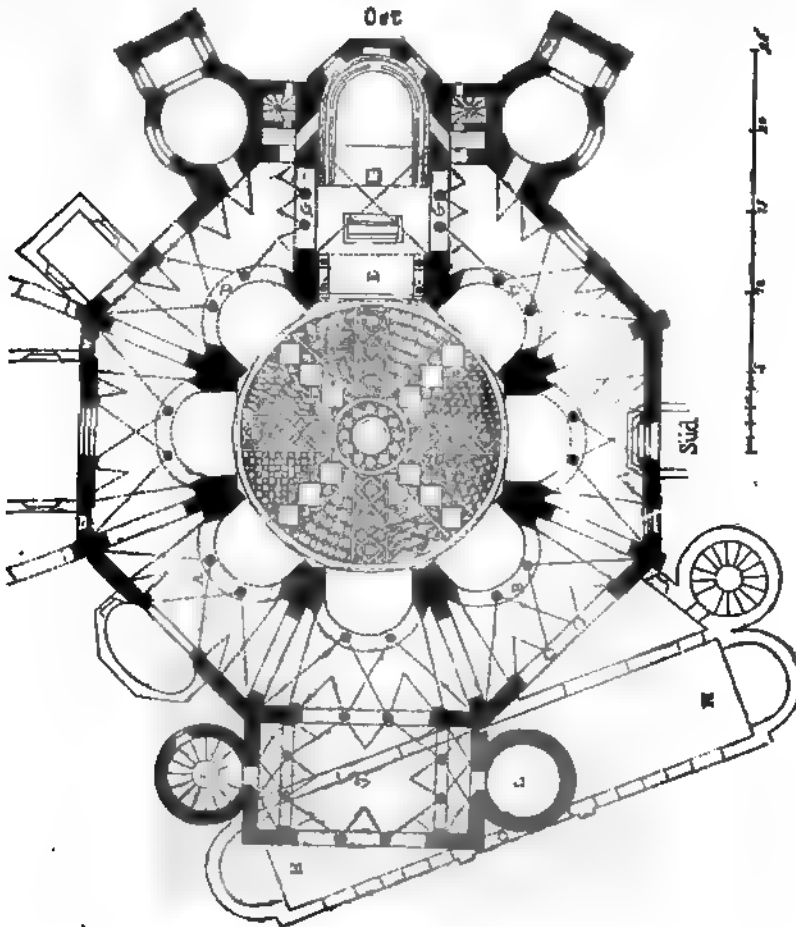
Was ihr architektonisches Detail betrifft, so offenbart sich in dessen Anordnung und Bildungsweise mehr oder minder ein gewisser orientalischer Einfluss, in der Art, wie ein solcher schon an den Römerbauwerken späterer Zeit, namentlich an den im Osten des Reichs aufgeführten ersichtlich ist. Es ist das gleiche Streben nach grösserer Mannigfaltigkeit, nach einem mehr malerischen Wechsel, und dies erscheint hier weit gerechtfertigter, als bei gedachten Römerbauten, denn die Details werden im Byzantinischen den durchaus dominirenden Formen der Gewölbanlage untergeordnet und von ihnen zusammengefasst, was für den allgemeinen Eindruck allerdings nur günstig ist. Die grössere Freiheit in der Behandlung, welche durch die halborientalische Richtung vorgezeichnet war, wirkte auch in anderer Beziehung nicht ungünstig, namentlich gab man jene slavische Nachahmung der griechischen Säulenform, wie man solche an den altchristlichen Basiliken Roms bemerkt, grossentheils auf. Für die Säulen wurden manche neue Kapitälformen erfunden, welche, wenn auch nur roh und ungefügt, dennoch in einigen angemessenen Grundzügen zu dem noch architravartig gebildeten Bogen hinüber leiteten und die man übrigens mit allerhand spielender Verzierung nach römischen oder selbständigen Motiven höchst reichlich überdeckte. Besonders gewahrte man auch, dass man die starre Bogenform nicht wohl auf die lebendig bewegte Säule aufsetzen könne, daher legte man ihr einen mehr oder minder breiten, keilförmig gebildeten Untersatz unter, dem sich das Kapitäl der Säule ähnlich angemessen anschloss, wie er dem Bogen ein bequemes Unterlager bot. Diese an sich freilich noch rohe Erfindung dürfte als eine der wichtigsten unter den eigentlichen Detailformen der byzantinischen Kunst zu bezeichnen sein. Das übrige architektonische Detail besteht in mehr oder minder reicher, willkürlicher Decoration, wie denn überhaupt die byzantinische Kunst, trotz ihrer innern Nüchternheit, auf den Eindruck eines bunten Reichthums hinarbeitete. Die vorhandenen Wandflächen, namentlich die Gewölbfächen, erhielten denselben malerischen Schmuck wie die römisch-christlichen Basiliken.

Von eigenthümlicher Wichtigkeit erscheint in der Geschichte des Styls das *San Giovanni in fonte* benannte Baptisterium zu R a v e n n a, das neben der alten Kathedrale daselbst schon im vierten Jahrhundert gegründet, aber um die Mitte des fünften Jahrhunderts erneuert ward. Dieses Taufhaus lässt in seinem Innern bereits wesentlich das Princip der byzantinischen Anlage erkennen. Es ist ein achteckiger, mit einer Kuppel überwölbter Bau, zwar ohne Seitenumgänge, doch an den beiden Wänden mit Arkaden geschmückt. In den acht Ecken stehen Säulen in zwei Geschossen übereinander, durch grosse Halbkreisbögen verbunden; zwischen die Säulen des Obergeschosses aber sind an jeder Wand noch zwei andere Säulen gestellt, welche unter sich und mit den Ecksäulen durch kleinere Bögen verbunden werden. So umfasst hier ein grösserer Bogen mehrere kleinere, — ein neues architektonisches Element, das im spätern Mittelalter zu eigenthümlich bedeutsamen Resultaten gesteigert erscheint.

Das Bauwerk, an welchem sich der eigentlich byzantinische Baustyl, wenn auch nicht in seiner ersten, so doch in seiner umfassendsten Gestalt ausbildete, ist und bleibt die Sophienkirche, die jetzige Moschee „Aja Sofia“ zu Constantinopel. Ihr Erbauer Anthemios, der ein grosser Mathematiker war und auch die Bildhauerei übte, behielt von dem 531 abgebrannten ältern Sophientempel, einer römischen Basilika, nur den Vorhof und die Vorhalle bei. Er verlieh dem gleich nach 531 begonnenen neuen Hauptgebäude die Form des sogenannten Andreaskreuzes, eines Kreuzes mit vier gleich langen Armen. Als einer der Ersten machte er den kühnen Versuch, die sphärische Kuppel, statt rund auf den Boden zu setzen, auf vier Arkaden aufzuführen. Ein Erdbeben, im Jahre 557, zerstörte die Kuppel, und nun berief Justinian den Isidoros von Milet zum Neubau derselben. Isidoros, der seinem Oheim Anthemios als Gehülfe gedient hatte, wölbte die neue Kuppel elliptisch und setzte sie 25 Fuss höher als die anthemische. Ausser der Hauptkuppel, die auf vier starken Pfeilern über der

Durchstutzung der Schiffe ruht, erhielt die Sophia zwei Halbkuppeln. Zu den Eigen-
thümlichkeiten, die Anthemios seinem Tempelbau verlieh, gehörten die „Hyperbe-
roae“ oder Emporen in den Seitenarmen. Die Kirche ward mit aller Pracht damalli-
ger Zeit an Marmor, Gold und Mosaik ausgestattet, und ist eine der wenigen jener
Zeit, welche sich vollständig und gut erhalten haben. Unter den Nachfolgern Jus-
tinians erfuhr die Sophia nur einzelne Restaurationen und zuletzt unter den Türken
nur unbedeutende Abänderungen. Ihre Länge beträgt 250, ihre Breite 228 Fuss. Zum
Bau der Kuppel wurden leichte künstliche Steine verwendet, welche man auf der In-
sel Rhodus aus weisser Infusorien-Erde anfertigte. Solche Steine waren laut dem Be-
richt des Kedinos fünfmal, nach Andern aber zwölfmal leichter als die gewöhnlichen
Mauersteine. Man baute zuerst vier grosse Bogen aus diesem Material, dann die Aus-
füllung. Beim Erdbeben 557, wo die Kuppel Risse bekam und der östliche Theil ein-
stürzte, blieben jene vier grossen Bogen und der Unterbau unbeschädigt, daher nun
die Wiederherstellung mit besagten Backsteinen von Rhodus bewirkt wurde, wobei
man die Kuppel darum höher setzte und etwas zuspitzte, um sie haltbarer zu machen.

Nächst der Sophienkirche in Konstantinopel ist die im Jahre 547 vollendete Kir-
che von San Vitale zu Ravenna hervorzuhoben, weil diese ein ebenso vollständi-
ges Beispiel von eigentlich byzantinischer Architektur bietet. Der ravennatische
Bau bildet ein Achteck von 107 Fuss Durchmesser. Innen steigen acht grosse Pfeiler
empor, welche durch Halbkreisbögen verbunden sind, und über denen, mit einer ei-
genthümlichen Uebergangsconstruction, die erhöhte Kuppel ruht. Die Basis der Kup-



pel ist ähnlich mit dem untern Achteck durch kleine Pendelns in den einwärts tretenden Winkeln des letztern vermittelt. In dem untern Theile der halbkugelförmigen Kuppel sind, gerade über den acht grossen Bögen, ebensovieler Fenster angebracht. Die Construction der Kuppel aus irdenen Krügen ist das vollständige Beispiel dieser merkwürdigen Art zu wölben, das uns erhalten ist. Schon die Römer hatten auf ähnliche Art leichte Gewölbe zu erzielen gesucht, z. B. in dem sogen. Tempel der *Minerva Medica*, im Circus des Maximilian etc., wo aber die einzelnen Krüge ganz vom Mörtel umgeben sind. Hier finden wir diese Bauweise ungemein mehr entwickelt. Von dem grossen horizontalen Bande an, mit welchem die Kuppel beginnt, bis zu der Höhe, welche dem obern Rande der Fensteransätze entspricht, sind es aufreichtende grosse irdene Krüge, welche durchaus den römischen Amphoren oder Wain-



Form wiederkehren. Auch die ganz starren, massiven Kapitäl, welche einer umgekehrten stumpfen Pyramide gleichen, finden sich in den meisten Kirchen des alten oströmischen Reiches wieder und sind offenbar eine orientalische Fundung. Die Sculptur derselben ist sehr flach gehalten und sehr ausgefallen, ein unverkennlicher Nachklang der zarten, fein ausgedachten Ornamente morgenländischer Völker. Es ist kein Zweifel, dass sie von Griechen gemacht ward. Zwischen den Säulen und den darauf ruhenden Bögen befinden sich Wandnischen, die ganz wie ein zweites Kapitäl erscheinen und zum Theil mit Denkmälern und Monogrammen geschmückt sind. Auch diese Art von Architraven findet sich wesentlich dem Orient an und findet sich im Abendlande nur sehr selten. Sie gibt dem Bogen das Ansehen der Ueberhöhung, welche später in der romanischen

ihren Baguarchitekturstyl

STATE OF NEW YORK

Byzantinische Architektur eine so wichtige Rolle spielt. Karyatiden und Gebälke ent-



eben so wenig wie alles Uebrige den eigentlichen italischen Bauten jener Zeit,

und wenn sich auch in den Gesimsen einige Aehnlichkeit mit denselben kundthut, so sind doch alle Details der Verzierungen, nach ächt morgenländischer Art, mit einer eigenthümlichen Schärfe ausgearbeitet. Das Sanctuarium ist mit einem Kreuzgewölbe bedeckt, welches durchgängig mit Mosaiken verziert ist. Der Schmuck des Innern der Kirche bestand aus Marmorplatten und Mosaiken; erstere waren besonders an den untern Wänden angebracht, um die Feuchtigkeit des Bodens abzuhalten; erst in gleicher Höhe mit den Säulenaufsätzen begannen die Malereien, wovon einige die 13 Jahrhunderte bis heute glücklich überdauert haben; am besten sind die des Sanctuarium und der Apsis erhalten. Die ziemlich breite Fläche des vom Sanctuarium nach dem Mittelraum führenden Bogens enthält 15 Medaillons; in der Mitte Christus, dann je sechs Apostel zu beiden Seiten, an den untern Enden St. Gervasius und St. Protasius. Aus den Mosaikenresten an den acht grossen Hauptpfeilern und den sie verbindenden Bögen darf man schliessen, dass einst die ganze Kirche mit Mosaiken bedeckt war, wie es noch jetzt einige Kirchen Konstantinopels sind. Inmitten der Kuppel gewahrt man ein riesenhaftes Brustbild Christi, das auf einer weiten, goldgrundigen Rundfläche gemalt ist; ringsum zieht sich eine Inschrift, unter welcher ein Kreis von Medaillons mit Brustbildern von Heiligen angebracht ist. Dann folgen, zwischen den Kuppelfenstern, biblische Personen in ganzer Figur. In neuern Zeiten hat San Vitale bedeutende Veränderungen erlitten; man hat die Vorhalle umgebaut und den Fußboden der Kirche erhöht, wodurch die Säulenbasen, ja ein Theil der Säulenschäfte selbst, dem Auge entzogen sind. Das reiche Marmorpflaster ist das ursprüngliche, indem man dies bei der Aufhöhung wieder benutzte; es erinnert an das *Opus Alexandrinum* mancher lateinischen Kirchen Italiens. Der Decoration des Innern erging es schlimm genug, denn an Gewölben und Bogenflächen wurden die Mosaiken durch modern-italienische Kassettirungen etc. verdrängt; päpstliche Wappenschilde, von Engeln getragen, verdecken nun die Pendentifs und zwischen den Kuppelfenstern hat man Pilaster angeklebt, welche die Halbkugel entzwei schnitten und ihr den byzantinischen Charakter völlig benehmen; ja selbst das Sanctuarium fand keine Schonung, denn über der Apsis wurde ein breites dreitheiliges Fenster durchbrochen und ein grell einfallendes Licht hebt jetzt jenen magischen Dämmer auf, den der Architekt dem Allerheiligsten zugedacht hatte. — Die Vollendung des Baues von San Vitale fällt in die Zeit, wo Ravenna, nach Vertreibung der Gothen, unter die Herrschaft des griechischen Kaisers gelangt war. Die Kirche ist in vielfacher Beziehung der Sophienkirche zu Konstantinopel ähnlich, nur mit dem Unterschied, dass bei der letztern die architektonische Composition und die Verhältnisse noch ungleich mehr ausgedehnt erscheinen. Indem San Vitale von der Eigenthümlichkeit des byzantinischen Stils, wie solcher gleichzeitig in der griechischen Kaiserstadt zur glanzvollsten Entfaltung gedieh, ein sehr charakteristisches Beispiel darbietet, hat sie zugleich für uns einen um so grösseren Werth, da sie unserer Anschauung näher liegt als die „Moschee gewordene Sophienkirche“, deren gründliche Untersuchung noch immer erschwert ist. (Wir theilen in obigen Holzschnitten den Grundriss, den Durchschnitt und eine Inneransicht von San Vitale mit.) Was die andern ravennatischen Kirchen betrifft, wie S. Agata und S. Giovanni Evangelista, S. Francesco, S. Nazario e Celso, S. Teodoro oder S. Spirito, S. Apollinare nuovo und S. Apollinare in Classe, so ist zwar hier der römische Basilikenbau vorherrschend, doch findet man dabei eine Detailbildung, welche sich oft als eine eigenthümlich byzantinische herausstellt; diese besteht vornehmlich in einer freieren Behandlung der Säulenform und in der Anwendung jenes keilförmigen Aufsatzes über dem Kapitäl, welcher mit letzterem eine Art Doppelkapitäl bildet.

Nach der ravennatischen Byzantinik ist die venetianische bemerkenswert. Man gewahrt an den ältesten Architekturen Venedigs ein ernstes Hinneigen zum byzantinischen System; einzelne Bauten sind völlig nach den Principien desselben geführt, bei andern tritt wenigstens eine gewisse byzantinische Färbung hervor. Das wichtigste Beispiel ist die St. Markuskirche, welche im Jahr 828 begonnen und 1071 (in ihrer ursprünglichen Anlage) vollendet ward. Sie erhebt zwar der Hauptanlage nach klar und einfach gesetzmässig gestaltet, aber im ganzen überaus reichen Detail noch barbarisch roh und wild ausschweifend. Die Anlage ist, was den Grundplan betrifft, zunächst die der Basilika, der altgewohnten Grundform der italischen Kirchen; aber starke Pfeiler sind rings an den Haupttheilen der inneren Räume angeordnet. Sie sind durch breite Gewölbbögen verbunden und zwischen letzteren erheben sich, ganz nach byzantinischer Art, isolirte Kuppelgewölbe. Eigenthümlich ist dem Gebäude sodann ein breiter, abgeschlossener Portikus, ebenfalls mit einer Reihe von Kuppeln überwölbt, der sich rings um die vordern Theile desselben, bis an das Querschiff, umherzieht. Für das Aeusserere bildet diese

Portikus mit dem Gebäude eine Masse. Ringsum sind hier, am Aeussern, grosse und tiefe, im Halbkreis überwölbte Nischen angebracht, deren Gewände ganz mit einem bunten, willkürlichen Gewirr von Säulen bedeckt sind. Ueber den Nischen bildet sich eine offene Gallerie, hinter welcher die Wände des Gebäudes selbst mit halbrunden Giebeln nach völlig byzantinischer Art emporsteigen. Die letztern sind später mit gothischem Schmuck bekrönt worden, denn dass das Gebäude ursprünglich mit der einfachen Form dieser halbrunden Giebel abgeschlossen war, wird aus einer alten mosaischen Darstellung der Kirche ersichtlich, die sich in einer der gedachten Nischen der Façade befindet. Das gesammte Innere, die Nischen und Rundgiebel des Aeussern sind auf's Reichste mit Mosaikgemälden auf Goldgrund bedeckt. Die grosse Menge der vornehmlich zur äusseren Decoration verwendeten Säulen ist in allen ihren Einzelheiten höchst verschiedenartig und ohne alle gegenseitige Uebereinstimmung; die Kapitäle haben antike, byzantinische, ja zum Theil arabische Formen. Die im weitern Verlauf des 11. Jahrhunderts erbaute Kirche St. Fosca auf der Insel Forcello ist ebenfalls ein Bauwerk von überwiegend byzantinisch-orientalischer Anlage, aber in eigenthümlich anziehender Ausbildung. Die Kirche San Donato auf der Insel Murano, dem 12. Jahrhundert angehörig, ist zwar eine gewöhnliche Basilika, hat aber am Aeussern ihres Chorthelles doppelte Arkaden, die das byzantinische Gepräge in eigenthümlicher Umbildung tragen. Auf der istrischen Küste findet man einen einfach byzantinischen Kuppelbau, nämlich die Kirche auf der St. Katharinen-Insel bei Pola.

Das vornehmste Beispiel byzantinischer Baukunst, welches unser Vaterland aus altchristlicher Zeit aufzuweisen hat, ist die Münsterkirche zu Aachen. Sie ward in den Jahren 796—804 erbaut. Karl der Grosse hatte dazu *operarios transmarinos* (überseelsche, also griechische Werkleute) nach Aachen berufen. Den Bau leitete der in der Baukunst hocherfahrene Abt Ansgis von St. Vandrille. Das Allgemeine des Planes lässt eine Nachahmung von San Vitale in Ravenna nicht verkennen. Es ist ein Octogon von etwa 48 Fuss Durchmesser, umgeben von einem sechzehnseitigen Umgange. Das Octogon wird durch starke Pfeiler gebildet, über welchen sich die den Mittelraum überdeckende achteckige Kuppel erhebt; nur sind hier nicht, wie in St. Vitale, Nischen zwischen den Pfeilern angeordnet. Der Umgang ist mit niedrigen Kreuzgewölben bedeckt, welche sich durch starke Bögen von Pfeiler zu Pfeiler gegen den Mittelraum öffnen. Ueber dem Umgange ist eine hohe Gallerie, die auf eigenthümliche Art durch schräg liegende Tonnengewölbe bedeckt ist, welche eine Art Widerlage gegen den Druck des mittleren Kuppelgewölbes abgeben. Die hohen Bogenöffnungen vor der Gallerie, zwischen den Pfeilern des Octogons, waren mit doppelten Säulenstellungen ausgesetzt; die untern derselben trugen ein gerades Gebälk und in der Mitte einen Bogen, die obern stossen unmittelbar (nur mit einem kleinen kubischen Aufsatz versehen) gegen die grosse Bogenwölbung an. Diese letztere Anordnung erscheint natürlich äusserst roh und unkünstlerisch. Uebrigens bildeten diese Säulen, die man zumelst von antiken Bauten (aus Rom und Ravenna) herbeigeholt hatte, den vorzüglichsten architektonischen Schmuck der Anlage; leider wurden sie Ende des vorigen Jahrhunderts von den Franzosen herausgebrochen und nach Paris entführt; die schönsten blieben, als Frankreich seinen Kunstraub wieder herauszugeben genöthigt ward, doch im Antikenkabinet des Louvre zurück; die nach Aachen zurückgelieferten aber sind jetzt unter Friedrich Wilhelm IV. wieder aufgestellt und die fehlenden durch neue, genau nach den alten gebildete ersetzt worden. Ueber den grossen Bögen der Gallerie erhebt sich ein achteckiger Tambour mit Fensteröffnungen, auf welchem die Kuppel ruht. Am Aeussern des Tambours, auf den Ecken, sind Pilaster von römischer Form angebracht, die aber so stark vorspringen, dass sie schon als ein Vorbild der Strebepfeiler des spätern Mittelalters erscheinen. — Zu Nimwegen hat sich ein sechzehnneckiges Baptisterium, ganz von der Form des Aachener Münsters, erhalten, das Hr. Lassaulx in seiner Beschreibung der Matthiaskirche bei Robern für einen Theil des Palastes hält, den Karl der Grosse sich dort erbaute. Als ein weiteres Nachbild des Aachener Münsters erscheint die Kirche zu Ottmarsheim im Elsass; auch diese schreibt man dem neunten Jahrhundert zu.

Auch in England hatte die altchristliche Baukunst Werke nach byzantinischem System geschaffen; wenigstens lassen die ausführlichen Beschreibungen, welche man von altenglischen Geschichtsschreibern über die im Jahre 674 erbaute glänzende Kathedrale von Hexham in Northumberland besitzt, ziemlich deutlich eine Anlage erkennen, welche wiederum der von San Vitale in Ravenna entspricht. Dasselbe ist von der Peterskirche zu York zu sagen, wenigstens vom Neubau derselben, der nach einem Brande im Jahre 741 begonnen und 780 vollendet wurde.

Von den alterthümlichen Monumenten Frankreichs lässt sich nur die Kirche St. Front zu Périgueux in Guienne in unsern Kreis ziehen. Das Gebäude zeigt eine unverkennbar byzantinische Anlage und ist in der Disposition des Innern etwa der venediger Markuskirche vergleichbar. Man findet ein griechisches Kreuz mit fünf Kuppeln überwölbt. Uebrigens erscheint jedoch der Bau ziemlich schmucklos; die Giebelgesimse sind mit einer Art von Consolen unterstützt. Mr. de Caumont in seiner „*Histoire sommaire de l'architecture au moyen âge*“ (wo sich auch eine Abbildung dieser Kirche auf pl. V befindet) ist der Meinung, dass St. Front auf einer älteren Grundlage oder nach einem älteren Muster im 10. Jahrhundert erbaut worden sei.

Die byzantinische Baukunst theilte das Schicksal mit ihrem Vaterlande. Dem stufenweis vorschreitenden Verfall und der inneren Erschlaffung des byzantinischen Kaiserreichs fehlte es hier später sowohl an der künstlerischen Kraft wie an den Mitteln, grössere Rotunden zu erbauen, daher die früher untergeordneten Seitenabtheilungen der Gebäude allmählig wieder anwachsen mussten; doch blieben diese Seitenabtheilungen der Kirche, so wie der Mittelraum überwölbt. Noch minder bedeutend mussten natürlich die griechischen Kirchenbauten ausfallen, seit das Reich von den Türken erobert war. Ein quadratischer oder wenig länglicher Raum, in der Mitte vier Pfeiler, darauf die erhöhte Kuppel ruht, die Seitenräume mit Tonnengewölben, die Eckthürme mit kleinen Kuppeln bedeckt, drei Tribunen (seltner eine), und vor dieser bisweilen ein Portikus, — dies sind die regelmässig wiederkehrenden Elemente der spätern griechischen Bauten. Das Sanctuarium wird zuweilen durch Querwände von Hauptarme gesondert; bisweilen ruht die Kuppel nach vorn zu auf zwei Säulen, nach hinten zu auf zwei Wänden, welche das vor den drei Tribunen befindliche Sanctuarium in drei Theile sondert. Verschiedene Beispiele solcher Art sind in der „*Expédition scientifique de Morée par A. Blouet*“ beschrieben. Ein absonderliches Beispiel eines spätbyzantinischen Baues ist das ehemalige Katholikon, jetzige Bibliothekgebäude zu Athen; die Harmonie der Gesamtanlage, die glückliche Wahl der Profile und mehr noch die vielfache Anwendung leichter Giebel verrathen sogleich den Einfluss, der hier mit der Eroberung des Landes durch die Venezianer eintrat. — Ueber die eigenthümliche Abart, in welcher die byzantinische Architektur sich in Russland herausstellt, wird der Art. „Russischer Baustyl“ berichten.

Nicht minder eigenthümlich als die Architektur hat sich im oströmischen Reich die bildend-darstellende Kunst ausgeprägt. Der Uebergang vom spätrömischen Styl zu einer eigenen byzantinischen Kunstweise kündigt sich schon gegen Ende des 4. Jahrh. in den Skulpturen am Piedestal eines Obeliskens an, welchen Theodosius im Hippodrom zu Constantinopel errichten liess. Dieselben stellen den Kaiser in verschiedener Repräsentation seiner Würde im Verhältniss zum Volke dar; Auffassung und Behandlung sind gleich nüchtern, aber es zeigt sich in der Anlage der einzelnen Darstellungen eine gewisse Gemessenheit, die bereits den Beginn einer neuen, von der Antike sich ablösenden Sinnesrichtung anzeigt. Etwa um Anfang des 6. Jahrh. wird durch diese Richtung das Gepräge der byzantinischen Kunst entschieden. Das specifisch Byzantinische erscheint als ein neben den antiken Reminiscenzen unverbunden nebenhergehendes asiatisches Element, welches sich zunächst in dem prunkhaft überladenen Costüm der Bildnissfiguren herausstellt. Es macht den Eindruck eines schwerfälligen Reichthums; die Schwerfälligkeit aber, mit der es auftritt, hat alle edlere Linienführung unmöglich gemacht, daher man die Gestaltenzeichnung auf etliche rohe Hauptumrisse beschränkt sieht. Die Ausführung indess ist zumelst eine feine und detaillirte, die nicht selten bis zur ängstlichsten Sorgfältigkeit geht und dadurch ganz peinlich wird. Das die Mühsal des Schaffens so blieslegende orientalische Element der Byzantinik zeigt sich überwiegend in allen selbständig erfundenen Gestalten; dagegen stellt sich das antike Element mit seiner freieren und edlern Figurenbildung überall da ein, wo es sich um Gestalten aus der frühesten Zeit des Christenthums oder um Bildungen im Sinne der Alten (wie Personifikationen und dergl.) handelt. Die byzantinische Bildnerei erhielt sich bis ins 12. Jahrh. auf einer schon ganz verächtlichen Höhe, ging aber vom 13. Jahrh. an in völlige Erstarrung über. Besonders wichtige Zeugnisse des byzantinischen Skulpturstyls haben wir durch die vielen auf uns gekommenen Schnitzarbeiten in Elfenbein erhalten; vornehmlich kennen wir die ausgezeichnete kleine Hautreliefsplatte mit der Darstellung der sogenannten „vierzig Heiligen“, die man in der kön. Kunstkammer zu Berlin bewahrt, ferner ein Diptychon des Kaisers Justinian, welches sich im Palast Riccardi zu Florenz befindet, und die vier elfenbeinernen Bücherdeckel mit ebensoviel stehenden Figuren in welchem Relief, welche die sogenannten Gebetbücher Heinrichs II. und seiner Gemahlin Gunde einschliessen und unter Nr. 1049 der Handschriften auf der Bamberger Bibliothek gefunden werden. Auf dem erstern dieser Bücherdeckel enthält die Vorderseite

ronenden Christus nach dem altchristlichen Mosaikentypus; der Heiland erhebt sich nämlich mit der Rechten nach dem Ritus der griechischen Kirche segnend, und er mit der Linken die Schrift hält; die Rückseite zeigt die Maria mit zum Himmel erhobenen Händen. Neben beiden stehen die auf solchen byzantin. Darstellungen gewöhnlichen Inschriften: *IC, XC.* (Jesus Christus) und *MP. ΘΤ.* (Mutter Gottes). Der zweite Buchdeckel enthält die Vorderseite den Apostel Paulus mit einem Kreuzeszepter; die Rückseite zeigt den Petrus mit einem Kreuzeszepter und in der Art wie Christus segnend; die Namen sind in Capitalschrift beigesetzt. Es schliessen sich Tafeln (jede ist 11 Z. 7 Lin. hoch, 4 Z. 6 L. breit, 6 Lin. dick) in Form, Grösse und Ausstattung so sehr den Consulardiptychon an, dass ihre Entstehung schwerlich nach dem 5. Jahrh. fallen möchte, so dass sie also nur später ihre jetzige Bestimmung erhalten haben. Die Gestalten sind schlank und edel, die Köpfe würdig, die der Apostel nach dem bekannten Typus; das antike Costüm erscheint in sehr reinen Motiven, und die Reliefs, dessen Höhen innerhalb der vorstehenden Ränder gehalten sind, ist sorgfältig behandelt. Nur die Füsse und die Hände mit ausgebogenen Fingern sind nicht so gut. Die mit Perlen besetzten Füsschemel und Nimben zeigen den lokalen byzantinischen Charakter. Das oben citirte Justinianische Diptychon kehrt dagegen die orientalische Seite der Byzantinik heraus; hier gewahrt man eine eigenthümliche, an das Ceremoniell des byzantinischen Hofes erinnernde Gravität in Stellung und Gebärde, prunkhaftes Costüm und sehr saubere Ausführung in allen Details. In den spätern Elfenbeinschnittswerken werden die Figuren immer steifer, so dass die feine Ausführung damit sehr übel contrastirt. — Ferner sind die Prachtgegenstände Erwähnung zu bringen, die als getriebene Gold- und Silberarbeiten in der Kunst der Plastik fallen. Diese wurden nämlich, in Folge der Prunkliebe des byzantinischen Hofes, in unsäglichlicher Menge zu Byzanz geliefert, haben sich aber nur in wenigen Exemplaren auf unsere Zeit vererbt. Das kostbare Material hielt hier die Kunst um so mehr nieder, als man dasselbe um seiner selbst willen liebte und sich nicht um die Kunstgestalt kümmerte, die ihm gegeben ward. Die Verwendung der Kunst geschah indess nicht blos für Palastutensilien und Kirchengeräthschaften; sie schmückte namentlich die heiligen Räume zum Theil völlig mit jenen Prachtmetallen. Die Altäre sowie deren Umgebung mit Goldblech, die Portale aber und theilweise den Boden der Kirche mit Silberplatten. Auf den goldblechernen Altären fehlte es nie an heiligen Darstellungen. Ausserdem gehörten zum Innenschmuck auch prächtige Teppiche aus den kostbarsten Seidenstoffen oder aus Elfenbein; dieselben waren häufig mit eingestickten Figuren versehen und dienten theils zum Bodenbelag, theils zu Behängen zwischen den Säulenreihen der Schiffe. — Ein besonderes Interesse als die gedachten Arbeiten in Prachtmetallen und Elfenbein beanspruchen können, gewähren die byzantinischen Mosaiken, deren richtige Anwendung zur Ausschmückung der kirchlichen Innerarchitektur in der Geschichte Epoche macht. Die musivische Arbeit oder das Mosaik (sonst *Musicon* oder *Museion*, auch *Plakoton* genannt) bestand zuerst aus eingelegten Steinchen, womit man auf Fussböden und Wänden Gemälde hervorbrachte; aber nicht die schon den Römern zu Sulla's Zeit bekannte Art von Mosaik, die Byzantiner ausbildeten; vielmehr wendeten letztere statt der Steinchen Glasstücke an, die an der Spitze gefärbt oder vergoldet waren. Die vergoldeten, mit einem durchsichtigen Glasfluss überzogenen Stifte gewährten den farbigen jenen einen goldenen Grund, der als Einfassung dann auch in der eigentlichen Malerei vorkam und in dieser so lange geherrscht hat, bis die Luftfarbe aufkam und einen Hintergrund bildete. Die Kunst der musivischen Malerei ward durch die weltliche Kunst, denen sie ihre Bilderschrift verliehen sollte, zu grossartiger Linienführung genöthigt; durch die Heiligkeit des Ortes aber ward sie zugleich bestimmt, ihren Ausdruck in aller erreichbaren Würde und Majestät erscheinen zu lassen. In den aus dem 5. Jahrh. datirenden Mosaiken der ravennatischen Kirchen, namentlich in den gleich künstlerisch behandelten Chormosaiken von San Vitale, lässt sich der Geist der byzantinischen Stilmalerei noch am Besten erkennen, da diese Mosaiken hier grossentheils in ihrer Ursprünglichkeit erhalten sind. Sie vergegenwärtigen uns die Beschaffenheit jener berühmten Glasstiftgemälde, welche den unteren Theil der entstandenen Byzanz Kirchen ihren über alle Wunder gepriesenen Glanz gaben. Welche Verbreitung die byzantin. Musivmalerei gefunden, mögen die Kirchen bezeugen, dass die Kuppel des Aachener Münsters und der Palast Karls des Grossen zu Ingelheim ebenfalls solchen glänzenden Bilderschmuck erhielten, auch auf Sicilien durch Griechen und Normannen Prachtwerke dieser Art geschaffen wurden (zu Messina, Cefalu, Palermo, in der Königspfalzkapelle, in Martorizzo zu Monreale etc.) und dass der Abt Desiderius von Monte Casino 1066 in sei-

dem Kloster eine eigene Mosaicistenschule errichtete. — Was die eigentliche Malerei, die wirkliche Farbendarstellung, bei den Byzantinern betrifft, so ist unsere Kenntnis davon hauptsächlich auf die Miniaturen beschränkt, die wir in vielen auf uns gekommenen, meist wunderbar gut erhaltenen Pergamentmanuscripten vorfinden. Die ältesten Miniaturen zeigen noch vorherrschend eine der verdorbenen Antike, nämlich der römischen Kunst entsprechende Auffassung und Behandlung; doch der antike Geist spricht sich in etlichen solcher Werke (z. B. in den Bildern eines Psalters aus dem 10. Jahrh. auf der Pariser Bibliothek) noch wahrhaft edel aus. Um den Schluss des 10. Jahrh. findet man in den Miniaturen ein Wohlgefallen an der Darstellung grandger Märtyrerscenen ausgesprochen und somit eine Sinnesrichtung bezeichnet, die nichts mehr mit der heitern Antike zu thun hat, vielmehr auf eine trübselige Christlichkeit ausgeht, bei welcher keine Schönheit und Poesie mehr in den Kunstwerken erblüht. Doch erst im 11. Jahrh. tritt in den Bilderhandschriften das Christlich-Schwindsüchtige, was die letzte Periode der byzantinischen Kunstbestrebungen charakterisirt, entschieden hervor; die Gestalten werden hager, die Gebärden starr; das Colorit wird greller, die Umrisszeichnung aber erscheint mit schwarzen Linien markirt. Indess befindet sich unter den Leistungen der byzantin. Buchmaler des 11. und 12. Jahrh. immer noch Einiges, dem ein gewisser Kunstwerth zuzugestehen ist. Aber vom 13. Jahrh. an tritt eine völlig bizarre Production ein und bald kommt in den Arbeiten der Illuminirer Leben und Geist so ganz abhanden, dass alle Gestaltung förmlich zur Mumie vertrocknet. — Die Tafelmalerei endlich, die erst spät von den Byzantinern geübt ward, in dieser Spätzeit aber zu keiner besondern Pflege gelangen konnte, bietet fast nur Unerquickliches dar. In der Regel haben die byzantin. Tafelbilder einen schweren dunkeln Farbenton; die Ausführung ist ängstlich geistlos. Nächstdem ist auch charakteristisch an diesen Bildern die Verbrämung mit allerhand Goldputz, worin sich die wohl asiatisch zu nennende Prunkliebe der Byzantiner sehr merklich ausspricht. Werke der byzantinischen Tafelmalerei, in welchen ein künstlerisches Lebensgefühl zu entdecken ist, sind äusserst selten; zu diesen Annahmen gehört das (bei Agincourt abbildlich mitgetheilte) Gemälde der Bestattung des heil. Ephraim, das man zu Rom im Museum christianum der vatikanischen Bibliothek sieht. In Temperafarben auf Holz gemalt hat es 1 F. 7 Z. 6 L. Höhe und 1 F. 4 Z. 6 L. Breite. Vorn in der Mitte sieht man den heil. Ephraim in seinem Sarge, umgeben von Einsiedlern, die aus verschiedenen Gegenden der Wüste gekommen sind; den Hintergrund bildet eine Ansicht der Grotte, in welcher man diese Einsiedler mit Handarbeiten oder Bussübungen beschäftigt sieht. Im mittlern Theile mit der Gruppe der Einsiedler um den Sarg ist der Malername *Emmanuel Transfurnari* zu lesen. Unter den verschiedenen Figuren bemerkt man einen Engel, der die Seele des Heiligen zum Himmel trägt, was durch ein mit Bändern umwickeltes Kind dargestellt ist. Dieses Tafelgemälde wird dem 11. Jahrh. zugeschrieben, ist noch mit Geist componirt und enthält in den Darstellungen des Hintergrundes manches sinnreiche Motiv. Andre byzantin. Tafelbilder, welche uns Agincourt vorführt, geben nur das traurige Zeugnis von einem knechtisch gebundenen Geiste. Die meisten Arbeiten der in Italien (zu Venedig, Otranto etc.) heimisch gewordenen und noch im 15. Jahrh. thätigen griechischen Malerfamilien sind nichts weiter als mechanische Nachahmungen der byzantinischen Vorbilder, und wenn auch einzelne Malereien von Byzantinern, welche ihre Kunst in Italien übten, einige Einwirkung der neubelebten italischen Kunst offenbaren, so tritt dies doch nur formell, in etwas lebendigeren Motiven der äussern Composition, hervor, während die spirituelle Seite, die Conception, in aller Starrheit verharret und die unverbesserlich alte, armgeistig leblose geblieben ist. Wie in Italien ward auch in Deutschland die eingewanderte Byzantinik von dem frischen nationalen Kunstgeiste, welchen geweckt zu haben ihr einziges Verdienst ist, nach heftigem Kampf überwunden. Ein Scheinleben hat sie sich unter den Russen, Bulgaren und Slavoniern gesichert, unter jenen Halbbarbaren, die der griechischen Kirche zufliehen und aus Byzanz die Kunsttypen als Mitgift des Cultus empfangen. Diese in die ruthenischen Völker vererbte Kunst spricht sich in ewiger, möglichst plumper Wiederholung des byzantinisch Ueberlieferten aus.

Byzantinische Münzen. Darunter begreift man eigentlich alle Münzen der oströmischen Kaiser von der Theilung des Reichs nach dem Tode Theodosius des Grossen an; indess schliessen sich die Münzen der ersten oströmischen Kaiser in jeder Hinsicht genau an die der frühern röm. Kaiser seit Constantin dem Gr. an, daher beginnt die Reihe der Byzantinermünzen erst mit Anastasius I. (der von 491 — 518 regierte) beginnt, in welcher Zeit die ersten wesentlichen Veränderungen im Münzwesen eintreten. Belehrung hierüber bietet das Hauptwerk von F. de Saulcy: *Essai de classification des suites monétaires Byzantines*; Metz, 1836. — Eine selten

her Goldmünzen (*Bésants d'or*) besitzt Hr. von Pallu, Sohn des vorm. Gesandten zu Konstantinopel.

, älterer Name der alten *Constantinopolis*. In Byzanz hatte schon Septis viel gebaut, aber erst unter Constantin dem Grossen, der den römischen Thron hieher versetzte und der neuen Residenz seinen Namen gab, kam u wahrhafter Bedeutung. Jetzt wurde das klein vorgefundene Byzanz würdigen Gebäuden für die Bedürfnisse des Volkes und Hofes versorgt Grund zu der Riesenstadt gelegt, welche am Mare di Marmora ihre Tita- streckt und seit Vernichtung des griechischen Kaisertums, statt mit den enzen, mit dem Bleichgolde der Halbmonde prunkt. Byzanz erhielt ein ists, andre Fora, Senatus, Regia, das Palatium, Bäder wie das Zeuxip- er den nachmals von den Türken „Atmeidan“ benannten Hippodrom n Theodosius aufgerichteten Obelisk und dem angeblich delphischen reifuss. Zuerst wurden auch Tempel der Roma und Cybele geweiht. Theo- das Lauselon und Thermen. Ein merkwürdiges, dem athenischen Thurm vergleichbares Denkmal war das *Anemodulion*. (Vergl. Zosimos, Ma- andre Chronisten, Prokop: *de aedif. Justiniani*, Kodynos und eines Anony- *itates Constantinopolitanae*, des 1555 gest. Gyllius *Topographia Con- eos*, Banduri: *Imperium orientale*, Heyne: *Senioris artis opera quae sub antia. facta memorantur*, *Commentat. Soc. Gott. XI. p. 39.*) Noch sind der Obelisk des Theodosius; die 100 Fuss hohe Porphyrsäule auf dem a, worauf Constantins, dann Theodosius Bildsäule stand, erneuert von enus; die 91 Fuss hohe marmorne Spitzsäule, welche Constantin Por- r dessen Enkel mit vergoldeter Bronze überziehen liess; das Fussgestell ischen Säule und einiges minder Bedeutende. Hauptbauten waren die (wie der des Valens) und die Cisternen, grosse, aber im Einzelnen auwerke, die auch sonst im Orient (z. B. in Alexandria) sehr beliebt wa- bilder arabischer Baue wurden. In Byzanz zählte man acht (theils offene, leinen Kuppeln überwölbte) Cisternen; nur eine ist noch benutzt, die beim ; sie ist 190 × 166 Fuss gross, in drei Stockwerken, deren jedes aus ilen besteht; letztere sind meist korinthisch, aber auch mit andern, ganz kapitäl. Was die christliche Architektur von Byzanz betrifft, so sind die von Constantin und Helena erbaute Apostelkirche (der römischen Ba- anders der Basilika *San Paolo fuori le mura* in allen Hauptpunkten ent- , die Kirche der heil. Agnes (eine dreischiffige Basilika mit zwei Säulen- übereinander, angelegt von Constantia, des Constantinus Tochter), die lan von Isidoros und Anthemios erbaute Sophia, die Kirche der Heiligen i Bacchus etc., die sämtlich unter den Türken zu Moscheen gewor-

von der Insel Naxos, war der Zeitgenosse des Lydierkönigs Alyattes und nigs Astyages. Er erfand die Kunst, den Marmor in Ziegeln zu sägen, er schiefernde pentelische Marmor vorzüglich eignete; diese Erfin- lasste einen bedeutenden Fortschritt in der Verschönerung der Architek- tias erwähnt auch Statuen von ihm, die aber ein Epigramm am Sockel ne *Euegus* zuschrieb.

C.

s. Mekka.

Adrian van der, bei den Franzosen *Ary de Cabel*, hiess eigentlich der Toow und ward 1631 zu Ryswick geboren. Er lernte bei Jan van Maler und Stecher, ging jung nach Italien, ward in Rom seiner schon unstfertigkeit wegen in die niederländische Schilderbent aufgenommen, Künstlergesellschaft er den Beinamen Korydon und „*Geestigkeel*“ erhielt, in regelloses Leben, wanderte nach Frankreich und starb als ein in den erludertes Genie im J. 1695 zu Lyon. Er malte Landschaften, Hirten- Marinen, in denen sich fleissiges Naturstudium offenbart und besonders eichnung der Figuren und Thiere findet. Seine Bilder haben zwar densel- melancholischen Charakter wie die seines Meisters van Goyen, sind aber r Energie durchgeführt. Ihr sehr brauner Ton soll übrigens eine Folge ten Farben sein, mit denen er oft habe malen müssen. Am Bekanntesten seine geätzten Blätter, aus welchen seine Stärke in der staffirten Land-

schaft hervorgeht. Dieselben zeugen von fester Hand und leichter Nadet, und bleib, während sie wenig Anspruch auf glänzende Wirkung des *Clair-obscur* machen, schles und sehr einsichtig geordnete Ideen dar. Bei Bartsch IV. 224 findet man von Cabel 55 Blätter angezeigt; drei andre ersieht man im Katalog von Régat.

Cabinet de dessins, soviel wie *Collection de dessins*: Sammlung von Handzeichnungen. *Cabinet d'estampes*, Kupferstichsammlung.

Cabinet de tableaux, Gemäldesammlung, Bildergalerie.

Cabinetglasmalerei; siehe unter „*Glasmalerei*“.

Cabiren; s. unter Litera K.

Cacola, Guiglelmo; s. *Men-calvo*.

Cäcilia die Heilige, angebliche Erfinderin der Orgel und Patronin der Musik. Sie starb ihren Martertod ums J. 220, indem sie in einem glühenden Oelkessel verenden musste. Man sieht sie daher in einem Kessel stehend dargestellt. Ihre Leiche zeigt eine Schnittwunde im Genick. Oeffter natürlich ist poetischere Darstellung Cäcilien's, wo die Heilige, mit dem Modell einer Orgel in der Hand, durch den Ausdruck ihres gen Himmel gewandten Kopfes gleichsam der Harmonie der Sphären lausend erscheint. Als Orgelspielerin hat Carlo Dolce sie dargestellt, in dessen berühmtem Gemälde, einer Perle der Dresdener Gallerie, sie in holdseligster jungfräulicher Anmuth mit dem unaussprechbar himmelseligen Blicke nach oben erscheint. Verbreitet ist dieses Bild durch den Stich von Kilian und durch eine Lithographie von Zöllner. Eine Wiederholung, die Dolce von seiner orgelspielenden Cäcilia gemacht, findet sich in der Eremitage zu Petersburg und soll mit dem Dresdner Stück in der Delicatesse und dem Schmelze des Pinsels wetteifern. Eine dritte Cäcilia von dem ins Cäcilienmalen fast verliebten Dolce existirte früher in Kassel, dann in Malmesbury; hier hält die Heilige ein Notenblatt in der Hand, indess ein Engel ihr einen Lillienstrauss bringt. Dies Motiv, die Heilige als Sängerin darzustellen, die ihren Lohn vom Himmel sofort in Lilien ausgezahlt erhält, ist nicht sonderlich poetisch, sogar etwas widerlich. — Von Raffael existirt eine „Cäcilia, wie sie himmlische Musik hört,“ in der Pinakothek der Bologneser Akademie. Dies Bild, eines der vortrefflichsten Werke des italischen Malerfürsten, ward im J. 1516 von ihm an Francesco Francia nach Bologna geschickt, und erfuhr das schmeichelhafte Epigramm:

Pingant sola alii referantque coloribus ora;

Cäciliae os Raphael atque animum explicuit.

Die hier von Paulus und Johannes, von St. Augustin und Magdalenen umgebene Heilige, durch einen Engelchor im Himmel geblendet, horcht auf den überirdischen Klang in Harmonie verloren; ihr Angesicht trägt vollkommen die Züge des Ausser-sichseins, der Verzüekung. Auf der Erde zerstreut liegen musikalische Instrumente. — Von Rubens, dem Malerfürsten der Niederlande, hat man ebenfalls ein ausgezeichnetes Cäcilienstück. Bekannt ist dasselbe durch den höchst malerisch gearbeiteten Meisterstich von Schelte Adams Bolswert. — Noch ist des grossen Frankenwerks Erwähnung zu thun, welches Francesco Francia mit seinen Schülern in der jetzt zu einem öffentlichen Durchgang gewordenen Cäcilienkirche zu Bologna ausgeführt hat. Diese Fresken aus St. Cäcilien's Leben gehören zu Francia's bedeutendsten Leistungen, zumal die beiden ganz von seiner Hand herrührenden Darstellungen der Vermählung und des Begräbnisses der Heiligen. Der Ruf dieser Werke scheint Raffael zur Malung seines Cäcilienbildes und zur Sendung desselben an Francia veranlasst zu haben.

Cacus (röm. Myth.) heisst jener italische Hirt, der dem Herkules einen Theil seiner Rinder geraubt hatte, aber vom Gotte entdeckt und erschlagen ward. Diese Geschichte wird im Livius (I. 7.) ausführlich erzählt; in poetischer Ausschmückung, wobei Cacus zum gewaltigen Riesen und Sohne Vulkans wird, findet sie sich bei Ovid (*Fast.* 550.) und bei Virgil (*Aen.* VIII. 190 ff.). Eine interessante Darstellung des Herkules und Cacus findet sich auf einer etruskischen Vase im Museo Etrusco Gregoriano in Rom; wir finden sie wiedergegeben in dem von Dr. Achille Gennarelli edirten *Monumenti Etrusca*.

Cadavène, Herausgeber eines *Recueil de médailles Grecques*.

Cadix, stark befestigte und pittoresk gelagerte Stadt Spaniens, zeigt in engen und geraden Strassen grosse massive Häuser arabisirenden Styls mit Plattendächern, hat einen neuen, ganz mit schneeligem Marmor belegten Dom, worin man gute Malereien findet und eine Kapuzinerkirche, in welcher Murillo's letztes Gemälde: die Verlobung St. Katharinens, sowie desselben Meisters dornengekrönter Christus und marianische Himmelfahrt die schätzbarsten Vorfindungen sind. Die Zeichenschule hat eine Sammlung von Gypsabgüssen und guten Kupferstichen. — Rubens hat eine (im Stich

von Schelle Adams Bolswert bekannte) Ansicht von Cadix als heroische Landschaft geliefert, welche die „Landschaft mit dem Sturm des Aeneas“ heisst.

Caduceus, der geflügelte Schlangenstab des Merkur (Hermes), mittelst dessen der Gott fliegen konnte. Dieser Zauberstab war ein Geschenk von Apollo, der sich damit bei Hermes abfand, weil dieser ihm zur Erfindung der Leier verholfen. Der Stab war, wie ihn Hermes von Apollo empfing, ein blosser Flügelstab; die Schlangen bekam er erst, als Hermes ihn einst in Arkadien unter zwei kämpfende Nattern warf, die denselben sogleich umringelten und damit Friede schlossen. Nach diesem Begebniss ward er für Merkur der Friedens- und Heroldsstab. In dem Stabe lag übrigens die Kraft, Glück und Reichthum zu spenden, Kranke zu heilen, Todte zu erwecken und abgeschiedene Seelen aus der Unterwelt heraufzubeschwören. Auf Silbermünzen der römischen Imperatoren ist der Caduceus auch dem Mars beigegeben, welcher ihn in der Linken und den Speer in der Rechten hält, um den Friede bringenden Krieg anzudeuten. Auf Münzen von Damaskus hält eine nackte Figur in der Linken den Caduceus und in der Rechten zwei Früchte, weil die Stadt mit ihrem Obst bedeutenden Handel ins Ausland trieb. Auch das Zeichen auf einer Münze Herodes des Grossen soll (wie Barthelémy in den *Remarques sur quelq. Médaill.* in den *Mém. de l'Acad. des Inscr. t. 26. p. 536* dargethan) ein Caduceus sein.

Caducifer, Beiname des Merkur als Trägers des schlangenumwundenen Flügelstabes (Caduceus).

Cadyanda, eine äusserst beträchtliche Stadt des alten Lyciens, deren ausgedehnte Ruinen, wie die von Calynda nah bei Telmessus (Golf von Makri), aber in entgegengesetzter Richtung (landeinwärts mitten im Gebirge an einem Orte, der jetzt den Namen Jeddy Kappolee führt) durch Mr. Fellowe entdeckt worden sind. Vergl. dessen Schrift: *An account of discoveries in Lycia* (London 1841) S. 120 ff. und S. 383 ff.

Caen, in einem Thal am Zusammenflusse des Orne und Odon liegende Stadt von 40,000 Bewohnern, Hauptstadt des französ. Departements Calvados, weist drei romanische Kirchenbauten von eigenthümlich normännischem Gepräge auf. Diese kunstgeschichtlich höchst wichtigen Baudenkmale sind die zwei durch Herzog Wilhelm und seine Gemahlin gegründeten Klosterkirchen St. Trinité (*Abbaye aux dames*, geweiht im J. 1066) und St. Etienne (*Abbaye aux hommes*, geweiht 1077) und die denselben verwandte, um 1083 gegründete Kirche St. Nicolas. In ihnen liegen die Beweise vor, dass die Normandie, wenn auch vielleicht nicht der Ort der Erfindung, so doch das Lokal der ersten selbständigen und bestimmten Ausbildung des Systems der gewölbten Basilika ist. (Vergl. Kugler's Kunstgeschichte, S. 448 ff.) Vornehmlich stellt sich St. Etienne als Hauptbeispiel des speciell normännischen Architekturstyles heraus, obwohl die Chorpartie nicht mehr dem ursprünglichen Bau angehört, da diese bereits das Gepräge des germanischen Styles in dessen frühester Entfaltung trägt. — Caen ist der Geburtsort Gundulf's, eines in der Baukunst geschickten Mönchs, welcher den weissen Thurm im Londner Tower erbaute und später Bischof zu Rochester ward, ferner des Malesherbes und des „französischen Newton“ Laplace, welchen Berühmtheiten jetzt in Caens neu errichtetem Universitätsgebäude Statuen von der Hand Barre's des Jüngern und Dantan's des Aeltern gesetzt werden.

Caere; s. Cervetri.

Call, ein venetianischer Vedutenmaler und Landschaftler der Gegenwart, offenbart in seinen zahlreichen Arbeiten ausserordentliches Talent bei grosser Flüchtigkeit. Von seinen Stücken, die 1844 in Rom ausgestellt waren, wird die Ansicht eines schneebedeckten Venedigs als ganz naturgetreu gerühmt; der Standpunkt ist von den Giardini pubblici genommen. Von grossem Effect ist auch seine Ansicht eines Platzes in Venedig bei Mondenschein, Laternenlicht und Nebel. Ferner hat er das Fest der Regata gemalt, das die deutschen Künstler in den Steinbrüchen von Cervaro feiern.

Cagliari, Paolo; s. P. Veronese.

Cagnola, Marchese Luigi, einer der bedeutendsten itallänischen Architekten der ersten Decennien unsers Jahrhunderts, ward im Clementinischen Collegium zu Rom gebildet und vollendete seine Bildung durch eifriges Studium der Bauten und Schriften des grossen Palladio. Sein Hauptbau ist der berühmte Friedensbogen (*Arco della Pace*) zu Mailand, welches Werk ursprünglich ein Triumbogen für Napoleon werden sollte. Dieser Bogen, ganz von weissem Marmor ausgeführt und im entsprechendsten antiken Style gehalten, ist in seiner Art das vollkommenste Meisterstück, welches Italien, das seit Langem in der Architektur wenig Gutes erzeugt hat, aus der Neuzeit aufweisen kann. Cagnola erlebte die gänzliche Vollendung dieses auch durch bildnerischen Schmuck von den besten lombardischen Bildhauerkräften bereicherten Monuments nicht mehr; er starb im 74. Lebensjahre 1834, als er eben

mit einem für die Kirche Santa Maria zu Vercelli bestimmten Denkmale beschäftigt war.

Caillaud, Herausgeber zweier archäologischer Reisewerke über ägyptische Bau-
denkmale. Diese Werke, wichtig durch die Kupfertafeln, welche die an Ort und
Stelle gemachten Zeichnungen wiedergeben, sind unter den Titeln: „*Voyage à l'Oa-
sis de Thèbes et dans les deserts, situés à l'orient et à l'occident de la Thèbaïde*“
und „*Voyage à Méroé*“ erschienen.

Cairo; s. Kairo.

Calabrese. Der eigentliche Name des unter der Benennung *il Cavaliere Calabrese* bekannten Malers ist Maria (Mattia) Preti. Er war zu Taverna in Calabrien im J. 1613 geboren, erhielt seinen ersten Unterricht zu Rom, wo sein Bruder Director der Academia di San Luca war, und begab sich in der Folge nach Bologna zu Guercino. Nachdem er hier eine Zeitlang gearbeitet, ging er nach Venedig und Parma, um Veronese's und Correggio's Werke zu studiren, dann nach Paris, wo ihn in der Luxemburger Gallerie die Werke von Rubens so mächtig anzogen, dass er den Meister in Antwerpen zu besuchen beschloss. Rubens beschenkte seinen Bewunderer aus Calabrien mit dem Gemälde der das Holoferneshaupt haltenden Herodias, also mit einem Gegenstande, der vorzugsweise dem finstern Geiste des Calabresen gefallen mochte. Preti besuchte nun auch Deutschland, kehrte von hier nach Italien zurück, ward Governatore von Syrakus und starb 1699 zu Malta. Vornehmer Familie entsprungen, konnte er der Kunst nach Herzenslust leben. Die meiste Bedeutung gewann er als Freskomaler, als welcher er seine reichen, aber nur in den düstersten Bildern sich ergehende Fantasie auf das Grossartigste und Kühnste spielen lassen konnte. Auch seine im Tone oft bläulichen Oelgemälde verrathen den schauerlich düstern calabrischen Geist. Er that es allen neapolitanischen Naturalisten in Forcirung des Helldunkels zuvor und verfuhr so malerisch grell, als es nur die moralischen Grässlichkeiten, die er am liebsten malte, von seinem Pinsel verlangen mochten. Duster wie sein Geist musste sein Kolorit sein, wie er denn auch die schwarzen Schatten nicht erst von Guercino zu lernen brauchte. Bei allem unleugbaren Geist steht er doch als Künstler tief unter Massimo Stanzione, diesem zwar nicht so allgemein bekannten, aber bestgearteten Neapolitaner, der bereits die edlen Bestrebungen der Caracci aufnahm, von welchen Preti, der doch in Bologna selbst war, kaum Notiz genommen hat. In den Studj publici zu Neapel sieht man Calabrese's „verlorenen Sohn“, der er selber als Maler war. In Dresden ist von ihm ein aus dem Kerker befreiter Petrus und ein ungläubiger Thomas zu finden. Den erstern hat Pietro Campana, den letztern Beauvarlet gestochen.

Calahorra in Spanien, das alte *Calagurris*, weist noch ein Monument aus Römerzeit auf. (Vergl. *Llorente: Mon. Romano descubierto en Calahorra*. Madrid 1789.)

Calamatta, L., Director der Kupferstecherschule zu Brüssel, zählt zu den trefflichsten Zeichnern und Stechern unserer Zeit. Von seinen Stichen erwähnen wir hier das Porträt des Herzogs v. Orleans nach Ingres, Napoleon nach der Todtenmaske vom Dr. Automarchi, *Voeu de Louis XIII.* nach J. A. D. Ingres berühmtem Gemälde in der Kathedrale zu Montauban (Gegenstück zu Desnoyers Madonna di Foligno), und von seinen meisterlichen Zeichnungen die nach Raffael, Rubens, Guido Reni und Ingres. Was die Brüsseler Stecherschule betrifft, deren Leiter er ist, so hat sie freilich noch kein hervorragendes Talent geliefert. — Madame Calamatta, die Frau dieses Künstlers, Tochter des berühmten Archäologen Raoul Rochette, ist als Malerin bekannt. Sie hat ein sehr gutes Porträt ihres Vaters gemalt, so breit, markig und charaktervoll, wie wenige Männer malen. In andern Werken dieser Künstlerin zeigt sich ein Gemisch von italiänischem und antikem Styl. Ihr „Frauenzimmer am Putztisch“, eine junge, schlanke, bis auf die Hüften nackte, aufrecht stehende Blondine, ist mehr ein altgriechisches als ein modernes Sujet. Das schöne Bild „Franciska von Rimini“, das 1842 die Brüsseler Ausstellung zierte, ist durch Verleumdung in den Besitz des Hrn. Simons zu Elberfeld gekommen.

Calame, A., einer der bedeutsamsten Landschaftler unsrer Zeit und der vorzüglichste Schüler Diday's zu Genf, stammt aus der Heimath des genialen Leopold Robert, aus Neuchatel. Aus Diday's Schule hat er sich schnell zum originalen Meister erhoben, und sind die Landschaften jenes Genfer Salvator Rosa's herrliche Episoden aus dem mächtigen Epos der Alpen zu nennen, so ist bei Calame dieses Epos zum Drama geworden. Seine Felsen, deren geologische Wahrheit der Mineralog und deren Grossartigkeit der Dichter bewundert, seine Bäume, die unter der Macht des Sturmes ächzen, knarren und zersplittern, seine Alpenwälder, deren ruhige Tiefe wunderbar ein Lichtstrahl kundthut; die Nebel und Wolken, die von heftigem Sturme getrieben an den Felsenzacken oder über und unter einander wegziehen, oder an den Felsen

anprallen und oben noch helle Spitzen durchlassen; die furchtbaren Abgründe und dunkeln Schlünde und über ihnen eine schöne Granitwand im Sonnenlicht; alles dies sind die Calameschen Zauber, deren Darstellbarkeit durch die Kunst man früher kaum geahnt hat. Ihnen mussten lange, mühsame und gefährliche Studien vorangehen, denn in Sturmeszeit auf jenen Höhen, sechs bis sieben hundert Fuss über der Meeresfläche, sich aufrecht zu halten und dabei die flüchtigste Skizze zu machen, dazu gehört nicht nur grosse Festigkeit, Gesundheit und Kraft, sondern auch Muth. Calame aber ist schwächlich; bei ihm hat also die Macht der Kunstbegeisterung dem schwankenden Körper die Kraft gegeben. Im J. 1842 sah man von ihm auf der Berliner Ausstellung zwei herrliche Ansichten des Montblanc und der Jungfrau, freilich in einem für solche Riesengegenstände gar zu kleinlichen Maasstabe, und 1843 zu Genf seine „Ansicht vom Brienzner See, kurz vor Sonnenaufgang,“ ein wahres Gedicht von Licht und Frische, wie man es an jenen reizenden Ufern findet, eine Idylle voll Lieblichkeit. War er hiermit von der Darstellung der Hochalpen abgegangen und hatte er mit offenbar gleichem Erfolg einen neuen Weg eingeschlagen, so zeigte er sich wieder in zwei andern Gemälden (einer Ansicht aus dem Oberhaslithale und einem Alpensturm) als Meister des Grossartigen und Furchtbaren in der Alpenwelt, besonders in den bewundernswürdig wahren Wolken- und Lichteffecten beim herannahenden Sturm und Gewitter. Ein ferneres Hauptwerk Calame's stellt die Schneekette des Mont Rosa und Mont Cervin im Rosenlichte des Abends dar, während auf dem Vorgrunde der Mittelalpen schon das Dunkel einbricht. Schwache Reflexe des schwindenden Tages fallen auf die grossen Granitblöcke, auf den kleinen Alpensee und einen Hirtenknaben mit zwei Ziegen. Dieser so einfach und wahr gehaltne Vorgrund ist wie der Pronaos eines Tempels, dessen goldne Säulen sich weiterhin zum Himmel erheben. Luft und Himmel, die sich vom Vordergrund weg über malerische Berg Höhen bis zu den Gletschern ziehen, sind ganz heiter und haben die volle Durchsichtigkeit und Tiefe der Hochalpen. Das Ganze ist so ergreifend durch seine einfache Grösse und Wahrheit, dass es schon manchem Beschauer Thränen entlockt hat. Besitzer dieses Capitalwerks ist der reiche und kunstsinnige Professor Delarive, der es in seinem neuen Hotel zu Genf aufgestellt hat. — Vor einiger Zeit erwarb das Städelsche Institut zu Frankfurt am Main eine Calamesche Landschaft: Alpengegend bei Abendbeleuchtung, um hohen Preis. Ein Kunstbericht bemerkt zu diesem Stücke: „Wohl ist die Beleuchtung schön, die Composition trefflich, die Farbe kräftig, saftig (und dies ist namentlich der grösste Vorzug des Bildes), aber diese Farbe ist nicht überall wahr, sie ist oft mehr conventionell, und die Behandlung, so gewaltig und praktisch sie ist, wird doch an einigen Stellen, namentlich an den Felsen im Vorgrunde, manierirt.“ — Hat Calame vor seiner italienischen Reise durch seine trefflichen Alpengegenden, meisterlichen Tannenwälder u. s. w. seinem Talent einen weitverbreiteten Ruf verschafft, so vermehrt er denselben jetzt durch ein hedeutsames sicilisches Stück, durch seine „Tempelruinen von Pästum,“ die man lieber ein historisches Bild denn eine Landschaft nennt, und worin er sich als denkender Künstler höher denn je gestellt hat. In einsamer flacher, von der untergehenden Sonne mit einem röthlichen Schleier überzogenen Haldegegend ruhen in einiger Entfernung die bekannten Ruinen von grossartig einfachem Styl. Keine Menschen-, keine Thiergestalt belebt die Gegend, es ist die ausgestorbene Oede einer untergegangenen Zeit; ein Bild von ergreifender Wirkung! — Von Calame's Hand kennt man auch eine Reihe radirter Landschaftsblätter, welche Radirungen von geistreich geführter Nadel zeugen, und zwei in Buddeus' Verlage zu Düsseldorf erschienene Lithographien: „Morgen und Abend.“

Calamis; s. unter K.

Calamus, das Schreibrohr der Alten, welches in einem zugeschnittenen Schilfrohr bestand. Ein herkulanisches Wandbild zeigt uns einen solchen antiken „Schreibstiel“ über einem Dintenfass; s. im *Museo Borbonico* I. tav. 12.

Calandra, Giambattista, geb. 1568 zu Vercelli, gest. um Mitte des 17. Jahrh., brachte die musivische Malerei zu höherer Vollkommenheit und verlieh den Mosaiken mehr Dauerhaftigkeit durch Anwendung vorzüglichern Kittes. In der Peterskirche zu Rom setzte er die vier Kirchenväter in Mosaik, sowie den Erzengel Michael (nach dem Gemälde des Ritters d'Arpino), der seine berühmteste Arbeit ist.

Calantia (*calantica*, *mitra*, *mitella*, *reticulum*, bei Homer *Kekryphalos*) bezeichnet die haubenartige Kopfbedeckung der Frauen, die schon im höchsten Alterthum vorkommt, namentlich auch bei den Griechen sehr früh in Gebrauch war. Man unterscheidet Netz- und Sackhauben. Der griechische Kekryphalos war ein Netz, das man nicht nur des Nachts, sondern im Hause auch am Tage über die Haare zog. Solche Haarnetze, bei den Römern *reticula*, finden sich auf sorgfältig ausgeführten

herkulanischen und pompejanischen Gemälden angedeutet. Auf letztern scheinen sie aus Goldfäden zu bestehen. Sonst machte man sie auch aus Seide, sowie aus der kostbaren eleischen Byssus, häufiger natürlich aus geringerem Stoffe. Verschieden davon sind die Hauben aus dichterem Zeuge, in denen, wenn sie den ganzen Kopf bedecken, die Haare wie in einem Sacke zum Nacken herabhängen; sie sind es vornehmlich, welche von den Römern als *mitrae*, Mützen, bezeichnet wurden, womit *Calantica* oder *Calvatica* gleichbedeutend ist. Man denke dabei durchaus nicht blos an die phrygische Kopfbedeckung, denn die *Mitra* oder *Mitella* wird bei den Alten auch *Graja* genannt, wodurch ausdrücklich die eigenthümlich hellenische Frauenhaube angedeutet ist. Plinius erwähnt von Polygnot, dass dieser zuerst die Weiber mit bunten Mitren gemalt habe. Solche Hauben finden sich auf Vasenbildern in grosser Menge und mannichfaltigster Art, auch mit Andeutung verschiedener bald glatter, bald gemusterter, selbst gewürfelter Zeuge; die Haube ist entweder hinten offen, so dass ein Theil des Haares heraushängt, oder deckt nur die Seiten. Auch zwei Figuren der Aldobrandinischen Hochzeit haben solche Sackhauben. — C. A. Böttiger (*Archäol. d. Malerei* S. 79; *Kl. Schriften* II. S. 41) nennt selbst die Haube der ägyptischen Götter, Könige und Priester, auch die Kopfbedeckung der Sfinxe, eine *Calantica*.

Calasiris, ein langes leinenes Untergewand der alten Aegypter, das unten mit Fransen oder Troddeln behangen war. Auch Perser und Griechen trugen es.

Calathus (*Kalathos*, *qualus* oder *quastillus*) bedeutet bei den Alten zunächst den Korb, worin die Spinnerinnen die Wolle und überhaupt ihre Arbeit aufbewahrten. Der zweite Ausdruck dafür ist *Talaros*. Der *Kalathos* oder *Talaros* war ein aus Ruthen geflochtener Korb, der oben weit sich öffnend nach unten spitzig zulief. So lernen wir die Form dieser Körbe (die schon früh auch in Metall nachgeahmt wurden, wie der silberne *Talaros* der Helena in der *Odyssee* beweist) aus mehreren Denkmalen kennen, namentlich aus dem schönen Vasengemälde bei Tischbein I. 10, wo zu jeder Seite des Sessels ein solcher *Kalathos* steht. Dieser Korb gilt überhaupt als Symbol der Jungfräulichkeit und diente den Künstlern, dieselbe damit anzudeuten, was man aus den Reliefs ersieht, die den Achill unter den Töchtern des Lykomedes darstellen. (S. die Abbild. im Art. „Achilles.“) Dass Körbchen derselben Art (*Kalathiskoi*, *calathisci*) auch für andern Gebrauch, z. B. bei der Toilette, um Blumen darein zu pflücken, gedient haben, sieht man aus andern Denkmalen, z. B. bei Tischbein II. 58. Vergl. Böttiger's *Sabina* II. S. 252. Eine symbolische und mystische Bedeutung hatte der *Kalathos* übrigens, weil er auch ländlichen Zwecken diente, bei den Festen der Demeter (bei den sogen. Cerealien), sowie bei denen der Athena als Vorsteherin der *Talasie*. So erklärt sich auch der Fruchtkorb, der auf der berühmten Gemme (*Stosch: Gemm. ant. cael. n. 70*) dem Brautpaare über die Häupter gehalten wird. Vergl. Böttiger's *Kunstmythologie* II. S. 450. — In der korinthischen Säulenordnung wird durch *Calathus* die korbähnliche Hauptform des Capitäls bezeichnet. (Vergl. die Sage vom korinthischen Capitälkorbe im Art. „*Akanthus*.“)

Cälatur (*caelatura*), vom lateinischen *caelum*, dem Instrumente, mit welchem der Künstler arbeitete, bloss bei den Römern die Sculptur in Metall, die Ciselirkunst, wenn man auch mitunter überhaupt „erhobene Arbeit“ damit bezeichnete. Der Ausdruck *Cälatur* entspricht ganz dem griechischen von *τόπος* abgeleiteten Namen *Toreutik*, welcher ebenfalls im eigentlichsten Sinne nur die erhobene Metallarbeit bezeichnet. Quintilian beschränkt die *Cälatur* ausdrücklich auf Metall, indem er Holz, Elfenbein, Marmor, Glas und Edelsteine der Sculptur zuweist. Silber war das beliebteste Metall, worin die Toreuten (*Cälatoren*) arbeiteten; natürlich wurde auch Gold und Bronze cälirt, ja selbst Eisen. In genauester Beziehung zu dieser Kunst steht das Treiben mit dem Bunzen, was die Römer durch *excudere* ausdrückten. Die meisten *Cälaturen* waren wahrscheinlich solche getriebene Arbeiten, denen die Kunst des Toreuten nur die Vollendung gab. — Als der eigentliche Schöpfer der Toreutik wird Phidias genannt. Die aus Gold und Elfenbein zusammengesetzten Kolosse, wie sie Phidias und nach ihm Polyklet schuf, gehörten einestheils der Sculptur (betreff der Elfenbeinarbeit), anderntheils, hinsichtlich der Goldarbeit, der Toreutik an. Eben die *Cälatur* der goldenen Theile war etwas sehr Wesentliches an diesen gold-elfenbeinernen Werken, wie ja auch die Werke des Erzgusses, z. B. das kolossale Athenabild, mit reichen *Cälaturen* geschmückt wurden. Ausser Phidias und Polyklet werden Myron, Mys und Mentor als hochberühmte Toreuten genannt. Reiche Anwendung fand die Toreutik hinsichtlich der Waffenschmückung, namentlich bei Harnischen, Helmen und Beinschienen. Dahin gehören die vortrefflichen im J. 1820 in Lucanien aufgefundenen bronzenen (vergoldet gewesenen) Fragmente, welche zwei Gruppen überwundener Amazonen darstellen und von Brøndsted (*Die Bronzen von*

Stris. Kopenhagen 1837.) für Brustklappen eines Panzers erklärt werden. Noch häufiger natürlich waren die mit Cälaturen geschmückten Geschirre, Becher und Schaa-
len (zum Theil mit Figuren im höchsten Relief oder selbst mit freistehenden Rund-
werken), namentlich auch Schlüssel, wo die besonders gearbeiteten Bildwerke als
eigentliche Emblemata eingesetzt oder als Crustae bei leichter Befestigung abnehm-
bar waren. Auch Wagen wurden nicht allein mit bronzenen, sondern selbst mit sil-
bernen und goldenen Cälaturen belegt. (Vergl. Inghirami: *Monumenti Etruschi* III.
18. 23; James Millingen: *Uned. Monum.* II. 14.) Ebenso wurden andre Geräthe (die
Dreifüsse, die Disken der Candelaber u. s. w.) geschmückt. — Mit dieser Torentik
oder Cälaturarbeit darf nicht die ebenfalls viel im Alterthum geübte Kunst der „Em-
paistik“ verwechselt werden, welche im Einlegen von Fäden verschiedenartigen Me-
talls in anderes, oder im Einschlagen metallner Stifte bestand, also nichts weiter als
eingelegte Arbeit war.

Calcar, ein altes niederrheinisches Städtchen im Regierungsbezirk Düsseldorf,
südöstlich von Cleve liegend und durch einen Kanal mit dem Rheine verbunden, be-
sitzt noch sein altdeutsches Rathhaus und die durch ihre mittelalterlichen Schnitzal-
täre und Gemälde berühmte Pfarrkirche. Das überaus reich vergoldete Holzschnitz-
werk des Hochaltars hat zum Hauptgegenstand die Kreuzigung Christi. Die diesen
Bilderschrein bedeckenden Flügel, mit einem in der Mitte derselben befindlichen
Ansatz, sind auf jeder Seite in vier grössere und in ein kleineres Feld getheilt und
enthalten im Ganzen 16 grössere und 4 kleinere Gemälde, welche letztern den ge-
dachten Ansatz bilden. Auf den äussern Seiten befinden sich folgende Darstellungen.
Oben: die Verkündigung und die Geburt des Heilands; auf dem Flügel links: die
Beschneidung, die Anbetung der Könige, die Taufe im Jordan und die Verklärung
auf dem Tabor; auf dem Flügel rechts: die Darbringung im Tempel, Christus unter
den Schriftgelehrten, Christus und die Samariterin am Brunnen, die Erweckung des
Lazarus. Auf den innern Seiten, oben: Abrahams Opfer und die eiserne Schlange;
auf dem linken Flügel: die Gefangennahme, Dornenkrönung, Ausstellung Christi,
und der Heiland vor Pilatus; auf dem rechten Flügel: die Auferstehung, Himmelfahrt,
das Pfingstfest und der Tod der Maria. Dieses bedeutende Altarwerk, das sei-
nen Meister unter die ersten und ausgezeichnetsten seiner Zeit stellt, stammt aus der
zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die Auffassung und Behandlung der zwanzig
vortrefflichen Gemälde (leider haben einzelne Tafeln durch ungeschickte Reinigung
hin und wieder an Schmelz verloren) deuten auf einen bestimmten Einfluss der Eyck-
schen Schule; der Ausdruck in den Köpfen ist höchst zart und anmuthvoll; die Ge-
wänder sind in der Art der gleichzeitigen niederländischen Maler behandelt. Die
Darstellung der Erweckung des armen Lazarus hat der Maler auf den Kirchhof von
Calcar verlegt; seitwärts erblickt man das Portal der Pfarrkirche und das gothische
Rathhaus mit einem Thürmchen. (Dieses Gemälde ist vor einigen Jahren durch F. A.
Pflugfelder gestochen worden.) Ein auf der Darstellung des *Ecce homo* befindli-
cher junger kräftiger Mann mit blonden Haaren wird traditionell für das Ebenbild des
Malers gehalten, als welchen man den Jan van Calcar angibt, der aber aus ge-
wichtigen Gründen (vergl. den folg. Art.) nicht der Schöpfer dieses Altarwerks sein
kann, wie denn auch gedachtes Bildniss keineswegs mit dem in Sandrart's deutscher
Akademie mitgetheilten Brustbilde des Johann von Calcar irgend eine Aehnlichkeit
hat. Ausser dem Hauptaltare verdient ganz besond. Bemerkung der aus Eichenholz
geschnitzte höchst ausgezeichnete Altar im linken Seitenschiffe der Calcarer Kirche,
angeblich das Meisterwerk der Gebrüder Gerhard und Rütger Giese. — Man
hat eine eigene „Malerschule von Calcar“ angenommen und als deren Träger den
leider noch in Dunkel gehüllten Meister des herrlichen Hochaltarwerks bezeichnet.
(Kugler in seinem Handb. d. Kunstgesch. führt ihn als Meister der Altartafel mit dem
Tode Mariens auf.) Eine gleich der berühmten Kölnerschule mit Glück an die flan-
drische Darstellungsweise sich anschliessende zweite niederrheinische Schule, auf
welche Deutschland nicht minder als auf die erstere stolz sein dürfte, scheint aller-
dings bestanden und ihre Werkstätte in dem damals blühenden Orte Calcar gehabt
zu haben; es spricht dafür auch der Umstand, dass aus dem Clevischen stammende,
im Handelsinteresse nach Danzig übergesiedelte Familien sich Kunstwerke in ihrer
Heimath bestellten, wie denn z. B. der grosse Schnitzaltar mit gemalten Flügeln,
der sich in der Ferberschen Kapelle der Danziger Marienkirche befindet und auf wel-
chen die Beschreiber der Danziger Alterthümer eindringlichst aufmerksam machen,
zwischen 1481 und 1484 höchst wahrscheinlich zu Calcar, der ursprünglichen Hei-
math des Bestellers, beschafft worden ist.

Calcar, Johann Stephan von, den man gewöhnlich *Jan van Calcar* oder
van Kalcker schreibt und so den Niederländern zuschmuggelt, während er doch

ein vollgiltiger Deutscher ist, hatte Calcar im Clevischen zur Vaterstadt, kam jung nach Italien, hielt sich im J. 1536 in Venedig auf, wo er sich die Malweise Tizians bis zur Täuschung aneignete, und starb in der Blüte seiner Jahre 1546 zu Neapel. Leider ist das die Summa der Lebensnachrichten über diesen Maler vom Niederrhein, welche uns durch Vasari (im Leben des Tizian) und Carel van Mander hinterlassen sind. Die über Johann Stephan in seiner Vaterstadt verbreiteten Traditionen lassen denselben zwar nach Italien ziehen, jedoch später wieder zurückkehren; demzufolge werden ihm mehrere auf den Nebenaltären in der Calcarer Kirche befindliche geringe Gemälde, darunter die Legende der heil. Ursula, als Jugendarbeiten, hingegen die Flügel des Hochaltars als ein Werk, das er nach seiner Rückkehr aus Italien geschaffen haben soll, zugeschrieben. Diese Annahme entbehrt jedoch aller Wahrscheinlichkeit, denn nicht nur steht damit die Angabe Vasari's über den frühen Tod des Meisters Johannes Stephanus zu Neapel in völligem Widerspruch, sondern es lässt sich auch in gedachten Flügelbildern nirgends eine Einwirkung italiänischer Malweise verspüren. Laut Vasari hat unser zu Tizians Höhe aufgestiegener Meister ausser religiösen Gemälden bewundernswürdige Bildnisse geliefert. Dem widerspricht auch nicht, was von Calcars Hand sich erhalten hat. Drei Brustbilder eines Mannes, von der rechten Seite, von vorn und von der linken Seite auf Einer Leinwand gemalt, sind zu Wien; ebendasselbst das Bildniss eines schwarzgekleideten härtigen Mannes, der einen Brief hält. Ein Kupferstich mit der Schrift: *J. van Kalcker pinx. Joh. Troyen sc.* gibt die Halbfigur eines Mannes mit unbedecktem Kopfe wieder, welche sich in der Brüsseler Gallerie findet. Zu Schleissheim war sonst ein ebenfalls als Werk des Joh. v. Calcar geltendes männliches Bildniss. Ueberdies wird ihm die Zeichnung der in Vasari's Lebensbeschreibungen stehenden Künstlerbildnisse zugeschrieben. Dies geschieht von Carel van Mander und Baldinucci; Letzterer bezieht sich namentlich auf den Kopf des Bagnacavallo. Ist dieser wirklich von Calcar gezeichnet, so gibt dies nicht das mindeste Recht zu weiteren Schlüssen, gegen welche schon chronologische Bedenken stark sprechen würden, wenn es nicht ausser allem Zweifel stände, dass Vasari selbst die Zeichnungen zu den von Coriolano in Holz geschnittenen Künstlerbildnissen für sein Biographienwerk geliefert hat. Dagegen besteht es in Richtigkeit, dass Johann von Calcar Antheil hat an den vortrefflichen Holzschnitten des anatomischen Werkes von Andreas Vesalius: „*De humani corporis fabrica libri VII.*“ (Basileae, Oporin. 1543. fol.), denn er wird hier mit dem vollen Namen *Joannes Stephanus Calcariensis* angeführt, obgleich man darüber in Dunkel bleibt, ob hier Calcarsche Holzschnitte oder blos Holzschnitte nach Calcarschen Zeichnungen vorliegen. Vesalius aus Brüssel war Leibarzt Kaiser Karls V., daher es nicht unwahrscheinlich ist, dass derselbe den vom Kaiser beschäftigten Meister Tizian um Zeichnungen zu seinem Werke ersuchte und dieser dafür seinen Schüler Johann empfahl. — Sandrart gedenkt eines kaum spannungsgrossen Gemäldes von grösster Feinheit in der Ausführung: „Joseph, der die Hirten an der Krippe des neugeborenen Heilandes empfängt.“ Dieses Bildchen, wo vom Christkind, wie in Coreggio's Nacht, die Beleuchtung ausgeht, war im Besitze Rubens', der es überall mit sich führte, und gelangte später aus Sandrart's Händen in die Gallerie zu Prag. Von hoher Schönheit ist auch die *Mater dolorosa*, welche unter Nr. 102 im sechsten Cabinet der Münchener Pinakothek sich befindet und von Strixner lithographirt worden ist. In Betracht solcher Werke erklärt sich, dass Arbeiten Johannis von Calcar sogar für raffaellische gehalten wurden. Zu Venedig hat die neuere Forschung leider keine auf Calcars dort entwickelte Thätigkeit hinweisende Spuren entdecken können.

Calciniren ist in der chemischen Wissenschaftssprache das Entgegengesetzte vom Destilliren, indem es dabei nicht wie bei der Destillation um Verdichtung flüchtiger Bestandtheile eines flüssigen Körpers, sondern lediglich um Austreibung des flüchtigflüssigen zu thun ist.

Calcott, A. W., einer der Bedeutendsten unter den englischen Landschaftern unsers Jahrh., dessen Bilder durch Schönheit der Linien, klares Colorit, richtiges Verständniss der Plane und durchgehende Strenge und Tüchtigkeit der Ausführung sich höchst vorthellhaft vor denen des zwar äusserst genialen, aber zu extravagantem und meist nach seltsamlich fantastischem Effekt haschenden Turner auszeichnen. Calcott's letzte Arbeiten, ein Paar Sonnenaufgänge in Italien, die man 1844 auf der Londner Ausstellung sah, reihen sich mit Glück seinen frühern vortrefflichen Leistungen an. Auch im höhern Genre ist Aug. Calcott aufgetreten; so schuf er ein schönes Gemälde: „Raffael und seine Fornarina,“ das man in einem zum Jahresgeschenk des Londner Kunstvereins für 1843 bestimmten Stiche von Lamb Stocks kennt. Sir A. W. Calcott, als Maler in England sehr angesehen, war Mitglied der kön. britischen Akad. der Künste und starb 65 J. alt zu Kensington am 25. Nov. 1844.

Caldara, Polidoro; s. Pol. da Caravaggio.

Caldarium, der wichtigste Raum in den römischen Bädern, zumal in denen der spätern Zeit, welcher vorzugsweise zum Schwitzen bestimmt war und daher auch *Sudatio* oder *Assum* (das trockene Schweissbad) hiess. Der Fussboden dieses Schwitzzimmers ruhte auf kleinen Pfeilern, so dass unter demselben die Wärme von den Feuerungsplätzen aus sich verbreiten konnte. Solche Fussböden hiessen *Suspensurae*. Auch die Wände waren gewöhnlich hohl und durch Röhren wurde die Wärme aus den Hypokausten in die Zwischenräume geleitet. Im Caldarium befand sich das *Laconicum*, eine wahrscheinlich kuppelförmige Erhöhung über dem Boden in einer Nische, welche mit dem Hypokaustum in unmittelbarer Verbindung stand und eine Art Schwitzofen darstellte, der aber mit einer Klappe (*Clypeus*) verschlossen war, durch dessen Aufziehen und Herablassen die Temperatur gesteigert oder vermindert werden konnte. Der Zweck des Laconicum war also das Schwitzen am Feuer (*ad flammam sudare*, wie es Sueton, oder *ungi et sudare ad ignem*, wie es Celsus nennt), d. h. ein Schweissbad durch Annäherung namentlich einzelner Theile des Körpers an die durch Feuer erhitzte Luft. Das *Labrum* dagegen war der kalte Wasserbehälter, in welchem man nach dem heissen Wasserbade eintauchte; es hat dasselbe in Pompeji etwa 8 Fuss im Durchmesser und ist nicht über 8 Zoll tief; in der Mitte ist eine metallne Röhre, aus welcher das kalte Wasser heraussprang, um so mit Leichtigkeit den ganzen Körper zu überströmen. Am entgegengesetzten Ende des Caldarium befand sich das heisse Wasserbad (*Alveus*), von der Form des marmornen Wasserbehälters, dessen Länge in Pompeji 15 Fuss bei 4 F. Breite beträgt; die Tiefe war wenig über 2 Fuss und noch durch Stufen getheilt. Offenbar war es hier Sitte, im Wasser zu sitzen, was auch die schräge Richtung der nördlichen Seitenwand zu beweisen scheint. Das heisse Wasser strömte unmittelbar aus dem über dem Feuer hängenden Kessel durch Röhren in den Behälter ein. *Scholae* hiessen der freie Raum zwischen den Wasserbehältern und der Wand, wo die, welche noch zu baden gedachten oder der Unterhaltung wegen das Bad besuchten, standen oder sassen. Badewannen für Einzelne, um besonders ein heisses Bad zu nehmen, hiessen *Solia* oder *Solla*.

Calendario, Filippo, blühte als Bildhauer und Baumeister zu Venedig gegen Mitte des 14. Jahrhunderts. Derselbe ist von Bedeutung als der erste venetianische Meister, welcher die Formen des germanischen Baustyls reiner aufnahm und darin Grosses schuf. Er erbaute den in der Geschichte der Republik gleichberühmt wie die Kirche von San Marco dastehenden Dogenpalast, der sich als eins der reichsten, aber noch schweren und minder entwickelten Beispiele italisch-germanischer Palastarchitektur herausstellt. Von Calendario's bildnerischem Talent zeugen die Blätterkapitäle der Säulen dieses Palastes, welche grossentheils zugleich mit figürlichen Darstellungen allegorischen Inhalts versehen sind, die eine einfach edle Ausbildung des germanischen Styls erkennen lassen.

Callari; s. Veronese.

Caligae, eine Art Kamaschen, die dem Bischofe, wenn er das Messopfer verrichtet, übergeknöpft werden. Ueber selbige werden die Sandalia (Sohlen mit Riemen) gebunden.

Caligula, Cajus Caesar, war der jüngste Sohn des Germanicus, des Neffen Tibers, und der Agrippina, der Enkeltochter Augusts. Er ward im J. 12 nach Chr. im Flecken Ambiatinus im Lande der Trevirer geboren und auch in Germanien aufgezogen, während sein Vater daselbst im Felde stand. Im Lager unter den Soldaten aufwachsend erhielt er die soldatische Fussbekleidung (*caligae*) und davon den Namen Caligula (zu Deutsch etwa „Stiefelchen“), den er in späterer Zeit, als er Kaiser geworden, als Schimpfnamen betrachtete. Nach dem im J. 37 erfolgten Tode des Tiberius ward ihm, indem man ihn als Sprössling des Germanicus dem jungen Tiberius, dem Enkel des Kaisers vorzog, vom Senat und Volk die Alleinherrschaft übertragen. Seine ersten Regierungsakte schienen einen sehr humanen Herrscher zu versprechen, doch bald verfiel er in Folge unmässigen Lebens in eine gefährliche Krankheit, von der er nur mit gestörtem Geiste wiedererstand. Kaum genesen, liess er den jungen Tiberius ermorden und zwang Mehre aus seinem Hause und seiner Umgebung (namentlich seine Grossmutter Antonia, den Macro und dessen Gemahlin Ennia Navia, sowie den Marcus Silanus), sich selbst das Leben zu nehmen. Die, welche für seine Rettung aus der lebensgefährlichen Krankheit ihr Leben gelobt hatten, mussten ihr Gelübde erfüllen. Bald mordete er nicht mehr, um seinen Hass zu befriedigen, sondern um sich Vergnügen zu schaffen. Bei einem Thiergefecht, wo keine zum Tode verdamnten Missethäter mehr da waren, um mit den Thieren zu kämpfen, liess er die Ersten Besten von den Zuschauern ergreifen und den Bestien vorwerfen,

vorher aber, damit sie weder schreien noch schimpfen konnten, ihnen die Zungen ausschneiden. Wenn er zu Mittag oder zu Abend ass, liess er Menschen vor sich führen und foltern, und ein Soldat, der ein Meister im Köpfen war, musste dem ersten besten Gefangnen das Haupt abschlagen. Einmal, da bei einem Wettrennen das Volk einen Andern begünstigte, als den Er begünstigen wollte, rief er in Wuth aus: „O wenn ihr doch Alle nur Einen Kopf hättet!“ So gross als seine Grausamkeit war seine Wollust und Schamlosigkeit, Er trieb Blutschande mit seinen eignen Schwestern, und als eine derselben starb, so vergötterte er sie. Nicht leicht entging seiner Begierde eine edle Frau, und seine Ehen wurden ebenso schändlich geschlossen als aufgelöst. In seiner Verrücktheit kam er auf den Gedanken, dass er ein Gott sei. Er erschien nun abwechselnd in der Gestalt des Bacchus, Apollo und Jupiter, und es charakterisirt seine Ueppigkeit, dass er sogar als Venus und Diana auftrat. Im Tempel des Castor und Pollux stellte er sich zwischen die Statuen beider Götterbrüder und liess sich mit anbeten. Ja er baute sich selbst als dem *Jupiter Latiaris* einen Tempel, ordnete für sich Priester und die auserlesensten Opfer an. In diesem Tempel stand seine goldene Porträtstatue in natürlicher Grösse, und jeden Tag musste sein Standbild so angekleidet werden, als er sich selbst trug. Zu Priestern seiner Göttlichkeit erlas er immer die Reichsten, welche diese Ehre mit ungeheuren Summen erkaufen. Zuletzt machte er sich selbst zu seinem Priester; auch sein Pferd musste Priester werden, dasselbe, das er später zum Consul zu machen beschloss. So entsetzlich seine Ueppigkeit war, so unsinnig war seine Verschwendung. Um von sich sagen zu können, dass er über das Meer wie über das Land hinschreite, liess er über die Meerenge zwischen Bajae und Puteoli eine Schiffbrücke schlagen, diese mit Erde bedecken und Häuser darauf bauen; dann fuhr er im Triumfe darüber und hielt mitten auf der Brücke ein Festgelag, wobei ihm zur Unterhaltung diene, dass er viele am Ufer Stehende zu sich einlud und dann ins Meer werfen liess. Schon im ersten Jahre seiner Regierung hatte er den vorgefundenen Staatsschatz von 720 Millionen Sesterzien verprasst, und als die öffentlichen Kassen erschöpft waren, auch sich keine reichen Römer mehr finden liessen, die als beutelopfernde Priester dem aus Speculation sich vergötternden Scheusal hätten genügen können, nahm er zum Raub seine Zuflucht, verbannte die Reichern, um deren Güter zu versteigern, und suchte durch jede Art von Erpressung, durch unerhörte Auflagen u. s. w. sich Geld zu verschaffen. Um kein Mittel zu diesem Zweck unversucht zu lassen, errichtete er sogar in seinem Palast ein öffentliches Bordell und schickte seine Bedienten aus, um Jung und Alt in seinen Schandpalast einzuladen. Nachdem ihm von seiner Geliebten (der Milonia Cäsonia, die er erst in ihrer Hochschwangerschaft zur Gemahlin erhob, damit er schon nach einem Monat als Vater sich brüsten konnte) eine Tochter geboren war, erbettelte er Beiträge für ihren Unterhalt, wie er auch am Neujahrstage Geschenke annahm. Seine Geldliebe äusserte sich auf die wollüstigste Art; oft ging er zwischen ungeheuren Goldhaufen mit nackten Füssen umher oder wälzte sich gar auf denselben mit ganzem Leibe. Habgier war es auch, die ihn, als er die Geldquelle Roms und Italiens erschöpft hatte, zu einem Zuge nach Gallien trieb; sich stellend, als zög' er gegen die Germanen, hatte er seine Operationen nur auf die Reichen in Gallien gemünzt. Den Beschluss seiner nichtswürdigen Thaten machte hier Caligula damit, dass er sein Heer an den Ocean führte und am Ufer in Schlachtordnung stellte, worauf er das Zeichen gab, Muscheln zu sammeln! Dies geschah im J. 40 nach Chr. Sofort kehrte er nach Rom zurück und zeigte sich jetzt noch grausamer denn zuvor. Der Leser fragt sicher: wie es möglich war, dass das römische Volk ein solches Scheusal als Kaiser dulden konnte? Die Geschichte antwortet mit Aufzählung mehrer Verschwörungen, welche aber entdeckt und vereitelt wurden, bis Cassius Chärea, Oberster der Leibwache, mit Cornelius Sabinus und Andern am 24. Jan. des J. 41 den grossen Staatsverbrecher in seinem Palast mit dem tausendfach verdienten Tode bestrafen. — Nicht ein Kunstfreund, nur ein Räuber und Zerstörer von Kunstwerken konnte dieser Kaiser sein. Den Memmius Regulus, dem er seine Gattin Paulina geraubt hatte, schickte er nach Griechenland mit dem Befehle, die besten Statuen aus allen Städten wegzuführen, denn „das Schönste müsste am schönsten Orte sein, nämlich in Rom.“ Wohl kam eine grosse Menge derselben nach Rom, die C. in seine Lusthäuser vertheilte, aber er hatte es nicht auf solche Zierden seiner Villen, sondern auf die aus Elfenbein und Gold zusammengesetzte Statue des olympischen Zeus zu Elis von der Hand des Phidias gemünzt, welches Werk die Eleer freilich nicht hergaben. In einem Anfälle von tollem Neide liess er alle die Statuen berühmter Römer niederreißen und zerschlagen, welche Augustus auf dem Campus Martius errichtet hatte. Den schönsten Götterstatuen riess er die Köpfe ab, um sein Bildniss darauf zu setzen, den Homer wollt' er verfügen

eine Statue der Tyche (Fortuna) mit dem Knaben Plutos auf den Armen sah. Dieses Werk hatte C. in Verbindung mit dem Künstler Xenophon gearbeitet.

Callon; s. unter K.

Callot, Jacques, unbedeutend als Maler, aber desto berühmter als Stecher nach eignen Inventionen, ward 1592 (oder 1594) zu Nancy geboren und lebte bis 1635, gehört also dem französischen Künstlerkreise an, dessen Thätigkeit vor der verderblichen Periode Louis XIV. fällt. In Bezug auf malerische Technik blieb C. in untergeordneter Stellung; er übte die Oelmalerei so wenig, dass die derartigen Bilder, die man seiner Hand beilegt, von Seiten der Ausführung nur mittelmässig erscheinen. Sein Künstlergeist offenbarte sich hauptsächlich in Kupferstichen. Die Mehrzahl derselben ist von kleinerem Format, aber es sind durchweg Compositionen von eigener Erfindung und fast alle von einer Originalität und Frische des Geistes, dass sie in ihrer Art einzig in der Kunstgeschichte dastehen. Einige enthalten biblische Scenen, die jedoch mit geringerem Glück und mehr manieristisch behandelt sind; andre stellen Begebenheiten der Zeitgeschichte und Scenen aus dem Leben des Tages dar: Belagerungen, Schlachten, kriegerische Uebungen, Costümbilder und dergl., in welchen sich die lebendigste Energie und eine höchst geistreiche, ja wo der Gegenstand es zugeb, höchst poetische Weise der Anschauung ausspricht; namentlich zählt unter diesen der grosse Blättercyklus mit dem Titel „*Misères et malheurs de la guerre*“ zu seinen vorzüglichsten Meisterwerken. Noch andre Darstellungen sind humoristisch-fantastischer Art, meist dem Gebiet der italienischen Maskenkomödie angehörig, bald Festaufzüge mit fabelhaftem Pomp, bald wunderliche Tänze, bald eigenthümlich novellistische Scenen vorführend; letztere zumal sind in so meisterlicher Gemessenheit, in so ergötzlichem Pathos, in so feiner und doch heitler Laune durchgebildet, dass sie dem für Humor empfänglichen Beschauer, besonders in Rücksicht auf die empfindlichen Bestrebungen von Callots Zeitgenossen, reiche Erquickung bieten. Keiner der niederländischen Genremaler hat den Humor je zu solcher Schärfe und Lustigkeit entwickelt, als es durch Callot geschah. Zu seinen derartigen Blättern gehört auch die Reihenfolge der Bettler und vor Allen das grosse Blatt der Versuchung des heil. Antonius, welches die lustigsten Teufeleien enthält und wiewohl in der Gesamtcomposition etwas überladen, doch in seinen Details von unwiderstehlicher Komik ist.

Calmar, feste Stadt in Schweden, mit einer Domkirche, welche unter der Königin Christina von dem Stralsunder Architekten Nikodemus Tessin dem Aelteren erbaut ward.

Calvart, Dionysius, bei den Italienern „*Dionisio Fiammingo*“, ward 1555 zu Antwerpen geboren und kam jung nach Bologna, wo er bald die Vorzüge italienischer Lehrmeister sich aneignete. Anmuthig in der Zeichnung, nach Lorenzo Sabbatini's Styl, und verständig in der von Prospero Fontana erlernten Perspective, ehrte er auch Albrecht Dürers Gründlichkeit. Zwar fehlt es Calvart's Figuren bisweilen an dem erforderlichen Anstand, doch lassen sie einen der Oberflächlichkeit und dem täuschenden Scheine abholden Maler erkennen. Die blühende Farbe ist von den bessern Coloristen der niederländischen Schule entlehnt. Zuweilen sind seine Gemälde in dem sehr warmen Tone emailartig verschmolzen. Aus der zahlreichen Schule, welche sich Calvart in Bologna bildete, befanden sich zuerst auch Guido Reni, Franz Albani und Domenichino, welche nachher jedoch in die Schule der Caracci übergingen. So sind von Albani und Reni gemalte, von Calvart übergangene Bilder vorhanden. C. starb, wo er sich niedergelassen, 1619. Seine besten Werke sind in Bologna geblieben. Von den wenigen auswärts gekommenen können wir die von vier Engeln gen Himmel getragene Maria Magdalena (in der kön. Gallerie zu Turin), die Verkündung Maria mit dem Namen des Künstlers (zu Beleighouse in Northamptonshire), Mariens Besuch der Elisabeth (in der Hermitage zu Petersburg) und die Maria, welche das Christkind dem heil. Franz darreicht (ein Altarstück in der Sammlung zu Alton Tower, dem Grafen Shrewsbury). Nach C. stach Hieron. Wierix die am Fuss eines Farnes sitzende Maria mit dem Kind auf dem Schoosse, dessen Füsse von der heil. Catharina geküsst werden; Phil. Thomassin (1592) den Christus auf der Hochzeit zu Cana; Raph. Sadeler die heil. Agnese.

Calvi, Lazzaro und Pantaleone, Malergebrüder von Genua, die in der letzten Hälfte des 16. Jahrh. viel in Genua und dessen Gebiete, in Monaco und Nizza gearbeitet haben. Sie waren Schüler des raffaelschen Schülers Pierin del Vero und schmückten Kirchen und Paläste mit jeder Gattung von Figuren, mit Goldarbeiten und Gypsarbeiten. Vortrefflich sind ihre Arbeiten an der Fassade des Palazzo Ducale. Im Palast Pallavicini al Zerbino stellten sie Scipio's Enthaltensamkeit dar und waren

lie und der kleine Johannes, die Grablegung, die Heilandsfamilie nebst einer Heiligen, der Sturz Sauls (mit dem Zeichen des Malers und der Signatur *GGNFE* von einem unbekannten Holzschneider, auch *P. S. F.*, was *Petri Stephanori formis* bedeutet) und die von Liebesgöttern umgebene Amfrite auf Delphinen mit der Juno auf Wolken (von Cambiasi's Hand mit Bister lavirt). Es sind diese Malerholzschnitte von derselben Geistreichheit wie die Zeichnungen des genialen Meisters.

Cambrai, befestigte französ. Stadt an der Schelde, im Depart. du Nord, hat einen Dom, worin das Monument Fénelons mit Basreliefs von Pierre Jean David und schöne Gemälde aus der heil. Geschichte von Franz Gérard Bemerkung verdienen. Die Gérard'schen Darstellungen nehmen sich hier in ihrem weissgrauen Colorit von ferne wie Reliefs aus. — Geschichtlich ist zu erwähnen, dass der berühmte Damerfriede (*paix des dames*) vom 5. Aug. 1529. wodurch der zweite Krieg zwischen Karl V. und Franz I. Beendigung fand, in einem Privathause zu Cambrai abgeschlossen ward. Ihn schlossen, ohne Zuziehung männlicher Diplomaten, die Fürstinnen Margaretha und Aloisia, jene die Schwester Karls V., diese die Mutter von Franz I. Diesen Friedensschluss im Moment des Beschwörens hat der junge belgische Meister Edouard de Bieffe für den Berliner Bankier Hellborn gemalt.

Cambray-Digny, Conte Luigi de, gest. 1843 in einem Alter von 65 Jahren als Gonfaloniere von Florenz, hat sich sowohl hier als in Livorno und andern Städten Toskana's durch viele Bauten und Verschönerungen verdient gemacht, welche er zum Theil als Architekt leitete oder zu denen er doch die Idee gab. Er war es namentlich auch, der das grossartige, zur Zeit seines Ablebens noch in der Ausführung begriffene Unternehmen, die *Via dei Calzajuoli* zu erweitern, wodurch Florenz ungemein gewonnen, in Anregung brachte und auch den Plan dazu entwarf.

Cambridge am melancholisch fliessenden Cam, mit etwa 12,000 Bewohnern, hat eine berühmte in Collegien und Hallen eingetheilte Hochschule, deren Gebäude reichen spätgermanischen Styls sind und worunter sich das *Kings-College* vor allen auszeichnet. Dasselbe ward 1441 durch König Heinrich VI. gestiftet und im Bau 1534 vollendet. Eins der glänzendsten Meisterwerke englischer Gothik, in welchem sich zugleich das edelste und am Bedeutsamsten durchgebildete Beispiel zierlichster Gewölbformation darbietet, ist die mit vier Eckthürmen geschmückte grossartige Kapelle des Kings-College, die von Cloos entworfen, 316 F. lang, 84 breit, 78 hoch und ohne Pfeiler ist. Im Innern finden sich gute Bildwerke und schöne Festergemälde mit alt- und neutestamentlichen Geschichten. Die übrigen Kirchen haben meist Coplen berühmter Gemälde, auch einige schöne von West. In der Kapelle des Trinitycollegs sieht man Newton's Statue (ein grosses Kunstwerk von Roubillac) und ein schönes Grabmal von Flaxman; in der Bibliothek dieses Collegs die für den Poetenwinkel der Westminsterabtei bestimmt gewesene Porträtstatue des Lord Byron von Thorwaldsen. Das Downing-Collegium, die neue Decke im Kingscolleg und der neue Hof des Trinitycollegs sind Bauten des 1839 verstorbenen Wilkin, Baumeisters der Nationalgallerie und des Universitätsgebäudes zu London. Das der Universität gehörige Fitzwilliam-Museum ist von Basevi erbaut; die Hauptfacade desselben ist eine fast ununterbrochene Säulenordnung, aus deren Linie jedoch ein monoprostylischer achtsäuliger Portikus ein wenig hervortritt, über dem sich ein Giebel befindet und der nach innen eine tiefe Nische bildet, so dass eine geräumige Vorhalle entsteht, deren gewölbte Decke mit der des Pantheons in Rom Aehnlichkeit hat. Auch der innere Ausbau ist in einem edeln Style ausgeführt, und überhaupt an dem Gebäude fast nichts zu tadeln, als dass die Fassade gegen Osten liegt, folglich sich nur früh Morgens am Vortheilhaftesten ausnimmt. Dieses Museum enthält ausser seltenen Büchern 520 Follobände mit Handzeichnungen und Kupferstichen; die vorzügliche Gemäldesammlung dieses Museums hat Stücke von Lion da Vinci (Christus, Johannes, Maria, Joseph und Simeon), Jacopo Palma (Venus und Cupido), Tizian (König Philipp II. bei seiner Geliebten, der Fürstin Eboli), Albrecht Dürer (die Verkündigung Mariens), Paul Veronese (Merkur, die Aglaia in einen Stein verwandelnd), Annibal Caracci (der heil. Rochus mit einem Engel), Carlo Dolce (eine Madonna), Canaletto (die Kirche *della Salute* und der Dogepalast zu Venedig), Claude Lorrain (Joseph und seine Brüder), Rembrandt (das Bild eines niederländischen Officiers), Gerh. Dow (ein vortrefflicher Schneider mit seinen Schülern), Simon van Vlieger (ein Seesturm); Landschaften von Kaspar Poussin und Joh. Both. Die Universitätsbibliothek ist eine der bedeutendsten Europa's, sie enthält 100,000 Druckwerke nebst 2000 Handschriften, darunter etliche mit Miniaturen. Im Vestibul der *public library* befindet sich die Clarke'sche Sammlung antiker Marmors; man findet darunter einen kolossalen Torso der Ceres (Demeter), der in Eleusis ausgegraben ward, ferner den run-

den Grabstein des Euklides von Hermione mit einer Inschrift und einem Hunds-bilde, einen kleinen Asklepios aus Marmor, die zweite Sigelsche Inschrift und in England gefundene Altäre und Inschriften. — Die Heiligegrabkirche, ein normännischer Bau des 11. Jahrh., ist eine rohe oben stumpfe und mit Zinnen gekrönte Rundtunde mit Rundbogen und von drei Stockwerken, deren unteres sehr hervortritt und von dem zweiten durch eine verzierte Leiste abgesondert wird.

Cambyzes; s. unter K.

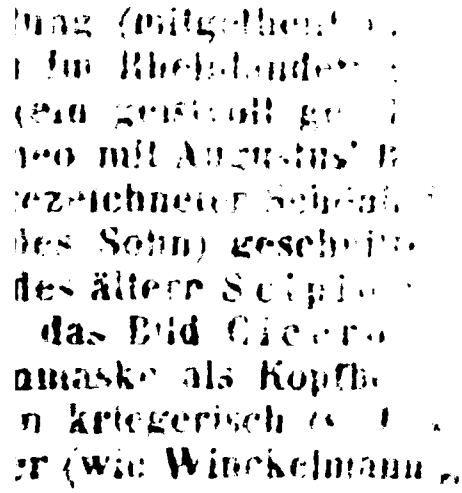
Cameen (vom italienischen *Cameo*, in der Mehrheit *Camet*) sind erho-ben gearbeitete Gemmen, die als solche die vorzüglichste Klasse der geschnittenen Steine bilden. Der Luxus in geschnittenen Steinen wurde im Alterthum besonders durch den aus dem Orient stammenden, vornehmlich am Hofe der Seleukiden unterhaltenen Gebrauch erhöht, auch Becher, Krateren, Leuchter und andre Arbeiten aus edlen Metallen mit Gemmen zu verzieren. Zu diesem und anderm Behufe, wo das Bild des Edelsteines nur schmücken, nicht als Siegel abgedruckt werden sollte, schnitt man die Gemmen erhaben, und verwendete dazu am liebsten mehrfarbige Onyxen. In diese Klasse gehören auch die zur Zeit der Seleukiden und Ptolemäer aufgekommenen, ganz aus edlen Steinen geschnittenen und mit Gold eingefassten Becher und Pateren (Onyxgefässe), deren der König Mithridat, dessen Reich der grosse Stapelplatz des Handels mit Edelsteinen war, an die Zweitausend besass. (Wir erinnern hier an die sogen. farnesische Schale aus Agathonyx mit erhobnen Figuren, welche in der kön. Samml. zu Neapel befindlich ist, an das sogen. mantuanische Gefäss, ebenfalls mit erhobnen Figuren, das zu den Kleinodien des herzogl. Kabinets zu Braunschweig gehört oder gehört hat, an die sogen. *Vase de Mithridate* (auch *Coupe des Ptolemées* gen.) mit sehr erhobenem Bildwerk, im kön. Cabinet zu Paris; an das Beuth'sche Onyxgefäss zu Berlin und an das Balsamarlo aus Onyx, ein Hetärengeschenk, im Wiener Cabinet.) Bei den Onyx-Cameen wusste man die verschiedene Farbe der Schichten des Steines mit grosser Umsicht zu benutzen, namentlich so, dass sich die dargestellten Gegenstände in einem helleren Farbentone von dem dunkleren Grunde abhoben. Einige der bis auf uns gekommenen Cameen sind wahre Wunder von Schönheit und technischer Vollendung; sie bezeichnen die äusserste Kunsthöhe, welche die griechischen Steinschneider unter den prachtliebenden Nachfolgern Alexanders des Grossen erreichten. Das edelste Werk ist der *Cameo Gonzaga*, welcher aus der vormaligen Sammlung zu Malmalson in die kais. Gemmensammlung zu Petersburg gekommen und fast einen halben Fuss lang ist. Im schönsten und geistreichsten Style gearbeitet weist er die Bildnisse Ptolemäus I. und dessen erster Gemahlin Eurydike auf. Den ersten Ptolemäer erkennt man hier aus dem Attribut der Aegis, die er auch auf Münzen führt. Sonst nannte man die beiden Köpfe Alexander und Olympias, bis Visconti sie ebenso willkürlich dem Ptolemäus Philadelphus und dessen erster Gemahlin Arsinoe zusprach. Unser Holzschnitt (s. S. 350) führt diesen höchst merkwürdigen Sardonyx-Cameo in ganzer Grösse vor. (Vergl. *Visconti: Iconographie Grecque III. pl. XII.*) Eine treffliche Arbeit, wenn auch minder grossartig, ist der berühmte Wiener Cameo (im kaiserl. königl. Antikenkabinet) mit den Bildnissen des Ptolemäus Philadelphus und dessen Gemahlin Arsinoe, der Tochter des Lysimachus. Wir theilen ihn ebenfalls (s. S. 351) in wirklicher Grösse mit, und zwar nach Eckhel's *Choix des pierres gravées pl. 10.* Auf einem fragmentarischen Cameo des Berliner Kabinets sieht man denselben Ptolemäus Philadelphus auf eine geistreiche Weise costümiert, nebst seiner Schwester Arsinoe, seiner zweiten Gemahlin. Siehe Beger's *Thesaurus Brandenburgicus P. II. p. 202.* Einen schönen Cameo mit den Köpfen des Syrerkönigs Demetrius I. und der Laodike, den die Kaiserin Josephine besass, findet man abgebildet in Visconti's *Iconographie Grecque pl. 46, n. 27.* Auch das Fragment eines schönen Cameo, welches Millin in den *Monumens inédits T. II. pl. 15* mittheilt und als einem Kopfe Alexanders angehörig bezeichnet, datirt aus jener Kunstperiode. Historische Erwähnung verdient jener sehr künstlich geschnittene Achat mit Apoll und den Musen, welchen einst König Pyrrhus besass und den wir nur aus der Beschreibung des Plinius (XXXVII. 3.) kennen. Von grossem Kunstwerth ist der in Millin's *Mon. inéd. T. I. pl. 1* mitgetheilte Cameo mit der Darstellung des Pelops, wie dieser nach dem Siege über Oenomaus seine Rosse trinkt. Die Formenbehandlung und Composition erinnert an Phidias'sche Bildwerke. Der Geist der Praxitelischen Schule dagegen thut sich kund in einem Cameo mit dem Namen des Glykon, eines spätern Künstlers aus der Zeit der Nachahmung. (Vergl. den Art. „Glykon.“) Aus römischer Zeit sind die in der Composition meist überladenen Cameen mit historischen Darstellungen bemerkenswerth; so die *Gemma Augustea* des Wiener Kabinets, welche im obern Felde den neben der Göttin Roma thronenden Augustus als irdischen Jupiter zeigt (s. die Ab-

bild. im Art. „Abundantia“), und der Cameo des Pariser Kabinetts, der im mittleren Felde den thronenden Tiberius als irdischen Zeus neben seiner Mutter Livia als Ceres darstellt. Dieser Letztere kam durch Balduin II. aus Byzanz an Ludwig des



Helligen; es ist ein Sardonyx aus fünf Lagen; seine Grösse: 13 × 11 Zoll. In beiden steht der Grösse nach der 10 Zoll hohe Sardonyx von drei Lagen (Samml. des Königs der Niederlande), welcher zwar trefflich entworfen, aber ausgeführt ist. Er stellt den Claudius als triumphirenden Jupiter mit Octavia

2000年12月29日
 2001年1月1日
 2001年1月2日



Ima und Britannicus auf einem Wagen dar. Einen Pariser Cameo mit der Darstellung des Germanicus als Triptolemus und der Agrippina als Demeter Thesmophoros, welcher sich vor letztgenannten Cameen durch die Einfachheit der Composition auszeichnet, haben wir im Art. „Agrippina“ mitgetheilt. Unter den Steinen derwärts geschnittenen Art aus römischer Zeit finden sich namentlich auch historisch interessante Kopfstücke, z. B. das Brustbild des Augustus in einem fleischfarbenen Alcedon, das über einen römischen Palm hoch ist und auf der vatikanischen Bibliothek sich findet (s. Abbildung und Beschreibung in Buonarroti's *Osserv. sopra i medagl. p. 45*); eine am Lotharskrenze unter den Schätzen des Aachener Münzars befindliche ausgezeichnete Gemme mit dem schönen Brustbilde des Divus Augustus in ziemlich hoch gehaltenem Relief von der zartesten Ausführung und edel-



haltung (mitgetheilt im 4. Stücke der „Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande“); Livia als Magna Mater eine Büste des Divus Augustus lend (ein geistvoll gearbeiteter Cameo der kais. Samml. zu Wien); der grosse Fxcameo mit Augustus' Bilde im grünen Gewölbe zu Dresden; Kopf des Agrippa ausgezeichnete Schönheit auf einem Niccioio, zu Wien; der von Erophilos (des Skorides Sohn) geschnittene Augustuskopf in der kön. Sammlung zu Berlin; das Image des Ältern Scipio Africanus mit der Wundennarbe am Kopfe, bei Lord Bich; das Bild Cicero's, im Palast Chigi; das Brustbild des Antoninus, dem Silenmaske als Kopfbedeckung dient, im Besitz des Herzogs von Marlborough; Adrian kriegerisch (s. Eckhel's *Pierres gr. pl. 8*); der Kopf des Antoninus is oder (wie Winckelmann glaubt) des Hadrian, in der Samml. des Prinzen von

Oranien; ein (freilich nur im Bilde) vortrefflicher *Caligula*, der im vor. Jahrh. in der Samml. des Generals Wallmoden gesehen ward; ein Onyxcameo mit dem Kopfe des Kaisers *Helvius Pertinax* (s. Lipperts *Daktyliothek Scrin. I. P. II. n. 415*); ein Cameo von grosser Kunst mit dem Kopfe des *Vespasian* (in der grossherzogl. Samml. zu Florenz) u. a. m. Aus nicht sicher zu bestimmender Zeit ist das angeblich von *Pyrgoteles* herrührende sogen. Bild des *Phocion*, das *Winckelmann* im Palast *Accoromboni* sah. Ebenfalls unbestimmter Zeit gehören folgende Steine mit mythologischen Darstellungen an: der die sterbende *Penthesilea* umarmende *Achilles*, welchen schönen Hochschnitt der Engländer *Mr. Diering* besass; *Amor* auf einem Löwen die Leier spielend, mit dem Namen des Künstlers *Plutarchos*, und ein Stein mit *Ganymedes* und andern Figuren (in der grossherzogl. Samml. zu Florenz); der *Serpiskopf* aus *Agath*, der Kopf der *Jole*, das *Medusenhaupt* und ein Stein von vier Lagen mit der Darstellung *Aurorens* (in der kön. Samml. zu Neapel); der *Chalcidion*-Cameo des *Neptun* mit dem Blitze, welchen *Christian Dehn* besass; der auf dem Delphin reitende *Amor*, und *Achill* des *Patroklos* Tod beweinend (zwei im Besitz der Gräfin *Cheroffini* zu Rom befindlich gewesene Cameen); ein *Isiskopf* und ein *Sardonyxcameo* mit dem Kopfe des *Priamos* (im Museum des *Collegii Romani*); der die *Titane* erlegende *Jupiter*, von *Athenion* geschnitten (im Museo zu Neapel) und der kunstreiche Stein mit *Perseus* und *Andromeda*, wo beide auf einem Felsen sitzend vorgestellt und dermassen herausgearbeitet sind, dass fast der ganze Umriss der Figuren von der schönsten weissen Farbe über den dunkeln Grund des Steines hervorliegt. Letzteren Stein besass der Maler *Mengs*, nach dessen Tode er an die Kaiserin von Russland für 3000 Scudi verkauft ward. (Im kais. Gemmenkabinet zu Petersburg.) Der grösste Cameo mit mythischer Darstellung (noch grösser als der oben erwähnte fünfflügige *Sardonyx* zu Paris) ist der Vaticanische aus vier Lagen, welcher *Bacchus* und *Ariadne* von vier *Centauren* gezogen darstellt. (S. *Buonarrotti's Medagl. p. 427.*) — Begreiflicher Weise sind unter den Denkmalen der alten Steinschneidekunst die erhoben gearbeiteten (herauswärts geschnittenen), die man wegen der dazu am liebsten verwendeten Steine mit verschiedenen Farbenlagen *Cameen* nennt, seltener und daher gesuchter als die vertieft geschnittenen, die der Italiener *Intagli* nennt. Unzweifelhaft antike Cameen mit dem Namen des Schneidekünstlers sind die allerseltensten, aber deswegen nicht die werthvollsten; überhaupt ist von den uns bekannten alten Gemmen von Hoch- oder Tiefschnitt mit echtem beige-schnittenen Namen zu bemerken, dass diese nicht immer grosse Kunst verrathen und oft nur handwerksmässig nachgeschnittene Stücke nach älteren Meisterschnitten schmögen. Immerhin finden sich aber unter den griechischen namentragenden Schattwerken aus der gut römischen Zeit der ersten Cäsaren noch sehr tüchtige Arbeiten, während freilich in der überwiegenden Zahl der namenlosen Gemmen die wahre Kleinode der Kunst vorkommen. Die Liebhaberei mancher Kunstfreunde, welche, ohne triftige Kunstarchäologen zu sein, nach Steinen mit Namen jagten, ist nicht gar selten durch Italiener (wir erinnern an *Amastini* und *Andre*) bestraft worden, indem diese theils auf alten Gemmen nachträglich einen griech. Namen anbrachten, theils auch neue Gemmen mit alten Namen versehen für antike ausgaben. Weit leichter natürlich können unbezeichnete moderne Edelsteinschnitte, falls sie gute Arbeiten klassischen Styls und Geistes sind, auf Zeit für antike kursiren. — In der Kunstgeschichte des Mittelalters ist von Cameen keine Rede; erst die moderne Zeit hat solche Arbeiten wiederum aufgenommen, was zunächst unter den Italienern geschah. Von den jetztlebenden, überhaupt sehr zu zählenden Künstlern, welche Gemmen schneiden, können wir nur zwei Deutsche namhaft machen, die in Cameen sich ausgezeichnet haben; wir meinen *Daniel Böhm* in Wien und *Karl Friedr. Voigt* zu München.

Camilli hiessen die Jünglinge, die bei den Opferungen der Römer dienten. Solche Opferknaben, in kurzem und aufgeschürztem Kleide, sieht man z. B. auf einem des Triumbogen des *Marc Aurel* entnommenen Basrelief im *Campidoglio* zu Rom. Ihr Name kommt von dem etruskischen Wort *Casmillus*, was einen Diener bedeutet.

Camillus oder **Opferknabe** heisst die im Conservatorenpalast zu Rom befindliche antike Bronzestatue eines römischen Knaben im blossen aufgeschürzten Unterkleide, wie in solchem die Opferknaben auf verschiedenen erhobnen Werken erscheinen. Er hat eine einfache anmuthige Stellung, besonders einen reizenden Kopf und sehr zierliche Glieder. Auch ist das Gewand in gar niedliche, aber vielleicht etwas zu häufige kleine Falten gelegt, welche zuweilen sogar die Massen unterbrechend über hohe Stellen der Glieder weglaufen.

Camisia, soviel wie *Alba*, das bis auf die Füsse reichende Messhemd des k-

thelischen Priesters, welches gewöhnlich aus weisser Leinwand gemacht ist. Bei vornehmeren Geistlichen besteht es aus durchsichtigem Gewebe mit Spitzen.

Cammin in Pommern, von Stettin etwa zehn Meilen nordwärts entfernt, zeigt dem fern Nahenden einen einzigen Thorthurm als mittelalterlichen Ueberrest, aber das von Weitem so bescheiden aussehende Städtchen birgt in seinen Mauern einen weit wichtigeren Zeugen von seiner guten alten Zeit, den backsteinernen Dom des früheren Bisthums Cammin, der freilich niedrig liegt und thurmlos dasteht, weil die letzten Jahrhunderte den Thurmbau nicht zu erhalten vermochten. Dieser Backsteinbau ist in seiner ganzen Anlage würdig, in den meisten Theilen schön zu nennen, in der Erhaltung aber so entstellt und vernachlässigt, dass der Kunstfreund das Innere, ohne verletzt zu werden, nicht durchmustern kann. Man sieht die Pfeiler verbaut und wetteifernd dringen die Emporen der heutigen Domherren mit ihren grossen, grellbunten Wappen in das Mittelschiff der Kirche vor. Wer darin umherwandeln und vollends wer das mit Blau bemalte kattanbunte Gewölbe der Kirche betrachten will, läuft nach Kallenbachs Schilderung Gefahr, Hals und Beine zu brechen, da die Steine des Fussbodens nur lose und nachlässig neben und über einander hin geworfen zu sein scheinen. Fünf mächtige Kreuzgewölbe erstrecken sich von Osten nach Westen hin, sodass das erste den Chor, das zweite die Mitte des Kreuzschiffes, die drei letzten das Mittelschiff, bei einer Höhe von 60 Fuss, überdecken. Zwei gleiche Kreuzgewölbe gehören den Kreuzflügeln an. Die Nebenschiffe sind etwa halb so hoch als das mittlere, und während das südliche, sehr reich gehaltene Nebenschiff dem 15. Jahrh. angehört, sind Chor und Kreuzschiff in der Uebergangsperiode von 1200 bis 1220 entstanden. Die letztgenannten spätromanischen Theile des backsteinernen Domes bieten höchst interessante, dem gleichzeitigen Sandsteinbau ganz streng nachgebildete Formen. Die Chornische ist halbkreisrund, hat Pilaster, Halbkreisfries und langgestreckte Fenster im gedrückten Spitzbogen, doch ohne Maaswerk. Die am Aeussern dieser Nische in den untern Theilen begonnenen reichen Formen sind, wahrscheinlich Unkosten halber, nicht bis zur Höhe durchgeführt. Theilungsknäufe kommen an den Säulchen in den Winkeln der Fenster vor. Die Fenster des Querschiffes gleichen denen in der Apsis; Nischen sind mit zusammengesetzten Halbkreisen überdeckt, wodurch auf ihren Flächen eine Abwechslung im Steinverbände erzielt ist, indem die Ziegel geneigt liegen, der eine nach rechts aufwärts steigt, der zweite wieder abwärts sich neigt, die ganze Schicht in dieser Art abwechselt und jede obere Schicht die Bewegung der untern wiederholt. Den südlichen Querstamm schliesst unterm Gesims ein Halbkreisbogenfries, am nördlichen sind im Fries die Formen kleiner Treppengiebel neben einander gereiht, — eine Art von den Abwechslungen, welche in dieser Zeit an Stelle des Halbkreisfrieses vielfach erzielt wurden. Im Innern dieser Theile, an den Säulencylindern, Theilungsknäufen, Kapitälern und Sockeln, findet man ganz dieselben Formen in Thon, wie sie an den alten Ueberresten der Nürnberger Sebalduskirche, der Gelnhausener Kirche und andern gleichzeitigen in Sandstein vorkommen. Sehr reich und auch wieder ganz in diesem Charakter ist das Portal des südlichen Kreuzflügels. Das südliche Nebenschiff, mit durchbrochenem Giebelwerk gekrönt, enthält einen Reichthum, wie man ihn im Backsteine nicht erwarten möchte; leider ist diese reiche Architektur theilweis beschädigt. Am meisten leidend zeigt sich aber die Northwestseite des Doms, an welcher ein Pfeiler nebst der auf ihm ruhenden Last des Mittelschiffs bedeutend ausgewichen ist. Zu bemerken bleibt, dass der Camminer Dom einen aus Kalkstein gehauenen Taufbrunnen besitzt und interessante Schnitzwerke in den Chorstühlen anweist. Im Domarchiv fanden sich die Ueberreste eines Reliquariums, vier mit Eisenbleinplättchen besetzte Holztafeln.

Camönen; s. Musen.

Campagnola, Domenico und Giulio, ein wahrscheinlich blutverwandtes Maler- und Stecherpaar, das wir in den ersten Decennien des 16. Jahrh. zu Padua arbeitend treffen. Das Geburtsjahr des Giulio, welcher der Aeltere zu sein scheint, ist 1481. Derselbe war kein so vielseitiger Künstler wie Domenico, malte am liebsten in Miniatur und stach vornehmlich viel in Kupfer. Einige schreiben ihm sogar die sonst dem Lutma vindicirte Erfindung der Bunzenmanier zu. Seine Gemälde sind äusserst selten. Im Hause des Kaufmanns Kraenner zu Regensburg findet man ein in der Farbe warmes und zartes Bildchen von ihm, das sehr lebendige Bildniss eines jungen Mannes. Unter seinen Stichen ist in Bunzenmanier „Johannes der Täufer“ (*Julius Campagnola fecit. Appresso Niccolò Nelli in Venetia*. Hoch 12 Z. 8 Lin., breit 8 Z. 9 Lin.), welches Blatt nach dem Originale des Veronesers Girolamo Mocetto von der Gegenseite copirt und nur mit anderm Grunde versehen ist, ferner „der junge Hirt auf einem Hügel sitzend und zwei Flöten in der Linken haltend“ (hoch

4 Z. 10 Linien, breit 3 Zoll). — Domenico Campagnola, dessen Geburtsjahr unbekannt ist, war Fresko- und Oelmaler, Stecher und Formschneider. Er ging aus Tizians Schule hervor und soll sogar des Meisters Eifersucht erregt haben, als er diesen an Grossartigkeit der Malerei und in kunstreicher Behandlung des Nackten überbieten zu wollen schien. Seine Hauptwerke besitzt Padua, Fresken in der Schule Santo's und Oelbilder in der ein wahres Cabinet von Campagnolischen Gemälden abgebenden Schule der Maria del Parto. Nächst der Historie bildete er vorzüglich die Landschaft aus. Seine Zeichnungen landschaftlicher Gegenstände sind besonders geschätzt; mehrere derselben sind von den beiden Corneille, von Massé und Pesne gestochen worden, und sechzehn Landschaftsblätter nach ihm brachte Caylus in Kupfer. Von den eigenen Stichen Domenico's, Historien und Landschaften, tragen zehn Blätter die Jahrzahl 1517. Holzschnitte kennt man zwei mit seinem Namen aus demselben Jahre, darunter den grossen Kindermord in zwei Platten von 19 Z. 6 L. Höhe und 29 Z. 10 L. Breite. Ob er dieses Blatt selbst geschnitten, ist freilich noch fraglich, da man unten am Rande liest: „In Venetia. IL VIECERI.“ Domenico war schon 1512 thätig und scheint in den Jahren 1517 und 18 seine grösste künstlerische Kraft, wenigstens hinsichtlich der Stiche und Formschnitte (oder doch der Zeichnungen zu Holzschnitten), entwickelt zu haben. In Domenico's Blättersignaturen erscheinen die Abkürzungen *Do. Camp.* und *Do. Cap.* Die blosse Bezeichnung *DNICS* ist unsicher, da sie auch den *Domitius (Domenico) delle Grecche*, einen um 1550 lebenden venezianischen Maler, bedeuten kann.

Campana, Ritter Giov. Pietro, mit dem Titel eines sachsen-weimarischen Hofraths zu Rom lebend, zählt zu den leidenschaftlichsten Verehrern der Antike und zugleich zu den namhaftesten Förderern der Wissenschaft der Kunstarchäologie. Begeistert von dem Ruhme, den sein italisches Vaterland durch die Pflege der schönen Künste in alter und neuer Zeit gewonnen hat, und beseelt von dem Wunsche und Streben, die neuere Kunst durch das Studium der antiken zu vervollkommen, richtete er seit einer Reihe von Jahren sein Augenmerk hauptsächlich auf die bis jetzt zu wenig beachteten Ueberreste antiker Plastik und zog aus den Gräbern von Vulci, den Ruinen von Latium und dem an Kunstschatzen unerschöpflich reichen Boden der ewigen Weltstadt, eine Menge der elegantesten Verzierungen, Friese, Statuen, kleinen Figuren und Basreliefs vom reinsten und gewähltesten Style ans Tageslicht, woraus er eine noch in stetem Wachsen begriffne Sammlung gebildet hat, die namentlich in Betreff der schönsten und seltensten goldenen Ornamente und Terracotten wohl nirgends ihres Gleichen haben dürfte. Die erste Klasse dieser Sammlung umfasst einzelne Figuren von Lebensgrösse an, durch die verschiedensten Abstufungen, bis zu den kleinsten Dimensionen. Die zweite enthält Basreliefs, welche zur Verzierung an den verschiedensten Theilen der antiken Gebäude gedient haben, Karniese, Fries und andre Ornamente aller Art, welche nicht nur zu der innern Verzierung der Zimmer, sondern auch zu der äussern Ausstattung der Häuser, besonders der Dächer, angewendet wurden. Die dritte Klasse begreift die Hausgeräthe, die verschiedensten Töpferwaaren, Lampen, kleine Votivstücke und andre Gegenstände geringeren Umfangs, aber nicht minderen Interesses. Unter diesen drei Klassen ist die zweite die reichste und schönste, weshalb auch Ritter Campana damit in seinem Werke begonnen hat, worin er seine plastischen Schätze durch Lithographien mit archäologischem Text zu publiciren gedenkt. Es führt den Titel: *Antiche Opere in Plastica della collezione del Cavaliere Giov. Pietro Campana. (Roma, della Tipografia Salvini.)* Bis 1842 war davon erschienen *Distribuzione* 1 — 3. mit 13 lithogr. Tafeln und 36 S. Text. Die ganze Sammlung ist auf 100 Tafeln in 20 Lief. berechnet. Der *Discorso preliminare* über die Kunst der Plastik bei den Aegyptern, Griechen, Etruskern und Römern, ist vornehmlich durch die Nachweisung wichtig, dass die Kenntniss dieser Kunst nicht erst durch die Einwanderung des Demaratus aus Korinth nach Etrurien gebracht, sondern daselbst schon früher verbreitet gewesen sei. Eine Hauptstütze dieser Ansicht bietet das prachtvolle Grab, welches im April 1836 in der Nekropolis des alten Caere geöffnet wurde und einen reichen Schatz von Werken in Gold, Silber, Bronze und Thon darbot, bei deren keinem auch nur der entfernteste Einfluss griechischer Kunst sichtbar war, womit, nach dem Urtheil des Ritters Campana, auch die Architektur übereinstimmte. Neuerlich (anfangs 1843) wurde Cav. Campana in seinen eifrigen Nachforschungen durch Entdeckung eines mit Malereien geschmückten etruskischen Grabes belohnt, welches der Todtenstadt des alten Veji angehörte. Auch seine Nachgrabungen in der Umgegend von Tusculum, auf einem vormals der Familie Furia gebörenden Grundstücke, waren von Erfolg, indem er schätzbare Marmors und Inschriften auffand, namentlich den Trunc einer Pallastatue vorzüglichem Styls und merkwürdig durch die besondre Form der Aegis. Zu

seinen bedeutendsten Entdeckungen gehören übrigens zwei Columbarien in der Nähe der Porta Latina Roms, über welche 1840 entdeckten Gräber er eine (leider nicht in den Handel gekommene) Schrift in Grossfolio hat drucken lassen, die den Titel führt: „*Di due Sepolcri Romani del secolo di Augusto scoperti tra la Via latina e l'Appia presso la tomba degli Scipioni dal Cav. G. Pietro Campana. Roma 1841.*“ Sowohl die allgemeine und künstlerische Beschreibung der Grabstätten, wie die Erläuterung der zahlreichen Inschriften, wobei vieles Dahingehörige aus den Klassikern und manches Vergleichende anderer Denkmale auf geschmackvolle Weise angereicht wird, machen dies mit 14 guten Kupfertafeln ausgestattete Werk zu einem schätzbaren Beiträge zur archäologischen Literatur.

Campana (sprich Campanja), Pedro, lebte 1503 — 1580. Dieser ganz vorzügliche Historienmaler ist eigentlich ein Niederländer (denn er war in Brüssel geboren), gehört aber seinem künstlerischen Wirken nach wesentlich den Spaniern an. Seine Ausbildung hatte er in Italien, wahrscheinlich unter Buonarroti, erhalten; doch verbindet er mit der Richtung des Letztern noch bedeutende Anklänge an die ältere Schule. Sein Hauptwerk ist eine „Kreuzabnahme“ in der Kathedrale zu Sevilla (früher in der Kirche Santa Cruz). Im Colorit, im Ausdruck der Gesichter, in der einfachen Composition, die fast in architektonischer Symmetrie geordnet ist, wird dieses Gemälde mit den Leistungen Albrecht Dürer's verglichen; im Ausdruck der augenblicklichen Bewegung, die nicht äusserlich, sondern von innen herausgeht, zeigt sich die Annäherung an Buonarroti. Die Meisterhaftigkeit des Momentanen in dieser Darstellung bezeichnet sehr schön ein Ausspruch Murillo's. Dieser grosse Künstler pflegte nämlich in seinem Alter täglich das Campanja'sche Gemälde zu besuchen und lange davor zu verweilen. Eines Tages nun fragte ihn der die Kirche gern schliessen wollende Sakristan, was er so lange vor dem Bilde zu stehen habe? Murillo, ganz in Gedanken, erwidert: „Ich warte bis diese heiligen Männer unsern Heiland vollends herabgenommen haben!“ — Noch findet man verschiedne Gemälde Campanja's in andern Seville Kirchen. Gleichzeitig mit C. arbeitete zu Sevilla sein Landsmann Frans Frutet, welcher gleichfalls in Italien sich herausbildete. (Vergl. das Kunstblatt von Ludw. Schorn, 1822, Nr. 77.)

Campanile (in der Mehrheit Campanili), der italienische Name der Glockenthürme. Diese, obschon seit dem 7. Jahrh. aufgekommen, erscheinen vornehmlich vom 11. Jahrh. an als eine besondrer Zugabe der Kirchen. Das Campanile steht meistens ohne Verbindung zur Seite des Kirchengebäudes und steigt in schlichter quadratischer Form auf, wie z. B. die schönen Ziegelthürme mit kleinen Arkaden in und um Rom. Reicher ist der berühmte hängende Thurm zu Pisa, 1174 begonnen.

Campanische Vasonbilder; s. im Art. Vasen.

Campaspe aus Larissa war die Geliebte Alexanders des Grossen, die derselbe wegen ihrer wunderbaren Körperschönheit durch Apelles malen liess. Der Künstler musste sie völlig entkleidet als Anadyomene malen, und als Alexander gewahrte, dass sein Maler nicht minder in sie verliebt sei, machte er demselben für das herrliche Bild die Geliebte zum Geschenk. Govaert Flink, ein Schüler Rembrandts, hat diese Scene gemalt.

Campen, Jakob van, geb. um Beginn des 17. Jahrh. zu Harlem, gest. 1657 zu Amersfort, stammte aus vornehmer Familie und legte sich als reicher „Herr von Rambroeck“ rein zu seinem Vergnügen zunächst auf die Kunst der Malerei. Er wollte sich für letztere in Italien ausbilden und besuchte zu diesem Zweck Rom, ward aber hier so mächtig von der Architektur angezogen, dass er zu dem Entschlusse kam, fortan nur dieser zu leben. Während seiner römischen Studien war das alte Rathhaus zu Amsterdam abgebrannt und man ertheilte ihm bei seiner Rückkehr den Auftrag zum Neubaue desselben. Diese grosse Aufgabe ward denn auch durch van Campen nach Kräften gelöst. Er musste das Gebäude auf 13,659 in den Morastboden eingerammten Pfählen gründen und gab ihm die Grundform eines grossen Vierecks von 282 Fuss in der Länge und 222 F. in der Breite. Die Fasadn erhielten eine Höhe von 116 Fuss. Freilich sehen wir in diesem Stadthause nur einen ebenso regelmässigen als nüchternen Renaissancebau, der sicherlich schön ist, wenn man die architektonische Schönheit in der ärmsten tautologischen Symmetrie entdecken kann. Hier ist nichts von blühendem Styl, geschweige von der poesiereichen Herrlichkeit der Rathhäuser ältern vaterländischen Styls, wohl aber gähnt uns dieser Bau in jeder Fassade seines massenhaften quadratischen Körpers mit der langweiligen Monotonie jener kalten verstandesdürren Austerclassicität, welche damals den neuen wahren reinen Geschmack bezeugen sollte und unter dem Namen italienischen Architekturgeschmacks leider noch lange auf germanischem Boden grassirt hat. Aus Vorliebe für die Renaissance genannte wiederaufgewärmte Antike that Quatremère de Quincy

den übertriebensten Ausspruch, indem er das Campensche Rathhaus zu Amsterdam gradezu das schönste Gebäude in ganz Holland nennt und es sogar für das Schöne unter allen Baudenkmälern dieser Art in allen übrigen Ländern Europas erklärt. Ein solches Urtheil gehört zu den leichtfertigsten Phrasen, wie wir sie aus Franzosenmunde leider zu oft hören müssen. — Durch van Campen ward zu Amsterdam auch ein Theater erbaut; ferner errichtete er mehre Grabmäler zu Ehren verschiedener um die niederländische Flagge verdienter Admiräle. Im Haag führte er einen Palast für den Prinzen Moritz von Nassau auf. — Von seinen Gemälden wird kein Rühmes gehört; es wird nur bemerkt, dass der Harlemer Patrizier sich das Vergnügen bereiten konnte, seine Bilder und Zeichnungen zu verschenken, und dass er überhaupt von keiner seiner Arbeiten einen Nutzen gezogen.

Campestre blickt die leichte schurzähnliche Verhüllung der Lenden, welcher die römischen Jünglinge sich bedienten, wenn sie auf dem Campus Martius nackt ihre Leibesübungen anstellten. Auch trug man das Campestre in heisser Sommerzeit statt der Tunica unter der Toga. Die es trugen, hießen davon „Campestrati.“

Camphausen, W., geb. zu Düsseldorf 1819, ist der einzige Schlachtenmaler der Düsseldorfer Schule. Seine „Belgrader Schlacht“, in welcher die Türken vor dem unüberwindlichen Prinz Eugen in scheuer Flucht ihr Heil suchen, ist eine lebendige Composition; man sieht ein tüchtiges Herumtummeln von Reitern und Rossen, wobei vom Künstler in vielen schwierigen Wendungen kecke Zeichnung entwickelt ist. Die Färbung ist fleissig und wahr. Sein jüngstes Bild stellt in drei Abtheilungen den Ausritt, den Tod und die Bestattung eines kräftigen Kriegers dar, nach dem trauten Volksliede: „Morgenroth, leuchtest mir zum frühen Tod!“ Malerisch sind in dieser Bilderreihe die drei Zeilen in Scene gebracht:

Gestern noch auf stolzen Rossen,
Heute durch die Brust geschossen,
Morgen in das kühle Grab.

Man rühmt hier die schön vertheilte abwechselnde Beleuchtung. Besonders sind zwei Rosse, die auf allen drei Bildern wiederkehren und das Menschengeschick mitleiden und mitempfunden, mit schöner Symbolik behandelt. Uebrigens findet man neben dem vielen unleugbar Schönen doch auch manches nur Aeusserliche, zumal in der ersten Abtheilung. Im Allgemeinen hört man das Urtheil über Camphausen dahin aussprechen, dass es ihm nicht an lebendiger bezeichnender Auffassung fehle, wohl aber hin und wieder an Gewandtheit des Ausdrucks. Indess ist der Künstler noch jung und kann mit den Jahren das voll erlangen, was er jetzt noch nicht völlig besitzen sollte.

Campi ist der gemeinschaftliche Name mehrer Cremoneser Maler, welche zugleich als die Träger der Schule von Cremona, der frühesten eklektischen Malerschule Oberitaliens, bekannt sind. Begründer dieser Schule war Giulio Campi, welcher 1572 in einem Alter von 72 Jahren verstarb und dem sein jüngerer Bruder Antonio und ein andrer Künstler derselben Familie, Bernardino Campi, ihre Bildung verdanken. Bernardino ward der Hauptmeister der Cremoneser Schule und hatte die besonders im Porträt ausgezeichnete Sofonisba Anguissola zur Elevin.

Campione, Jacopo di, erbaute mit Niccolo da Selli die berühmte zwischen Pavia und Mailand gelegene Certosa, deren Stifter Giov. Galeazzo Visconti war. Vergl. den Art. „Karthause bei Pavia.“

Campo santo (*campus sanctus*, heiliges Feld) heisst bei den Italiänern die Todestätte, insbesondere der Vorhof der Gräber, jener quadratisch gebaute, nach aussen geschlossene und nach innen durch Arkaden offene Umgang mit den Begräbnisstätten um das Gemeinwesen verdienter Männer. Das berühmteste Campo santo stammt aus dem 13. Jahrh., zu welcher Zeit die Stadt Pisa ein solches dem Gedächtnisse gewidmet um die Republik verdienter Pisaner weihte. Die Architektur desselben wurde 1283 durch Giovanni Pisano in germanisch-toskanischem Style vollendet. Die Fresken an den Innenwänden der Umfangsmauern haben dies C. s. zu einem für die Geschichte der christlichen Kunst Italiens höchst beachtenswerthen Denkmale erhoben, das frühlich im Verlauf der Zeiten in tiefen Verfall gerieth, bis unter Napoleon der Venezaner Carlo Lasinio zum Conservator ernannt ward, dessen Bemühungen man nicht allein die Erhaltung, sondern auch die abbildliche Herausgabe dieser mittelalterlichen Wandmalereien verdankt. Letztere bezeugen wie wichtig es für die freie Entwicklung der specifisch christlichen Malerei gewesen, dass diese Kunst ausserhalb der knechtenden Kirche einen öffentlichen Ort angewiesen fand, wo sie, ohne die Religion aufzugeben, kirchlich im strengsten Sinne zu sein aufhören durfte und statt zum Ritual und Gesangbuchlied, zum Hymnus und Oratorium werden konnte. Aehnliche Gelegenheit für die christliche Malerei, sich der despotischen Sphäre der kirch-

Neben Dogmen zu entziehen, ergab sich auch im mittelalterlichen Deutschland, das zwar keine Friedhöfe von dem Sinn und der Bedeutung italiänischer *Campi santi* hatte, aber doch Kirchhofmauern und Kreuzgänge darbot, an welchen Stellen die schöpferische Kunst, sich hier nicht mehr gebunden fühlend an die vom Cultus dictirten Formen, ihren Geist ungetrübt in Farben ausdrücken und in Bezug auf Stoff und Auffassung (wir erinnern nur an die poesievollen humorreichen Todtentänze) ziemlich unbeschränkt wirken konnte. In der Jetztzeit, wo die monumentale Malerei durch Peter Cornelius im Sinne der bestmittelalterlichen Periode der Kunst wieder glorreich erstanden ist, denkt man auch in Deutschland an Anlegung von *Campi santi* im vornehmsten italiänischen Sinne. Zunächst ist in München der Gedanke an grossartige Friedhoffresken aufgekommen, und allem Anscheine nach wird die nächste Zukunft nicht allein ein Münchner, sondern auch ein Berlinisches Campo santo nach dem Vorbilde des Pisanischen aufweisen. Bei dem Berliner C. s. (mit der Begräbnisstätte der kön. Fam. an der einen, und dem Eingang in den Dom an der andern Seite) erhält jede der vier Wände der Umfangsmauern gegen 180 Fuss Länge bei 35 F. Höhe. Diese in solcher Ausdehnung dem Fresko selten gebotenen Räumlichkeiten, dazu die Berufung des berufensten Meisters der monumentalen Malerei, die Bedeutsamkeit Berlins für das geistige Leben Deutschlands und der Umstand, dass hier zum Erstenmale auf protestantischem Grund und Boden die religiöse Kunst sich im Grossen thätig und schöpferisch gross erweisen soll, machen, in Verbindung mit der hier gewährten Unabhängigkeit von streng kirchlicher Stoffwahl und Auffassung, die königliche Aufgabe eines das ganze Campo santo ausschmückenden Freskencyklus sicher zu einer der wichtigsten für die Entwicklung und Fortbildung der deutschen christlichen Kunst, welche letztere man keinesweges als eine schon abgeschlossene und abgethane betrachten darf, da sie in der That erst beginnt. Ungleich der Ausschmückung des Pisaner Campo santo, wo sich Bild an Bild reiht, hat Cornelius für die Berliner Camposantofresken eine Art von architektonischem Organismus mit mannichfaltigen Gliederungen und Zierrathen geschaffen und zwischen die Hauptbilderräume Nischen mit kolossalen statuarisch gehaltenen Gruppen gestellt. Die Haupträume selbst hat er in drei Abschnitte getheilt, so dass immer über einem grossen Mittelbilde von etwa 20 Fuss ins Geviert eine Lunette mit Goldgrund, und unter demselben ein Sockelbild von etwa 5 Fuss Höhe in Helldunkel angeordnet ist. In den Umgebungen, Postamenten, Ornamenten u. s. w., haben mit den Formen griechischer Architektur auch die fantastischen Gestalten der griechischen Mythe eine natürlich beschränkte, aber für das Gesamtgepräge sehr wirksame Stelle gefunden. — Ein kolossales Campo santo ist in der Neuzeit in Italien entstanden, nämlich das *Camposanto nuovo* zu Neapel, und ein nicht minder grossartiges wird zu Mailand erbaut. Zu letzterem hat Architect Aluisetti im Auftrage der Commune den Entwurf gemacht. Der Plan dieses auf eine Bevölkerung von 180,000 berechneten Friedhofs, dessen Ausführung auf 3 Millionen Lire austriache veranschlagt wird, enthält ausser dem offenen Gräberfelde in der hohen Einfriedigung eine grosse Anzahl Grabkammern und Grabkapellen nach verschiedenem Bedürfniss und Vermögen, eine eigene grosse Kirche, zwei Pantheen oder Ehrenbegräbnisse, und offene Säulenhallen ringsum. [Eigenthümlich in der Conception der ganzen Anlage ist der Abschluss der vier Ecken des Haupttheiles vom Gottesacker, welche für vier Kategorien von Todten bestimmt sind, die im Hauptfeld keine Unterkunft finden sollen, nämlich für Protestanten, Juden, ungetaufte Kinder und Selbstmörder. Trotz solcher an allen Ecken sich aussprechenden Bigotterie wird der Mailänder Friedhofsbau, dieses Denkmal christlicher Religion und kirchlicher Gesinnung, im Style klassischer Göttertempel ausgeführt; am Eingange aber wird eine Jahrzahl des 19. Jahrhunderts an die Fortschritte in der christlichen Liebe erinnern.]

Campus Martius; s. Rom.

Camuccini, Ritter Vincenzo, geb. 1773, gest. 1844 zu Rom, wo er das Inspectorat über die öffentlichen Gemälde der päpstlichen Gallerie sowie über die Mosaikfabrik führte und das Directorat der dasigen neapolitanischen Akademie (früher auch das Präsidentenamt bei der Akademie von San Luca) bekleidete. Man hat ihn den modernen *restauratore e principe della Italiana pittura* genannt. Wahr ist nur, dass er den Principien der puristischen Schule, die man bei uns wohl die der Nazarener benennt, auf das Entschiedenste entgegengetreten ist und dass durch seinen Einfluss die antikisirend-französische Schule die tiefsten Wurzeln in Rom geschlagen hat. Camuccini gefiel sich noch, wie seine gleichberühmten Zeitgenossen Landi und Benvenuti, im Reiche des Apiani, dessen Grenzen sich allmählig immer enger gezogen haben. Ohne eine reichhaltige Ader der Erfindung zu besitzen, schwang er sich in zeichnender Hinsticht zu bedeutender Meisterschaft auf und entwickelte in Cartons

und Farbenskizzen eine künstlerische Gewandtheit, die an die grössten Vorgänger erinnerte. In Folge seiner eifrigen Studien nach der Antike zum handsichersten plastischen Zeichner geworden, gerieth er als Maler in den Fehler, seine Figuren zu statuarisch zu halten. Seine ersten ihm Ruf bringenden Werke waren der Tod Cäsars und der Tod der Virginia (beide im kön. Schlosse zu Neapel); sie enthalten lebensgrosse Figuren von tüchtigster Zeichnung und entschiedenem Charakter, sind kräftig klar colorirt, aber theatralisch in der Anordnung. Für San Giovanni zu Piacenza malte er eine Darstellung im Tempel, worin die Italiäner ihre auf Camuccini's Talente gesetzten Hoffnungen erfüllt sehen wollten. Ein ungläubiger Thomas von ihm erlebte die Ehre, für St. Peter zu Rom in Mosaik gesetzt zu werden. Dann malte er eine Menge Darstellungen aus der römischen Geschichte, wie solche in der napoleonischen Periode besonders beliebt wurden. Er wählte Scenen aus dem Leben des Regulus, Lentulus, Scipio, der Cornelia u. s. w., schuf einen als Meisterwerk gepriesenen Horatius Cocles und die treffliche Darstellung des Romulus und Remus als Kinder, die man in der gräf. Schönbornschen Gall. zu Reichershausen sieht. Ein höchst ausdrucksvolles Bild ist der „Tod Magdalenens“ und durch schöne Composition, Farbenschmelz, Grazie und Hobeit zeichnet sich die „Vermählung der Psyche“ aus. Eine für den König Karl IV. von Spanien gemalte Grablegung ist wegen der lebendigen Harmonie der Theile bewundert worden. Die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag erhielt von Camuccini's Hand die Erscheinung des Herrn in der Vorhölle. Ein kolossales Gemälde, Sauls Bekehrung, arbeitete er 1834 für die Apostelkirche zu Rom. Seine vom J. 1833 datirende Darstellung der „Sendung der Benediktiner nach England, als der Verkünder des wahren Glaubens“, soll ein Prachtstück sein. Mit Landi führte er die Plafondbilder im Palaste Torlonia aus. Auch bei den Gemälden der neuen Kirche San Francesco di Paola zu Neapel war Camuccini betheiligt. Uebrigens sind von ihm ausgezeichnete Bildnisse gemalt worden, z. B. das des Papstes Pius VII. in der k. k. Gallerie zu Wien und das der Gräfin Dietrichstein vom J. 1829. Vom selben Jahre an erschienen beim Kunsthändler Scudellari zu Rom: „*i fatti principali della vita di Gesu Cristo, espressi in litografia dal Cav. Vincenzo Camuccini.*“ Mehre Stiche nach ihm existiren von Bettelini. Erwähnung verdient noch, dass wir Camuccini die Fortsetzung des „*Museo Capitolino*“ verdanken.

Canabus (griech Kanabos oder Kinnabos) hiess bei den Alten die rohe skelettartige Holzfigur, über welche der Thon oder andre welche Stoffe gezogen wurden, um grössere Figuren zu modelliren, daher das französische *canevas*. Aehnliche Phantome dienten den alten Plastikern und Malern zum anatomischen Studium.

Canachus; s. Kanachos.

Canal bedeutet in der Architektur 1) den Schneckengang am ionischen Capitäl, die schön und stetig gekrümmte Hohllinie der Schnecken, deren Schlusspunkt das knopfartig vorstehende Schneckenauge bildet; 2) heissen Canäle die den untern Raum des dorischen Triglyphen (Dreischlitzes) verzierenden zwei ganzen und halben Schlitz (Canaliculi und Semicanaliculi), deren Vertiefung in einem dreieckigen Ausschnitte besteht, welcher oben einen etwas abgerundeten Schluss und an den Ecken das Zäpfchen hat.

Canale; s. Canaletto.

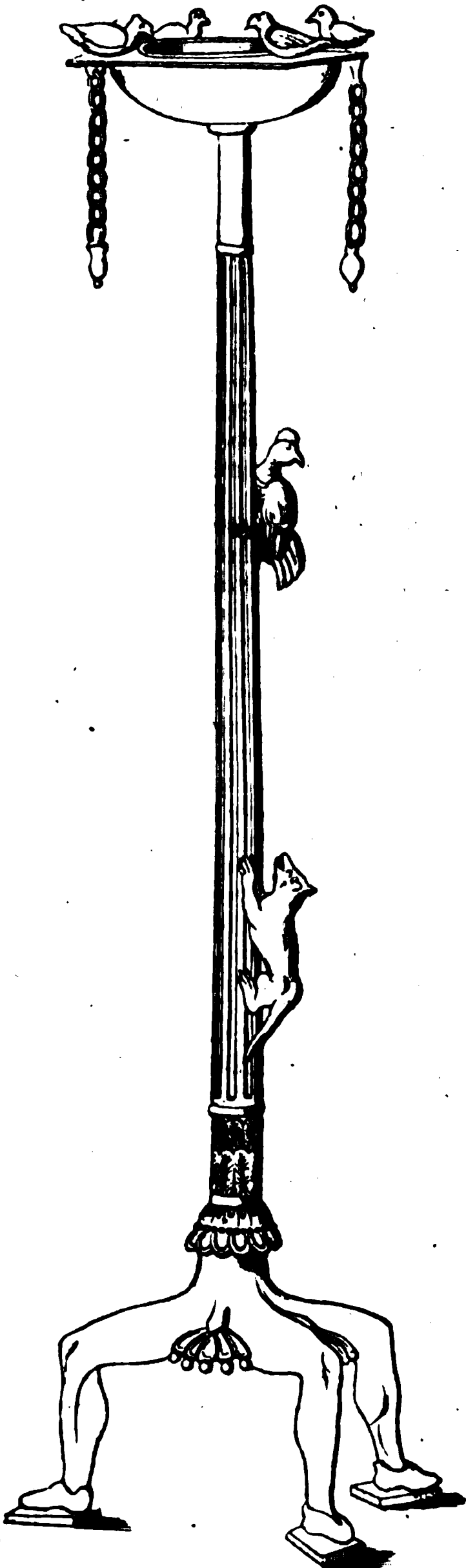
Canaletto ist der kursirende Name für Antonio Canale und dessen Neffen Bernardo Bellotti. Nur Letzterer, der Schüler Canale's, sollte Canaletto heissen; indem man aber Beide so benennt, muss man nothwendig von einem ältern und jüngern Canaletto sprechen, was aber in den Kunstschriften und Kunstkatalogen wenig geschieht, dass dieser gemeinsame Name zweier in einem und demselben Fache (der malerischen Ansicht) bedeutenden Künstler schon die grösste Verwirrung hervorgebracht hat. — Der ältere Canaletto, *Antonio Canale*, geb. 1697, gest. 1768, war Sohn und Schüler eines Theatermalers zu Venedig, und wurde, als er als Architektur- und Landschaftsmaler in Ruf kam, von seinen venezianischen Zeitgenossen mit dem Schmeichelnamen *il Tonino* bezeichnet, der nichts weiter als eine Diminutivform für Antonio ist und unserm „Antonchen“ entspricht. Seine Prospekte, zumal die vom Canal Grande genommenen, sind von ausgezeichneter Wirkung; die Darstellung ist einfach und schlicht, wenn schon in etwas dekorativer Behandlung. Leben und Wahrheit spricht aus allen seinen Werken, die zugleich von leichter Erfindung und ungemeiner technischer Fertigkeit zeugen, welche letztere er sich durch seine frühere Beschäftigung mit Bühnendekorationen erworben hatte. Die geistreichen Figuren in seinen Bildern hat Tiepolo hineingemalt. Seine venezian. Canal-

ansichten (und wahrscheinlich führte er davon den sonst zu wunderbar dazu stimmenden Namen *Canale*) wurden ihrer Beliebtheit wegen viel von Andern kopirt; doch konnten die Nachbilder nicht jene durchsichtige Klarheit und jenen hohen Grad der Vollendung aufweisen, wodurch sich die Canale'schen Originale so wesentlich unterscheiden. Das Berliner Museum hat vier vom Canal Grande genommene Architekturansichten von Canale's Hand, die auf Leinwand sämmtlich das Maass von 1 F. 11 Z. Höhe und 3 F. $\frac{1}{2}$ Z. Breite haben. 1) Ansicht des Dogenpalastes und des Thurms von San Marco mit deren Umgebungen (auf dem Canal eine Galeere nebst Gondeln und Barken), 2) Ansicht der Kirche della Salute mit ihren Umgebungen (auf dem Canal Gondeln und Barken), 3) Ansicht des Palastes Grimani mit seinen Umgebungen (ebenfalls mit Gondelleben auf dem Canal), 4) Ansicht der Dogana nebst den Umgebungen. Auf letztem Stück ist der Canal nur mit einer Galeere belebt. — Der jüngere Canaletto, der unermüdliche Städtemaler *Bernardo Bellotti*, geb. um 1724 zu Venedig, gest. 1780 zu Warschau, trat würdig in die Fusstapfen seines Veters und Meisters Antonio, begnügte sich aber keineswegs mit Venedig, sondern malte, auf vielem Herumreisen, bald die schönsten Aussichten von Rom, bald die von Verona, Brescia, Mailand u. s. w. In England, wohin er auf Amiconi's Rath reiste, war ihm der Ruf durch seine venezian. Ansichten vorausgegangen, welche er um kärglichen Lohn für den britischen Consul Smith in Venedig gemalt hatte und mit welchen der Letztere Schacher trieb, indem derselbe sie theuer wieder nach England verkaufte. Bellotti hielt sich zwei Jahre in London auf und löste nun die grossen Summen selbst, die sich Smith für die Canaletti hatte zahlen lassen. Horace Walpole erhielt von ihm eine meisterhafte perspektivische Ansicht des Innern vom Kingscollege-Chapel. Die Ansicht von Somersetgardens ist durch einen schönen Stich bekannt. Viele grosse und treffliche Stücke seiner Hand befinden sich in Queens-House. Ungleich länger war Bellotti in Deutschland thätig, wo er für den bairischen Kurfürsten die schönsten Aussichten von Nymfenburg und eine (in der Pinakothek befindliche) Ansicht von München lieferte, dann aber für den sächsischen Kurfürsten und polnischen König arbeitete, an dessen üppigem Hofe er wohl durch scherzweise Benennung zum Grafen Bellotti ward, unter welchem Titel er in Deutschland so vielbekannt ist. Er malte eine Menge Ansichten von Dresden und dessen Umgebungen; fünfzehn davon hat er selbst mit angenehm leichter, geschmackvoller Nadel radirt, unter welchen Blättern (in gr. Querfol.) besonders die Ansicht der Frauenkirche und der alten Kreuzkirche geschätzt sind. Im J. 1764 ward er Mitglied der neuerrichteten Dresdener Akademie. Richtige Perspektive, Schönheit der Luftlinien und kraftvolle Beleuchtung, durch welche man Sonnenschein zu sehen glaubt, zeichnen seine Gemälde aus, die sehr flüchtig gemalt und nur rücksichtlich der Schatten, die zuweilen an Undurchsichtigkeit laboriren, nicht stets zu loben sind. Man vermuthet, dass ihn die *Camera obscura* zu Schatten von so dichtem Dunkel verleitete; doch hat er sie öfter auch glücklich vermieden. Klarer in den Schatten als seine Dresdener Ansichten sind die von Venedig und Verona. Nächst den italiänischen Prospekten gelangen ihm in der Beleuchtung ganz vorzüglich die Ansichten des pittoresk gelagerten Städtchens Pirna bei Dresden, und zwar weil er dabei keine Camera obscura gebrauchte. Selbst gleichgültige Gegenstände erhalten in seiner Darstellung eine überraschend reizende Wahrheit. Von seinen radirten Blättern sind ihres schönen malerischen Geschmacks wegen auch sechs Aussichten vom Königsstein und von der Stadt Pirna anzuführen, sowie Aussichten von Warschau, wohin er sich einige Jahre vor seinem Tode, dem Dresdner Hofe nachziehend, begab.

Canaliculi; s. unter Canal.

Candelaber (vom lateinischen *Candelabrum*), Name der in der antiken Kunst eine wichtige Rolle spielenden Leuchter. Ursprünglich war bei den Alten das *Candelabrum* nur zum Aufstecken der *Candela* (einer Wachs- oder Talgkerze) eingerichtet, ward aber nach Erfindung der Oellampe zum *Lampenträger* und pflegte als solcher auf dem Fussboden zu stehen, weshalb ihm eine ansehnliche Höhe (5 bis 7 neapolitan. Palmen) gegeben wurde. Die einfachsten *Candelabra* waren von Holz; an andern dagegen zeigte sich nach Material und Schmuck ein bedeutender Kunstluxus. Die grossen Candelaber in Tempeln und Palästen waren am Boden befestet und bestanden aus Marmor mit Reliefschmuck. (Mehrere Exemplare im Museum Pio-Clementinum zu Rom und in der Münchner Glyptothek.) Diese grössern K. waren *Rauchaltäre*; das Bildwerk daran besagte, welchem Gott sie geweiht waren. Auch werden Candelaber als Weihgeschenke genannt, die aus edlen Metallen, sogar aus Edelgestein hergestellt waren. Nicht selten bestanden sie aus gebrannter Erde; zur Blüthenzeit der Kunst wurden sie meist aus Bronze sehr zierlich gearbeitet. Die

Thelle des Kandelabers sind: 1) der Fuss (Basis), 2) der Schaft (Kaulos), 3) der Knauf (Kalathos) mit der Schale oder dem Teller (Diskos), auf welchen die Lampe gestellt wird. Gewöhnlich besteht die Basis aus drei zierlichen Thierfüssen, häufig mit Blättern verziert; der Schaft ist meistens kannelirt, und über dem Knaufe erhebt sich nicht selten eine Figur, welche den oft vasenförmigen, äusserst zierlichen Aufsatz mit dem Teller trägt. (Siehe z. B. im *Museo Borbonico IV. t. 7.*) Vorzugsweis waren die Candelaber aus Aegina und Tarent geschätzt. (Bei den Griechen hiessen sie *Lychneia* oder *Lychnauchoi*.) — Künstliche Formen sind die vielarmigen oder solche, wo der Schaft eine Statue bildet, die eine Lampe in Gestalt einer Fackel trägt und beide Arme mit den Lampentellern erhebt. Vielarmige waren zu Kyme und im Prytaneion zu Tarent. (*Museo Borbon. VII. t. 15, 30.*) — Eine ganz verschiedene Art von Kandelaber sind die *Lampadarti*, welche Säulen mit Armen oder Baumstämme vorstellen, von deren Zweigen mehr Lampen an Ketten herabhängen. (*Mus. Borb. II. t. 13; VIII. t. 31.*) — Im Museo Etrusco Gregoriano zu Rom findet man eine Reihe von 43 Kandelabern der mannichfaltigsten Gestalt, hervorgegangen aus den Nachgrabungen in Cervetri (dem alten Cäre), Vulci, Bomarzo und Orte; es sind theils glatte, theils kannelirte schlanke Säulen, an welchen oft ein Thier hinaufkriecht, eine Schlange, Eidechse, ein Wiesel oder eine Katze, die einen Hahn verfolgt; oben tragen diese Säulchen eine Tasse oder laufen in mehrer Arme aus, zwischen welchen zierliche Figürchen aufgestellt sind. Oder sie sind auch gebildet durch Schalen verschiedener Grösse, die in Zwischenräumen über einander emporsteigen. Meist ruhen sie auf Füßen von Menschen, Löwen, Hirschen, oder sind gestützt durch ganze Figuren von Satyrn und ähnlichen. Mitunter ist selbst die Säule des Candelabers eine Menschenfigur, welche auf der emporgestreckten Hand die Schale trägt oder als Karyatide die Säule selbst stützt. Abgebildet sind diese 43 Candelaber des Gregorianischen Museums in dem kürzlich von Dr. Achille Gennarelli herausgegebenen Kupferwerke: „*Musei Etrusci, quod Gregorius XVI. Pont. Max. in aedibus Vaticanis constituit, monumenta linearis picturae exemplis expressa*“ etc. — Der durch unsern Holzschnitt wiedergegebene, auf drei Beinen ruhende Candelaber, an dessen Schaft ein Huhn von einem Fuchse verfolgt wird und um dessen obere Schale vier Täubchen sitzen, ist bei Volterra gefunden worden und befindet sich in der Florentiner Gallerie. (Nach Micelli: *Anticht monumenti*, tav. 40, n. 2.)



Candido, Pietro; s. Pieter de Witte.

Canella, Architekturmaler in Mailand, bekannt durch eine sehr gelungene Ansicht des Mailänder Doms, welche auf der Triester Kunstausstellung 1844 zu den tüchtigsten Architekturstickern gerechnet und vom Kaiser angekauft ward.

Canevas; s. Canabus.

Cangiacci (Cangiage); s. Cambiasi.

Canina, Ritter Luigi, praktischer Architekt zu Rom, hat sich im Fache der Alterthumswissenschaft vorthellhaft bekannt gemacht durch sein grosses Werk über die antike Baukunst und durch seine Topographie Roms, wofür er die Sporen des Ordens, den ihm Papst Gregor XVI. im J. 1832 ertheilte, redlich verdient hat. Erstes Werk, das unter dem Titel „*L'architettura dei principali popoli antichi considerata nei monumenti*“ (in Folio) erschien, schrieb er noch als Professor an der Turner Akademie. Als nach dem Tode der Herzogin von Chablais aus dem Hause Savoyen die Villa Rufinella oder Tusculana (die höchstgelegene aller Villen Frascati's, zu welcher Besetzung die benachbarte felsige Spitze des Hügels, die Stelle des alten Ciceronianischen Tusculums, gehört) dem Könige Karl Felix von Sardinien als Erbschaft zugefallen war, wurden die schon von Lucian Bonaparte, dem frühern Besitzer der Villa, begonnenen und dann von der gedachten Prinzessin fortgesetzten Nachgrabungen, die erst unter Leitung des Marchese Biondi standen, nach dessen 1839 erfolgtem Tode unter die unsers Canina gestellt, welcher dieselben nach einem weit verständigern Systeme fortsetzte und zumal für die Erhaltung von Tusculums Architekturtrümmern möglichst Sorge trug. Er liess das Theater, das bedeutendste Bauwerk, gänzlich vom Schutte reinigen, bei welcher Gelegenheit eine nicht unbedeutende Zahl von Kunstwerken aufgefunden ward, von denen die wichtigsten nebst den Resultaten der Forschungen auf der Stätte, wo Veji stand, nach dem kön. Schloss Aglié bei Turin gebracht worden sind. Im Auftrage der in Rom lebenden verwittweten Königin von Sardinien, welche nunmehr Besitzerin der Rufinella oder tusculanischen Villa geworden, entwarf Canina seine Beschreibung Tusculums, die 1841 zu Rom erschienen (*Descrizione dell' antico Tuscolo dell' architetto Cav. Luigi Canina*, 183 Seiten Text nebst 53 Kupfern in Folio) und die einzige wirklich vollständige ist, welche sowohl die Geschichte der alten Stadt (nebst einem vielleicht weniger genügenden Anhang über das mittelalterliche und über das moderne Frascati) wie die genaue Topographie der Stadt und ihrer nächsten Umgebung enthält, worauf die Beschreibung der verschiedenen Kunstwerke, Sculpturen, Malereien, Musive, Terracotten und Stuckarbeiten, nebst einer ansehnlichen Reihe von Inschriften folgt. Die sehr gut gearbeiteten Kupfertafeln enthalten theils Karten und topographische Pläne, Ansichten, Grund- und Aufrisse und Restaurationen der Monumente, des Forums, Theaters und Amphitheatrs, der Wasserbehälter, der sogenannten Villen des Cicero und Lucullus, sowie der Gräber, theils Abbildungen der aufgefundenen Kunstwerke, darunter der Torso eines stehenden Tiberius, die Statuen eines Augustus und eines sitzenden Tiberius, zwei Männerstatuen in Togen und die von Emil Wolff restaurirte, nach Berlin gekommene Bacchusgruppe die bedeutendsten sind. Canina offenbart auch in diesem Werke seinen Reichthum an literarischen und antiquarischen Kenntnissen, vor allem im Fache der Architektur, und zeigt zugleich, welche genaue Ortskunde er besitzt. Im Jahre 1843 erschienen von ihm: *Ricerche sull' architettura più propria dei tempi cristiani e applicazione della medesima ad una idea di sostituzione della chiesa cattedrale di S. Giovanni in Torino* (Roma; 147 S. u. 57 Kupfertafeln in Folio), welches leider nicht in den Buchhandel gekommene Werk sich an das bekannte Ciampini'sche über die christlichen Kirchen anschliesst. Diese Untersuchungen Canina's über den für christliche Kirchen am meisten geeigneten Styl sind bei Gelegenheit des Planes, die jetzige Kathedrale zu Turin durch eine neue zu ersetzen, entstanden; sie behandeln den Stoff weniger historisch denn künstlerisch, indem sie die Anwendung der Form der alten Gerichtsbasilika auf die Kirche, die Vorzüge derselben vor den verschiedenen Tempelformen und spätern Baustylen, nämlich dem griechischen der justinianischen Zeit, dem sogenannten byzantinischen und gothischen, oder romanischen und germanischen (welche Canina als westlichen und nördlichen bezeichnet), endlich deren Anwendbarkeit in unserer Zeit auseinandersetzen. Canina verweilt lange bei dem Basilikenmodell Vitruvs, was wohl ein Gewinn für den archäologischen Theil der Untersuchung ist, führt dann aber seine Darstellung des christlichen Gotteshauses weniger durch. Dass er eine Kirche des 7. Jahrh. gewählt hat, um an ihr die ursprüngliche Einrichtung zu veranschaulichen, führt manchen Uebelstand mit sich; zwar ist diese Kirche, *Sant' Agnese* an der nomentanischen Strasse zu Rom, die einzige, welche vollständige Emporen besitzt (San Lorenzo hat die Emporen nur im ältesten Theile, im jetzigen Chore), und also in dieser Hinsicht geeignet, die Anschauung einer Einrichtung zu geben, welche bei den dreischiffigen Gerichtsbasiliken wohl durchgehends vorkam; da aber hier die Säulenreihen bis an die äussere Wand reichen, wo diese in die Apsis sich ausladet, so fehlt ein wesentlicher Theil der alten Basilika, das Querschiff, wovon die Folge ist, dass der Altar im Langschiff steht, statt, wo er eigentlich stehen sollte, unter der Kreuzung der Schiffe. Die Kirchen, von welchen in Canina's Buche Abbil-

dungen, bestehend in Grund- und Aufrissen, zum Theil auch in perspectivischen Ansichten, mitgetheilt werden, sind nach der Ordnung, wie dasselbe sie vorführt, Sant' Agnese, San Clemente (durch das vollkommen erhaltene Chor und Presbyterium das beste Muster der kirchlichen Einrichtung in einem spätern, etwa mit dem 8. Jahrh. beginnenden Zeitraume, das hier der Reihe nach von Canina in eine viel zu frühe Epoche gesetzt ist), San Lorenzo, Santa Croce in Gerusalemme (*Basilica Sessoriana*), Santa Maria d'Araceli, Santi quattro Coronati, Sta. Maria in Trastevere, S. Crisogono, S. Sabba, San Giorgio in Velabro, Sta. Sabina, Sta. Maria in Domnica, Santi Silvestro e Martino ai monti, endlich die vier grossen Basiliken, von denen jetzt nur eine noch besteht, die zweite völlig verändert, die dritte neu gebaut worden ist und zu den meisten späteren Kirchen das Modell geliefert hat, während die vierte aus den Trümmern wieder ersteht, nämlich die liberianische (*Sta. Maria Maggiore*), lateranische (*San Giovanni*), vatikanische (St. Peter) und ostiensische Basilika (St. Paul). Die übrigen von Canina berücksichtigten Kirchen sind: S. Urbano alla Caffarella bei Rom (sogenannter Bacchustempel), Sta. Maria del Sole (sogen. Vestatempel), Sta. Costanza (Mausoleum der Constantia) an der Via Nomentana, Santo Stefano rotondo, Sta. Maria ad Martyres (Pantheon), St. Sophia in Konstantinopel, San Vitale in Ravenna, San Michele in Pavia, St. Maria in Capitolio und der Dom zu Köln (beide nach Boisseree) und Santo Spirito zu Florenz. Die Kupfer sind grossentheils von Giov. Fontana gestochen, die perspectivischen Ansichten theils im Umriss, theils ausgeführt. Die zweite Abtheilung des Werkes handelt vom gegenwärtigen Turiner Dom, der in den J. 1491 — 98 vom Kardinal Domenico della Rovere erbaut ward und den man dem Baccio Pintelli hat zuschreiben wollen. Die von Canina entworfene Kirche, welche den Dom ersetzen soll, ist eine fünfschiffige Basilika, in der aber die beiden äussersten Schiffe Kapellen bilden, mit zwei Geschossen, das untere mit ionischen, das obere mit korinthischen Säulen, das Langschiff mit dem Halbrund der Apsis, das Querschiff nur um die Mauerdicke hervortretend, der Altar mit einem von vier Säulen getragenen Tabernakel unter der Kreuzung der Schiffe; oben an den Enden der Seitenschiffe Canonica und Sakristei, so dass die äussere Form ein Viereck bildet; um die Apsis noch ein Gang wie im Laterano; die Fenster in der Attika über dem obern Geschoss, die Decke des Mittelschiffs flach, die Seitenschiffe gewölbt; die Fassade übereinstimmend mit der Anordnung des Innern, Vestibulum und doppelter Dodekastylos, grosses viereckiges von Säulenhallen umgebenes Atrium.

Cannellüren; s. unter K.

Cano, Alonso, *el Racionero* genannt, geb. zu Granada 1601, gest. daselbst 1667, hat sich als Maler, Bildner und Baumeister einen bedeutenden Namen unter den spanischen Künstlern erworben. Als Maler, als welchen wir ihn vorzugsweise kennen, gehört er zu den aus der Seviller Schule stammenden Meistern und verband mit geistreicher Composition schöne Färbung und correcte Zeichnung. Er erhob sich aus sonst entschieden naturalistischer Richtung zu einer mehr klassischen Behandlung der Form und ward Stifter der sogen. Schule von Granada.

Canobus; s. unter „Canopen.“

Canonica, Luigi, um 1762 in Tesserete bei Lugano geboren, machte seine Schule zu Mailand, in der Baukunst bei *Piermarini*, erlangte schon im J. 1783 einen ausserordentlichen Preis für einen Kirchenplan und ward später zuerst *Architetto del Governo*, dann *Architetto della casa reale* (Hofbaumeister), letzteres bis 1821, wo er in Folge grosser Leiden sich vom Dienste zurückzog. Von ihm sind die k. k. Paläste zu Mailand und Monza im Innern verschönert, der Park und die Gärten mit Bauwerken verziert, die Porta Vercellina neu errichtet, das ungeheure Amphitheater (für 30,000 Zuschauer) in Mailand, die Theater von Brescia, Cremona, Mantua und drei zu Mailand (darunter das *Teatro Carcano*) erbaut. Luigi Canonica starb am 7. Febr. 1844 zu Mailand und hinterliess ein sehr bedeutendes Vermögen, wovon er testamentlich 40,000 Lire für die mailänder Kunstakademie zum Besten eines jährlich abwechselnd an Maler, Bildhauer und Architekten zu vertheilenden Preises aussetzte.

Canopen (richtiger Canoben) heissen die Krüge, welche den Aegyptern zur Aufbewahrung oder Durchseihung des geheiligten Nilwassers, sowie zur Aufbewahrung der vor der Mumisirung aus dem Leichnam genommenen Eingeweide dienten. Der Krug war den Aegyptern ein so heiliges Gefäss, dass sogar mehrerer ihrer Götter (namentlich Serapis) in Kruggestalt dargestellt wurden. Einen besondern Kruggott Canobus hat es nicht gegeben; dieser angebliche Gott existirt nur in einer märchenhaften Angabe des Rufinus (*Hist. Eccl. II. 26.*), die von Keinem der alten Schrift-

steller bestätigt wird. In der Stadt Canopus, die unweit der westlichsten Mündung des Nil lag und deren Name „goldner Boden“ bedeutet, sollte, wie die Griechen fabelten, der Steuermann des Menelaos begraben liegen. Von diesem Steuermann Canopus (Kanobos), den die griech. Sage auf der Heimfahrt von Troja am Biss einer Schlange in Aegypten sterben lässt, sollte denn auch die Stadt ihren Namen haben. Erst spätere christliche Schriftsteller (Epiphanius und der gedachte Rufinus) sprechen von einer Verehrung dieses Canopus in Aegypten, was aber auf einer Verwechslung mit dem Serapis beruht, der zu Canopus in Kruggestalt verehrt und nach der Stadt selbst wohl Canopus oder der canobische Gott genannt ward. Die Sage, dass der Steuermann Canopus, an dessen Namen sich die gleichklingende ägyptische Stadt recht bequem anknüpfen liess, am Schlangensbiss in Aegypten verstorben sei, ward höchst wahrscheinlich durch das Schlangensymbol auf dem Krüge des Serapis veranlasst. (Friedr. Creuzer gibt die Abbild. eines Kruges mit diesem Symbol *Tab. III. Fig. 1.*) Von dem Krüge, unter dem die frühern Gelehrten einen besondern Gott Canopus vorgestellt sehen wollten, trugen Neuere den Namen Canopus in der bei den Alten selteneren Schreibung Canopus auf alle altägyptischen Wassergefässe über. In der Münchner Glyptothek befinden sich vier Canopen von 1 F. 6 — 7 Z. Höhe, aus weissem orientalischen Alabaster, die der französ. Consul Drovetti in Aegypten gesammelt hat. Sie sind an der Vorderseite mit vier senkrechten Streifen von Hieroglyphen versehen. Der Deckel ist an zweien dieser Krüge mit einem Isiskopfe, am dritten mit einem Sperberkopfe und am vierten mit dem Kopfe des Hundsaffen (Kynokephalos) geschmückt. Es zeigt sich noch deutlich die Bemalung, besonders an dem einen weiblichen Kopfe, wo die Augen schwarz, die Ohren und Lippen roth und die Calantica blau gefärbt sind. In den vertieft geschnittenen Hieroglyphen finden sich Spuren blauer Farbe. Die Skulptur der Köpfe ist von vorzüglicher Schönheit.

Canopus; s. Canopen.

Canova; s. den Art. „Italiänische Kunst.“

Cantarini, Simone, genannt *il Pesarese* oder *Simone da Pesaro*, geb. 1612, lernte bei Pandolfi und Claudio Ridolfi und wählte sich hinsichtlich des Colorits die besten Venetianer zum Muster, anfangs besonders den *Barocci*, ging jedoch später zur Schule des *Guido Reni* über. Indem er den Reni in sorgfältiger und graziöser Ausführung zu überbieten glaubte, betrug er sich bald sehr übermüthig gegen den grossen Meister, und es kam so weit, dass der beleidigte Reni ihn aus seinem Hause zu Bologna entfernen musste. Nun besuchte Cantarini Rom, um nach der Antike und nach Raffael zu studiren, kehrte dann nach Bologna zurück und trat als Lehrer der Malerei auf, bis ihn der Herzog von Mantua zu sich berief. Allein seine mit Impertinenz verschwisterte Eitelkeit brachte ihn mit dem Herzog in Entzweiung, und als er denselben in einem Bildnisse nicht getroffen hatte, begab er sich vor Aerger nach Verona, wo er in seinem 36. Jahre, wie man glaubte, in Folge genommenen Giftes verstarb. Baldinucci und Andre preisen ihn als einen zweiten *Guido*; indess ist er nicht so edel in seinen Ideen als Reni, zeugt weniger von Studien, ist aber sorgfältiger im Einzelnen und in Extremitäten einzig. Er war im Modelliren für sich sehr fleissig, malte auch die Falten nach den Modellen; jedoch gelangen sie ihm nie so prächtig und breit, als es bei Guido und Tiarini der Fall war. Im Colorit mannichfaltig und wahr, verwendete er den meisten Fleiss auf das Nackte; er belebte es durch stellenweise Lichter und mied den Kontrast lebhafter Farben; nur durch dunkle Gründe suchte er es zu heben und seine Schönheit zu verdoppeln. Nur bediente er sich, um das Kühne zu decken, zu oft des aschfarbenen Tones, daher er von Franz Albani der *Aschenmaler* genannt ward. Trotzdem erschien er dem Malvasia als der anmuthigste Colorist und zugleich als der richtigste Zeichner seines Jahrhunderts. Altarblätter (namentlich mit heiligen Familien) sieht man von Cantarini's Hand in Bologna, in seiner Vaterstadt Pesaro und in Rom. Mehrmals hat er den Täufer und Apostelköpfe gemalt. Zu seinen Hauptwerken gehören der heil. Antonius bei den Franziskanern zu Cagli, der heil. Jakob zu Rimini, die Transfiguration in der Brera zu Mailand und einige heil. Familien in Privathänden. Trotzdem dass er jung verstorben, sind seine Gemälde sehr zahlreich. Er führte auch mit Glück den Grabstichel und lieferte gegen 40 Blätter, die von denen Reni's schwer unterscheidbar sind. Um das Publikum zu täuschen, sind Cantarini'sche Blätter mit *G. Renus inv. et sc.* bezeichnet worden.

Canterbury, in der Grafschaft Kent, in einem schönen Thale am Stour liegende Stadt von 14,400 Bewohnern und Sitz des Erzbischofs, welcher Primas der englischen Hochkirche ist, besitzt ein kunstgeschichtlich wichtiges Baudenkmal in seiner *Kathedrale*, deren östliche Hälfte für den ersten Beginn der germanischen Architek-

tur in England besonders interessant ist. Dieser Ostthürle, dem jetzigen Chor, der sein eigenes Querschiff hat, schließt sich als unmittelbare Fortsetzung des Baues die Dreieinigkeitskapelle und eine Rundkapelle an, welche letztere „Becket's Kirche“ benannt ist. Diese Thelle wurden nach einem Brande im J. 1174 gebaut und 1183 vollendet. Sie zeigen eine durch die sich kreuzenden Rundbogen (wodurch Spitzbogen entstehen) eingeleitete Vermischung romanischer mit germanischen Formen, jedoch so, dass (mit Ausnahme der noch völlig romanischen Krypten) die letzteren als die vorzüglich charakteristischen erscheinen. Das Hauptprincip der Structur ist



wesentlich das der ältesten germanischen Bauten im nordöstlichen Frankreich, wo die Bögen und Gurträger von runden oder auch achteckigen Säulen, deren oberer Theil zugleich mit Halbsäulchen versehen sind, getragen werden. Die westlichen Theile der Kathedrale (seit 1376 erbaut) sind trotzdem, dass sie der Periode angehören, in der die germanische Architektur sonst fast überall von ihrem ernsteren Styl abgeht, noch in ziemlich einfachen und gemessenen Formen gehalten. Ausser den Denkmälern des Erzbischofs Thomas a Becket († 1170) ist hier auch das des schwarzen Prinzen († 1376) bemerkenswerth.

Canton, Gustav, geb. zu Mainz 1813, hat seine künstlerische Bildung zu Düsseldorf empfangen und reiht sich den Landschaftlern dieser Schule an. Er liebt es, wie er mit ihm strebensverwandte Düsseldorfer Rud. von Normann, die Motive zu seinen Gemälden in der Schweiz zu suchen. Beide haben der Schweizernatur ihre Eigenümlichkeiten gut abgelauscht und geben die malerischen Gebirge treu und charakteristisch wieder. Während Normann es vornehmlich auf die Gletscher und deren magische Lichteffecte abzielt, neigt sich Canton mehr zu Alpengemälden, in denen er lieblich arkadische Situationen und gefällige Staffirungen einflechten lassen. Besonders geschickt ist Canton in der Darstellung des Alpenviehes, der Kühe, Ziegen u. s. w.

Capaldi, römischer Maler der Gegenwart, der in strengerem Style arbeitet und in der Darstellung heiliger Gegenstände glücklicher ist als seine Mitstrehenden zu Rom. Er ist ein Schüler des tüchtigen Minardi.

Capara, Ort in Spanien, weist aus römischer Zeit einen Triumphbogen auf.

Capelle, Jan van de, niederländischer Marinemaler um 1610. Die Werke dieses bedeutenden Malers machen sich äusserst selten. Von ihm ist ein auf Holz gemaltes, 1 F. 11 Z. hohes, 2 F. 8 Z. breites Stück im Berliner Museum; ein treffliches Bild der Meeresstille! Auf der spiegelglatten Fläche der ganz ruhigen See, in welcher das Abendroth des heitern Himmels widerscheint, haben mehrere grosse und kleine Schiffe die Segel zum Trocknen aufgespannt; kein Lüftchen rührt sich in den niederhängenden Falten. Den Hintergrund bildet eine flache Küste mit einer Stadt. Eine getuschte Kreidezeichnung in quer-Folio, Flussansicht mit Boot und vielen Figuren (bezeichnet: *J. v. Cappelle*) finden wir in Rud. Weigels Kunstkataloge zu 9 Thlr. notirt.

Capitäl (*Capitulum*, Säulenkopf, Knauf) ist buchstäblich der Haupttheil jeder architektonischen Stütze (der Säule, des Pfeilers, Pilasters), insofern es die Stütze beendigt und krönt. Jedes Capitäl ist mit einer viereckigen Platte (*Abacus*) besetzt. Diese gewährt dem vierkantigen Architrav (der wagerechten Ueberlage) ein cheres Auflager und bildet zugleich den Uebergang von der runden Säule zum vierkantigen Gebälke, welcher Uebergang noch mehr durch den unter der Platte befindlichen Viertelstab (*Echinus*) vermittelt wird, wie dies am Einfachsten am toskanischen und dorischen Capitäl geschieht. Auf der Capitälplatte lässt man eine kleine Erhöhung stehn, die jedoch nur den praktischen Zweck hat, das Abdrücken der scharfen Kanten der Platte durch die Last des Architravs zu verhüten. Da das Capitäl die Last des Gebälkes unmittelbar trägt, so verstärkt man ersteres, wenn es sich ohne Beeinträchtigung des guten Verhältnisses nicht wohl eine bedeutende Höhe erhalten kann, durch einen Hals (*Hypotrachellon*), welcher durch den Ablauf (die Einschnitte bei der altdorischen Säule) oder durch ein Stäbchen (wie bei der toskanischen, neudorischen und ionischen Säule) vom Schaft getrennt wird. Hinsichtlich der Gliederungen und Zierden der antiken Capitäle verweisen wir auf die Artikel über die verschiedenen Säulenordnungen. — Ornamentistisch bedeutsamer tritt das C. in der christlichen Kunst auf. Im byzantinischen System erscheint zwar zunächst das rohe Würfelcapitäl, das auch durch Verzierung keine Veredlung gewinnt, aber mit Entwicklung des romanischen Styls beginnt jene ästhetische Kelchform, welche das Mittelalter hindurch bis zum Anfhören der Gothik die sanctionirte geblieben ist und die wundervollste Capitälornamentik hervorgerufen hat. Erst um 1150 wird das schwere Würfelcapitäl durch das Kelchcapitäl verdrängt, welches zunächst mit verschlungenen streng symmetrischen Verzierungen auftritt, bis sich in verschiedenen Uebergänge aus der romanischen in die germanische Formenperiode die romantische Form mit acht Knospen an Stengeln geltend macht. In dieser Knaufform war somit der Vorläufer für die Blätterentfaltung des gothischen Capitäls gegeben, mit welchem nun das wunderreichste Pflanzenornament (Laub- und Rüscheiwerk mit Blättern und Zweigen von Eichen, Wein, Hopfen, Rosen und Lungenkraut) in Erscheinung trat. Eine Menge herrlicher Muster romanischer und germanischer Capitälformationen theilt Karl Heideloff in seiner Ornamentik des Mittelalters mit, welche zu Vorbildern zu nehmen wir unsern Baukünstlern und Steinmetzen nicht genug empfehlen können. Wir verweisen noch auf unsern spätern Artikel „Kelchcapitäl“, unter welchem wir das deutsch-mittelalterliche Capitäl besonders behandeln und in Abbildungen der erlesensten Formen vorführen werden.

Capitellum, spätlateinischer Ausdruck für das Hauptstück der Säule, den lasttragenden Kopf. Aus Capitellum ist bei uns Capitäl geworden, doch beginnt man wieder Capitell zu schreiben, wozu zunächst das italienische *capitello* veranlasst hat.

Capitol und Capitelinisches Museum; s. Rom.



Capitolinische Venus. — Diese nach dem *Museo Capitolino*, wo sie sich aufgestellt findet, benannte Afroditenstatue ward um Mitte des vorigen Jahrhunderts bei San Vitale zu Rom aufgefunden. Sie ist eine freie Nachbildung der Kritischen Afrodite und eins der schönsten Denkmale antiker Skulptur aus der römischen Zeit. Die Göttin der Schönheit ist eben dem Bade entstieg gedacht und hat neben sich ein Salbgefäß (Alabastron) mit überhängenem befranztem Badeschlauch. Sie erscheint mit derselben Haltung der Hände wie die Mediceische Venus (s. im Art. Cleomenes), aber minder zusammengeschniegelt, leichter stehend und frauenartiger gebildet; ihre Gesichtszüge sind individueller, auch trägt sie hohen Kopfputz. Etwas grösser als die Mediceische und in Hinsicht auf den Charakter ihrer Gestalt mehr entwickelt, steht die Capitolinische Venus an Kunstverdienste nur wenig hinter jener zurück; die Behandlung am Fleisch wie an den Haaren ist von reizend zarter Weichheit, und diese Marmorbehandlung erinnert vollkommen an die Periode der ausgebildeten feinsten Technik bei den in politische Unfreiheit und in Larm verfallenen Griechen, wo die Nachfolger der grossen Meister nicht mehr die Darstellung grosser Ideen, sondern nur eine Meisterschaft in der Schönarbeit erstreben. Die Venus des Capitoles gehört zu den besterhaltenen Antiken. Uebel restaurirt war sonst die Nase, wodurch das schöne Gesicht entstellt wurde. Die Lippen sind etwas beschädigt, vornehmlich die Oberlippe. An der linken Hand ist der Daumen und Zeigefinger, an der rechten der Daumen und Mittelfinger ergänzt. Wir theilen das bewundernswerthe Werk nach dem *Museo Francés* (*Stat. ant. T. IV. pl. 14*) mit; die Ergänzungen nach Clarac's *Mus. de sculpt. pl. 621. n. 1584*. Vergl. übrigens die Abb. in Bottari's *Museum Capitolinum* (tom. III. tab. 19), im *Musée Napoléon* (I. 56) und *Musée des Antiques dessinée et gravée par B. Boudlon peintre* (I. 10). Goethe's Ausspruch über diese Venusdarstellung ist in den „Propyläen“ (III. 1. S. 150)

nachzulesen. Ein altes Distichon sagt:

*Ipsa Venus pubem, quoties velamina ponti,
Protegit ut laevd, semi reducta manu.*

Capitulum, der allatein. Ausdruck für Säulenknopf, das Haupt der Säule.

Capota bedeutet in der indischen Baukunst eine Verzierung in Form eines Turbans, von dem sie auch den Namen hat. Sie ist ein krönendes Glied von Karniesen, Pedestals und Gebäuden. Wenn sie bei dem letztern in Anwendung kommt, verbindet sie oft Nützlichkeit mit Schönheit, indem der Schnabel des Vogels so placirt ist, dass er für das auf den Karnies fallende Wasser zur Rinne dient. In dieser Dienstleistung gleicht sie gewissermassen der Corona der griechischen Säulenordnung.

Cappa magna, ein violetter Mantel mit weissem Pelzkragen. Diese Cappa ist nur eine Privatkleidung, worin der Bischof nach der Kirche und aus derselben geht, darf also nicht mit der Chorkappe, dem Pluviale, verwechselt werden. Die Schleppe der grossen Cappa wird von einem Geistlichen, dem Candaliarius, nachgetragen.

Cappello; s. Jan de Capelle.

Caprarola, hochgelegenes Nest an der Strasse von Viterbo nach Rom mit einem stauffischen von Vignola erbauten und von den Zuccari al fresco ausgemalten Palast der Farnesen.

Capricornus, der Steinbock, das Sternbild im Thierkreise zwischen dem Schützen und Wassermann, welches dem Wendepunkte der Sonne im Winter und dem Wendepunkte der Namen gegeben. Laut der Mythe stammt der Capricornus von Aegipan, denn er hat wie dieser die untere Theile von einem Thiere und Hörner auf dem Kopfe, wozu noch der Schwanz eines Fisches kommt. Er wurde mit Zeus am Berg Ida erzogen und war auch hier mit Zeus, als dieser zum Kampf gegen die Giganten zog. Er fand eine Muschel und blies in sie mit seinen Gefährten aus Leibeskräften.

so dass ein solcher Lärm entstand, dass die Titanen vor Schrecken Reissaus nahmen. Davon datirt die Redensart: „titanischer Lärm.“ Zum Danke für sein herzhaftes Wegblasen der Titanen versetzte ihn Zeus unter die Sterne. Die Alten legten diesem Sternbilde 24 Sterne bei. Die Idee der Rückkehr der ihren niedrigsten Stand erreicht habenden Sonne hat wohl am Meisten zu der fantastischen Vorstellung von der Gestalt dieses Sternbildes beigetragen. Der Capricornus erscheint auf Münzen des Augustus, wo er andeutet, dass dieser Kaiser unter seinem Zeichen geboren ist. Auch auf dem berühmten zu Wien befindlichen Cameo der Livia, welche die Büste des Divus Augustus hält, ist er angebracht. (S. die Abbild. zum Art. „Livia.“)

Capua, Stadt am Volturno im Neapolitanischen, mit einem Erzbischof und 7000 Bewohnern, war in alter Zeit eine der angesehensten Städte Italiens. Schon vor Roms Erbauung eine mächtige Stadt der Etrusker (damals Vulturnum) kam sie nachher in den Besitz der Samniten, unter denen sie Campua hiess. Hannibal's Verweilen in der üppigen Stadt hatte die Verderbniss seines Heeres zur Folge und die Römer zerstörten sie wegen des Beistandes, den sie dem karthagischen Feldherrn geleistet

hatte. Unter den Kaisern erstand die Stadt wieder als blühende Capua. Zum Zweitenmale ward sie im 5. Jahrh. durch die Vandalen zerstört. Erst im 9. Jahrh. begann sich aus den Ruinen der alten Capua die heutige Stadt zu entwickeln, die sich jedoch $1\frac{1}{2}$ Miglie flussabwärts rückte. Die Kathedrale ruht auf antiken Säulen verschiedener Grösse und hat antike Basreliefs in den Mauern; die Tribüne Annunziata ist auf einem alten Tempel erbaut und schliesst ein altes Mosaik ein. In dieser Kirche dient als Taufstein eine alte Badewanne von grüner ägyptischer Breccia. Gemälde sieht man von Solimena und Statuen von Bernini. In die Mauer eingelassene antike Bildwerke finden sich auch unter dem Eingange an Piazza de' Giudici. Am römischen Thore steht die verstümmelte Bildsäule des Kaisers Friedrich II., welche 1236 durch die dankbare Stadt errichtet wurde. — An der Stelle der alten Capua, wo jetzt der Vergnügungsort San Martino ist, trifft man noch die Ueberreste des alten berühmten Amphitheaters toskanischer Ordnung, in welchem einst die Gladiatoren für ganz Italien (zu Cicero's Zeit nicht weniger als 40,000 Zöglinge) gebildet wurden. Hier ist die wundervolle Marmorstatue ausgegraben worden, in welcher man eine spätere Wiederholung der Afrodite von Melos erblickt und die man zur Unterscheidung von andern berühmten Afroditenstatuen die Venus von Capua nennt. Sie ist von gleicher Herrlichkeit und überdies von noch grösserer Feinheit als die Mellische Venus; nur wird — seit sie sich restaurirt im Neapler Museum befindet — ihre Wirkung durch den Amor aus Gyps gestört, den man ihr statt des Ares (Mars), der zu ihr gehört haben muss, zur Seite gestellt hat. Wir führen in unserm



Holzschnitt die capuanische Venus in dem Zustande vor, in welchem sie aufgefunden worden ist. — An den Schlusssteinen der Bögen des äussern Ganges gedachten Amphitheaters finden sich noch Köpfe der Juno und Diana in erhobener Arbeit; die sonst ebenfalls Bogenschlusssteine daselbst bildenden Köpfe des Jupiter Ammon, des Merkur und Herkules sind am Capuaner Rathhause angebracht.

Caput bovis, der Brückenkopf der berühmten Brücke des Trajan über die Donau in Mösen, beim jetzigen Flecken Severia.

Caracalla, römischer Kaiser vom J. 211 bis 217 nach Chr., ward im April 188 zu Lyon geboren und war ein Sohn des C. Septimius Severus aus dessen zweiter Ehe mit Julia Domna. Er hiess zuerst Bassianus (nach seinem mütterlichen Grossvater), erhielt aber, als ihn sein Vater zum Cäsar erklärte (im J. 196), den Namen des M. Aurelius Antoninus; später empfing er den Beinamen *Caracalla* (*Caracallus*) von einer durch ihn eingeführten, bis auf die Knöchel herabgehenden gallischen Kleidung. Wie Dio Cassius berichtet, bekam er auch den Schimpfnamen Taranias, nach einem Gladiator dieses Namens. Er führte ein Leben zügellosester Art, und sein jüngerer Bruder Geta, welchen Sever im J. 198 zum Cäsar erhob, that es ihm in den

schlechten Sitten ganz gleich. Zwischen Beiden herrschte von Kindheit auf ein unversöhnlicher Widerwille, und ihre Abneigung, durch die Ränke von Schmeichlern angefacht, ward besonders durch die Leidenschaft für Schauspiele und Wettkämpfe, welche Beiden gemeinsam war, genährt. Als die Nachricht aus Britannien kam, dass die Barbaren in Aufruhr wären und die Provinz verheerten, fand Severus erwünschten Anlass, seine Söhne dem üppigen Stadtleben zu entziehen und sie mit sich ins Feld zu führen. (208 nach Chr.) Caracalla zog mit seinem Vater bis in den Norden Schottland, indem er zum Theil selbst den Oberbefehl führte. Um sich die Alleinherrschaft zu sichern, verfolgte und verleumdete er seinen Bruder, suchte die Armee gegen seinen Vater aufzuregen, zückte einmal selbst gegen Letztern das Schwert und beschleunigte zuletzt dessen Tod durch Beibringung von Gift. Nach dem im Februar 211 erfolgten Tode Severus, worauf sogleich auch die Hausgenossen und Freunde des Kaisers sterben mussten, suchte Caracalla die Truppen zu bewegen, ihn als alleinigen Imperator auszurufen, aber das Militär achtete Severus Verfügung und schwur beiden Söhnen die Treue. Sofort schloss er Frieden mit den Britanniern, versöhnte sich zum Scheine mit seinem Bruder und seiner Mutter, und reiste mit Beiden nach Rom, wohin sie die Asche des Severus mit sich nahmen. Zu Rom theilten sie sich sogleich in den kaiserlichen Palast, und als verschiedene Nachstellungen von beiden Seiten misslungen waren, beredete Caracalla seine Mutter, ihn und seinen Bruder zur Aussöhnung in ihr Zimmer zu berufen, wo er den Geta in den Armen der Mutter ermordete. Nach vollbrachter That (im Febr. 212) rannte er gleichwie ein Schutzsuchender ins Lager, gab den Soldaten die von seinem Vater aufgehäuften Schätze preis und ward nun als alleiniger Kaiser ausgerufen. Die Soldaten des Geta und Alle, die dessen Palast bewohnten und dessen Diener und Anhänger waren, zusammen etwa 20,000, wurden sofort niedergemetzelt. Unter diesen Opfern Caracallischer Grausamkeit befand sich auch Papinian, der Rechtsgelehrte und Freund des Septimius Severus. Von den Mordthaten ging Caracalla zu Spielen über, ohne auch hier seine Mordlust unbefriedigt zu lassen. Doch schien sein Gewissen endlich einmal zu erwachen; nun suchte er die Unruhe seines Innern zu beschwichtigen und schuf sich eine Zerstreuung, indem er bedeutende Bauten in Rom begann, unter welchen die Ausführung der prächtigen Thermen, die jetzt als die grössten Ruinen Roms nach den Kaiserpalästen bewundert werden, obenansteht. (Von jenem ausgedehnten Bau zu Rom, den man heute unter der Bezeichnung „Thermen des Caracalla“ begreift,



ist nur das Innergebäude die Schöpfung dieses Kaisers, während die Aussenwerke dem Hellogabalus und Alexander Severus angehören.) Indessen liess ihm sein böses Gewissen in Rom keine Ruhe; er zog in die Provinzen, zuerst nach Gallien, wo er ruhmlos gegen die Alemannen und Cennen stritt, dann nach Dacien, wo er nicht besser von den Sarmaten und Geten (Gothen) empfangen ward, hierauf nach Thrazien, wo er auf die lächerlichste Weise Alexander den Grossen nachzuäffen begann. Von da setzte er nach Asien über, um die Länder zu plündern und auszusaugen. Zu Alexandria, wo man ihm seinen Brudermord vorhielt, rächte er sich an den Bewohnern durch das schrecklichste Blutbad und liess die Collegien (Syssitia) der Philosophen niederreissen (215 nach Chr.). Hierauf fiel er in Medien ein, eroberte Arbela, wo er die parthischen Königsgräber öffnete und die

Gebeine zerstreute, und nahm nach der Verwüstung ganz Parthiens den Titel Parthicus an. Endlich verlor er die Gunst seiner durch Schwelgerei entnervten Soldaten, und ward noch vor Ausbruch des Rachekriegs der Parther am 8. April 217 auf dem Wege von Edessa nach Carrae ermordet. — In der Kunstgeschichte knüpft sich sein Name mehrfach an. Man erzählt, dass dieser Wütherich — zugleich einer der grössten Prahlere, der nach den ruhmlosesten Feldzügen sich Siegerbeinamen wie Alamanicus, Germanicus, Parthicus beilegte und sich äusserst gern mit Alexander dem Grossen verglich — den Kopf von Statuen des Letztern abnehmen liess, um den seinen daraufzusetzen. Ueberall brachte seine Nachäffung Alexanders nicht nur Statuen des Macedoniers, sondern auch Janusbilder mit seinem (Caracalla's) und Alexanders Gesichte hervor. (Herodian IV. 8.) Ueberhaupt fanden die Bildhauer unter ihm grosse Beschäftigung; so liess er z. B. auch viele Copieen nach vorzüglichen Originalen für seine Bäder arbeiten. Bei den Nachgrabungen, die man unter

Papst Paul III. nach dem J. 1540 in den Caracallischen Bädern anstellte, fand man von den vielen schönen Statuen, welche einst (darunter auch aus Griechenland herübergebrachte Kunstwerke) diese Bäder schmückten, die berühmte Flora, die Gruppe des sogen. farnesischen Stiers, den sogen. farnesischen Herkules und den angeblichen Commodus als Gladiator. — Caracalla erbaute auch einen Circus ausserhalb der Stadt. In diesem vor Porta S. Sebastiano noch in guten Resten vorhandenen Circus hat man Caracallische Medaillen gefunden, die den Wettkampfsplatz auf ihrem Revers zeigen; auch fand man daselbst die Statuen des Kaisers und seiner Mutter Julia, welche durch den Herzog von Abrantes, portugiesischen Gesandten am Hofe Clemens XI., nach Portugal gekommen sind. Baulich bemerkenswerth sind die Gewölbe dieses Circus wegen der offenbar zum Zwecke der Schallverstärkung eingemauerten, mit der Oeffnung herauswärts gesetzten leeren Thontöpfe, auf und um welche herum kleine Steine und Mörtel mit Mulden geworfen sind. — Von den Büsten Caracalla's, die man in den Ruinen seiner Vergnügungsbauten gefunden, theilen wir die im Museum zu Neapel befindliche mit, nach *Museo Borbontico T. III. tav. 25*, welche einen affectirten Ausdruck von Wuth hat. Vorzügliche Brustbilder sind auch die im Louvre (s. bei Mongez *pl.* 49, 1.), im Capitolinischen und Clementinischen Museum (*Mus. Pio-Clem. VI.* 55.); ausserdem ist die fleissig, aber geistlos gearbeitete Gemme bei Lippert (Daktyl. I. II. 430) wenigstens bemerkenswerth.

Caracci; s. im Art. „Italiänische Kunst.“

Caraglio, Giov. Jacopo, ein trefflicher Stecher, Zeichner, Stein- und Medallionschneider, geb. 1512 zu Verona, gest. um 1570 auf seiner Villa bei Parma, ist einer der besten Schüler des Marcantonio, hat aber den Meister in den schönen Umrissen und in der Festigkeit des Vortrages nicht ganz erreicht. Nach Raffael stach er die grosse Schlacht (auf welchem bedeutenden Blatte er sich *Jacobus Veronensis* nennt), die Verkündigung, die heil. Familie (die sogen. *Madame au berceau*), das Pfingstfest (zweifelhaft, ob von Caraglio oder Marcantonio gestochen), die Götterversammlung, Aeneas und Anchises (Gruppe aus dem Incendio del Borgo), Alexander und Roxane; nach Mazzuoli Parmesano das figurenreiche Bild von Petri und Pauli Hinrichtung, Diogenes vor seiner Tonne, die anbetenden Hirten, die Schule des alten Philosophen; nach Tizian die Verkündigung und den Peter Aretin; nach Pierin del Vaga 13 und nach Rosso 2 Blätter Liebschaften der Götter; nach letzterem auch zwanzig (von Villamena retouchirte) Blätter, welche die alten Gottheiten nebst Attributen in Nischen darstellen und von Bink copirt worden sind, die Liebschaft des Mars mit der Venus, die Arbeiten des Herkules etc. Auf einigen Blättern hat sich der Veroneser Caraglio als Parmenser bezeichnet, wozu ihn nur sein Landgut im Parmesanischen veranlassen konnte.

Caravaggio, Michelangelo da, dessen eigentlicher Name *Michelangelo Amerighi* ist, wurde 1569 auf dem Schlosse Caravaggio im Mailändischen geboren, demselben Orte, der dem älteren Meister *Polidoro Caldara* das Leben und den Beinamen gegeben hatte. Amerighi arbeitete anfangs bei dem Ritter Cesar d'Arpino zu Rom, sagte sich aber bald von diesem Repräsentanten des Eklekticismus los und trat nun in einseitig naturalistischer Richtung dem idealeren Streben der aufblühenden eklektischen Schule auf das Entschiedenste entgegen. Ihm galt es für das Höchste, die Natur in ihrer Unmittelbarkeit zu erfassen, und oft für das Nächste, seine Modelle von der Strasse zu entlehnen. Dazu fiel sein Künstlerleben in eine Zeit geistiger Kämpfe und ungestüme Leidenschaften, und er war ein ächter Sohn dieser Zeit, indem er seine Eigenheiten nicht blos mit dem Pinsel geltend zu machen, sondern auch stets mit der Klinge in der Hand zu verfechten suchte. So spiegelt sich denn sein leidenschaftlicher Charakter getreulich in seinen Gebilden wieder, denen er durch kräftigste Färbung, durch scharfe grelle Lichter und dunkle Schatten ausserordentliche Wirkung verlieh. Freilich können in Hinsicht des Lichts und Schattens wenige Werke des Caravaggio schön sein, da die meisten der Natur des Lichtes zuwider sind. Der Grund seiner finsternen Schatten liegt in dem Satze, dass entgegengesetzte Dinge nebeneinander scheinbarer werden (*opposita juxta se posita magis effruescunt*), wie es eine weisse Haut durch ein dunkles Kleid wird. Aber nach diesem Satze verfährt die Natur nicht, und so sehen wir den Naturalisten am ärgsten gegen ihr Gesetz verstossen, indem er, ohne die stufenweisen Uebergänge von Licht zu Schatten, von Schatten zu Finsterniss zu beachten, pure Schwarzkünsteleien treibt. Diese und andre Naturwidrigkeiten in Caravaggio's Werken werden öfter durch dessen Geist und Originalität beschönigt. Charakteristisch findet man es für diesen Naturalisten, dass er mit dem Ausdruck der gemeinen Natur eine gewisse Gemessenheit der Bewegungen verband, wodurch er seinen Gebilden ein fast tragisches Pathos verlieh und sie so scheinbar über die Gebilde des Lebens erhob. Amerighi, der eines

Mordes wegen aus Rom hatte flüchten müssen und auf seinen Umherirrungen in Malta kam, starb in Folge eines Ueberfalls auf dem Wege von Neapel nach Rom im J. 1609. Am Gerechtesten ist über Caravaggio von Ferdinand Hand („Kunst und Alterthum in St. Petersburg“ I. 164.) und von Franz Kugler geurtheilt worden. Werke des C. (kirchliche Bilder, Genrestücke und Porträts) finden wir zu Rom (in der vatikan. Sammlung die berühmte Grablegung, in der capitolinischen Kapelle die vier Evangelisten, in der Gallerie Doria-Pamfili Hagar und Ismael, und die Obsthändlerin, in der Gall. Sclarra die Spieler), zu Malta (in der Kirche St. Johann), zu Paris (in *Musée royal* die berühmte Darstellung des Todes der heil. Jungfrau), zu Petersburg (in der Eremitage die wilde, durch schreckhafte Wahrheit ergreifende Composition der Kreuzigung des heil. Petrus), zu Berlin (der meisterhafte Christus am Oelberge), zu Dresden (ein Spielerstück), zu Augsburg (in der kön. Bildergallerie ein heil. Sebastian, welchem eine Frau die Pfeile auszieht, in tiefem Goldton und von gewaltigen Effekt), zu München (die Hirten bei der Krippe und der dornengekrönte Christus), zu Pommersfelden bei Bamberg (in der Schönbornschen Gallerie das schlagend beleuchtete, sehr lebendige Bild eines Hirten mit einem Widder) und zu Karlsruhe (das kolossale Brustbild eines Bauers, mit einer Weinflasche im Arm). Letzteres Werk, Nr. 38 in der Karlsruher Akademie, bietet ein Beispiel furchtbarer Kühnheit in Manipulation des Pinsels; der Bauer in seiner thierischen Freude über den Besitz des Weines ist zwar widerlich aufgefasst, erregt aber doch die Aufmerksamkeit jedes Beschauers; dabei ist der braune Lokation vollständig am Platze. Nach Amerighi & Caravaggio (man findet ihn auch Merighi und Merigi geschrieben) hat Sydeboef die Grablegung, Volpato die Spieler gestochen. Andre Werke stachen Falk, Souman und Vosterman.

Caravaggio, Polidoro da, geb. um 1495, hies eigentlich Pol. Caldara, kam sehr jung nach Rom und that als Maurerbursch Handlangerdienste bei den Freskoarbeiten im Vatikan, wo er täglich die zu bemalenden Flächen mit Mörtel und Kelle vorzubereiten hatte. Da geschah es, dass der junge Maurer auch etwas von dem *anch'io son pittore* in sich verspürte und in Abwesenheit des Malers eine Probe seines naturwüchsigen Talents ablegte. (Vergl. das schöne, diesen Vorfall behandelnde Gedicht Karl Förster's in dessen bei Brockhaus in Leipzig erschienenen gesammelten Gedichten.) In Folge dessen gewann ihn Raffael lieb, der ihn theils selbst anleitete, theils durch Johann von Udine unterrichten liess. Polidoro zeichnete nun fleissig antike Statuen ab und gewann dadurch einen Sinn für Formenreinheit, der ihn bald für Farbenreize kalt machte, so dass er beschloss, nur im Helldunkeln zu malen und in der Malerei auf reliefartige Wirkung hinzuarbeiten. In dieser Weise malte er in den vatikanischen Zimmern Friese zu den Gemälden seines Meisters. Ueberhaupt malte er in Rom nur auf der Mauer, theils im Innern, noch mehr aber an Aeussern der Häuser, deren er eine grosse Anzahl in Fresko verzierte, in der Weise nämlich, welche bei den Italienern *Sgraffito* heisst und in der Zeichnung durch Kreuzschatten bestand, die mit einem Grabelsen auf einem über einen dunkeln Grund aufgetragenen helleren Uebergusse geschah. Erst als er nach der Eroberung und Plünderung Roms im J. 1527 nach Neapel fliehen musste, legte er sich auf die Oelmalerei. In Neapel ungenügende Beschäftigung findend, ging er nach Messina, wo man seine Talente für die Bauten benutzte. In letzterer Stadt malte er für die Kapuziner eine Kreuztragung und bewies durch die lebhafte Färbung dieses Gemäldes, dass es Wahl, nicht Unvermögen in der Farbenbehandlung war, wenn er sich sonst auf das *Camaieu* beschränkte. Die Messiner *Fraternità dei Barbieri* erhielt von seiner Hand eine schöne Darstellung der das Christkind anbetenden Hirten. Er wollte zurückkehren nach Rom und hatte bereits seine Gelder dazu einkassirt, als sein Diener, von den Goldstücken geblendet, ihn im Jahre 1543 im Bette ermordete. — Polidoro verdiente sich den Namen eines grossen Zeichners, war ein strenger Beobachter des Costüms, war erfinderisch in den Stellungen, gross im Charakterisiren der Köpfe, geschmackvoll im Wurf der Gewänder, edel in seinen Gedanken wie in der Anordnung. Zu bemerken ist seine Vorliebe für die Figuren zweier gefangener Könige, welche auf dem Foro des Trajan gefunden wurden und die er, weil ihm die Marmorarbeit und besonders die hübsch gefalteten Gewänder gefielen, häufig in seinen Werken anbrachte. Indem er hauptsächlich *en camaieu* malte, lernte er auf dem einfachsten Wege die Zauberkraft des Helldunkels kennen, welches er trotz der größten Schwierigkeit in seiner monochromatischen Sphäre zu grosser Wirkung brachte. Freilich hat sich von seinen grau in Grau gemalten Compositionen, die er in Gemeinschaft mit Maturino an den Fasadn römischer Paläste ausführte, nur sehr Weniges erhalten, und auch seine Oelgemälde, die er in Neapel und Sicilien lieferte, sind sehr selten. Letztere haben einen schweren braunen Ton und machen fast denselben

Eindruck, wie die Gemälde in einer Farbe, die er zu Rom, um die Wirkung von Sculpturen hervorzubringen, ausschliesslich gearbeitet hatte; dadurch zeigen sie aber, dass der geistreiche Schüler Raffaels, nur im Sgraffito sich Meister fühlend, die Vorthelle der Oelmethode sich gar nicht anzueignen suchte. Ueberdies bemerkt man in seinen Oelbildern (wir erinnern besonders an die im neapolitanischen Museo) eine derb naturalistische Richtung; so haben die meisten Köpfe seiner Gemälde in Oel gewöhnlich etwas Gemeines und Verzerktes, eine Eigenschaft, die seinen Arbeiten zu Rom durchaus fremd ist. Das Berliner Museum besitzt von ihm die Halbfigur des heil. Lukas (auf Holz gemalt, hoch 1 F. 6 Z., breit 1 F. 10 1/2 Z.), wo aber der Charakter des Apostels würdiger und edler ist und somit eine Ausnahme unter den Köpfen Polidorischer Oelgemälde macht. — Cornelius Cort hat die grosse Composition der „anbetenden Hirten“ gestochen; Mantuano den „Marius, der die Soldaten täuscht, welche ihn zu tödlen kommen“; Golzius einen Saturn, Neptun, zwei Sibyllen etc.

Carboneaux; s. Carboneau.

Carboneau (auch Carboneaux geschrieben), Jean Marie, ein in hohem Alter 1843 verstorbener Erzgiesser zu Paris, von dem die Statuen Louis XIV. auf dem Victorienplatze und zu Montpellier, Heinrichs IV. zu Nérac, Karls XIII. zu Stockholm, die vortreffliche Bronzegruppe des mit dem in eine Hydra verwandelten Achei-lous kämpfenden Herkules (nach Franz Bosio) im Tuileriengarten u. a. m. herrühren. Der Guss der Statue Karls XIII. verschaffte ihm den Wasaorden.

Carocres; s. im Art. Circus.

Carchesium (Karchesion), Name eines antiken Trinkgeschirrs. So heisst nämlich der dem Bacchus eigenthümliche Becher, der theils von ihm selbst gehalten (wie in der ältern Darstellungsweise, wo der Gott bekleidet und bärtig erscheint), theils in bacchischen Thiasen und Symposien auf zahlreichen Denkmälern vorkommt. So bei Millin: *Peint. de Vases gr.* I. 9; II. 66. Tischbein: *Vaseng.* IV. 36. Millingen: *Peintures de Vases gr. de la coll. d. Coghill.* 6. Ueberall erscheint das Carchesium auf niedrigem Fusse, in der Regel mehr weit als tief, nach der Mitte eingezogen und mit Henkeln, die sich hoch über den Rand erheben und bis zum Boden reichen. Das Carchesium gehört zu den ältesten Becherformen, wie sein Gebrauch im Cultus beweist. Vergl. Panofka: *Recherches sur les véritables noms d. Vas. Gr.* (pl. IV. 62. S. 26.)

Cardi, Lodovico; s. Cigoli.

Cardo, latein. Ausdruck für Zapfen. Wie das griechische „Strofinx“ bedeutet Cardo eigentlich die Thürangel. Im weiteren Sinne wird mit C. der Mittelpunkt, das Centrum bezeichnet.

Carducolo; s. Carducho.

Carducho, Bartolome und Vincente. Der eigentliche Name dieses unter die Spanier gezählten Malergebrüders ist Carduccio; ihre Heimath war Toscana. Bartolome, der Aeltere (geb. 1560, gest. 1608), ward von Philipp II. nach Spanien berufen und repräsentirte hier die Eigenthümlichkeit der Florentinerschule des Cigoli. Ein Gemälde von Bart. Carducho in der Gall. Esterhazy in Wien: „Maria mit dem Kind und der anbetende St. Franziskus“ erinnert in etwas an Dolce's Manier, doch ist es kräftiger. Eine ähnliche Richtung zeigt sein bedeutend jüngerer Bruder Vincente, der durch ihn seine Ausbildung in Spanien erhielt. Dieser war zugleich ein vorzüglicher Bildnissmaler. Mehre Bilder der Art besitzt das Madrider Museum. Zu Vincente's Schülern gehört Felix Castello.

Carew, John E., ein ausgezeichnete englischer Bildhauer unsers Jahrh. Seine Büsten und Statuen ziehen vornehmlich durch die Reinheit des Styls an. Im J. 1834 übernahm er das für die Westminsterhalle bestimmte Denkmal des Schauspielers Kean, den er als Hamlet vorstellte, wie derselbe Yoriks Schädel betrachtet. Etliche von Carew's Bildhauerarbeiten findet man wiedergegeben in den „*Illustrations of moderne sculpture*“, welche vom J. 1834 an zu London publicirt wurden. In der Ausstellung in Westminsterhall 1844 sah man sein Modell eines Falkenjähgers. Den Falken auf der Linken, den erbeuteten grossen Weib in der herabhängenden Rechten, sprach sich die Gestalt vollkommen deutlich aus, welche bei sorgfältiger Durchbildung der Formen eine sehr ansprechende Statue werden wird.

Cariani, Giov., ein näherer Nachfolger des Tizian. Die Mehrzahl seiner Bilder sieht man in seiner Vaterstadt Bergamo. Man rühmt den leuchtenden, bei wenigem Licht ausnehmend vorstechenden Ton seiner Gemälde, unter denen die Madonna mit mehren Heiligen in der Servitenkirche das schönste Glanzstück ist. Cariani, auch tüchtiger Porträtist, soll um 1480 geboren und um 1540 gestorben sein.

Caricatura (ital.), s. Karikatur.

Carignano, gutgebaute piemontesische Stadt mit mehreren Kirchen, worin sich Gemälde von *Mulinari* (darunter ein herrliches Abendmahl), von *Bernero* (Johannes der Täufer) und schöne Fresken von *Daniel Crespi* befinden.

Carl, Adolf, ein aus Cassel gebürtiger ausgezeichnete Landschafter, der 1845, erst 32 J. alt, zu Rom verstarb. Dieser in der Düsseldorfer Landschaftereschule gebildete Künstler zeichnete sich durch Totalauffassung, Grazie in der Form und zarte Harmonie in der Färbung aus und war dadurch ein Liebling des Publikums geworden. Er schuf mit Leichtigkeit und verstand es in hohem Grade, seinen Werken einen reizenden Guss, einen zauberischen Hauch zu verleihen. Vor seiner italienischen Reise ohne Rückkehr malte er eine sehr belobte Landschaft aus dem Innthal und einen bairischen Gebirgssee.

Carl; s. im Art. „Indische Kunst.“

Carloni, Herausgeber der *Bassirilievi Volsci in terracotta dipinti a vari colori trovati nella città di Velletri*.

Carlotto, der italiänisirte Name des *Karl Loh*.

Carlow, ein mecklenburgischer Ort mit einer alten, im Uebergangsstyle von Rund- zum Spitzbogen erbauten Kirche.

Carlsruhe; s. unter *K*.

Carmin; s. unter *Cochenille*. Ueber blauen Carmin s. den Art. *Indigo*.

Carnao, bei Quiberon in der Bretagne, weist das umfassendste Denkmal, welches aus dem keltischen Alterthume in Frankreich übrig ist, in seinem berühmten Steinkreise mit den merkwürdigen Steinalleen auf. Man sieht ein weites Feld ganz mit obeliskentartigen Steinpfeilern bedeckt, welche, etwa 4000 an der Zahl, theils von geringerer Grösse sind, theils eine Höhe von etwa 30 Fuss erreichen und zumeist auf ihrem dünnern Ende stehen (wahrscheinlich um den Eindruck des Wunderbaren zu erhöhen, den diese geweihte Stätte erregen sollte). Sie sind auf eigenthümliche Art in breiten Gängen und an der Vorderselle der Anlage in einer Kreisstellung geordnet. Vergl. *Cambry's Monumens Celtiques ou recherches sur la culte des pierres* und des Grafen *Caylus Recueil d'Antiquités etc. (T. V.)*

Carnation, derjenige Theil der Malerei, welcher das Fleischkolorit betrifft. Wesentliche Vorbedingung zum kunstgerechten Zeichnen und Malen des Fleisches ist natürlich das Studium des nackten menschlichen Körpers. Die Figuren verlangen von Natur wegen, dass sie möglichst gewandfrei gehalten werden, damit das Fleisch und der natürliche Körperbau gehörig hervortreten; die Schönheit eines Figurenbildes wird auf ein Minimum reducirt, wenn der Maler dem Natürlichen, dem freien Entfalten der edlen Körperformen aus Prüderie ängstlich ausweicht. Von äusserster Wichtigkeit ist die Carnation in mythischen Darstellungen, mögen diese der heidnischen oder der christlichen Sagenwelt angehören; denn hier kann der Maler das Fleisch nach freiestem künstlerischen Ermessen emancipiren, welche Freiheit ihm übrigens auch im höhern und niedern Genre gelegentlich belassen ist. Für den angehenden Künstler muss bemerkt werden, dass er, wie im Allgemeinen, so besonders beim Fleischmalen auf die Wahl der mit einander zu vermischenden Farben bedacht sei, weil nicht jede Farbe, sowohl in malerischer Hinsicht als im chemischen Verhalten, so vorthellhaft als eine andere entspricht, welche nachtheiligere Farben in der Oelmalerei jedoch durch andre Farben ersetzt und vorthellhafter verbunden werden können. In dieser Beziehung sind einige praktische Regeln mitzutheilen. Erstens soll man beim Malen des Fleisches den Lokalton nicht aus Zinnober mischen, sondern aus Ocherarten, z. B. aus der schönen hellen, stark gebrannten *Terra di Siena* mit Weiss, nach Umständen mit Neapelgelb oder mit andern gelben Ocherarten versetzt, oder — statt der Sienererde — aus Neapelroth, leicht gebranntem Hellocher etc. Das Fleisch wird auf diese Art angenehmer, milder und haltbarer bleiben, während der Zinnober keine so angenehme Tinte gibt und nicht so beständig bleibt, indem er sich mehr oder minder, je nach der Behandlung oder je nach der Anwendung, auswascht (stärker hervortritt). Zweitens soll die ungebrannte Kasseler Erde, wie in der Oelmalerei überhaupt nicht, so auch namentlich nicht zu Tinten im Fleisch und Schatten und zum Vertiefen andrer Farbentöne untermischt werden, weil die Kasseler Erde andre Farben verdrängend mit der Zeit hervorsteht; man muss sie durch andre Farben ersetzen. Drittens: wenn es sich um feines und jugendliches Fleisch handelt, sind natürlich auch reinere schönere Farben erforderlich. Zum Fleischtone für Männer und Frauenzimmer eignet sich sehr als Lokalton der rothe, nach Umständen mit Neapelgelb oder lichtem Ocher versetzte Krapplack, sowie auch vom Grunde aus durchsichtige Farben und eine reine Malart zu empfehlen sind. Im Schatten leistet dabei die Ultramarinasche, mit etwas Mumie, rothem Krapplack etc. und Weiss gemischt, sehr gute Dienste. Viertens: es ist namentlich für das Fleisch in malerischer

Hinsicht von grösstem Vortheile, wenn auf einem Gemälde grösserer Art die Farben stark oder pastos aufgetragen werden, wie überhaupt die Malerei auf bedeutender Bildfläche nur durch pastosere Behandlung gehörig hervortritt und eine wirkliche grössere Rundung erhält; denn werden z. B. zwei grosse Gemälde von gleicher Darstellung, das eine mit starken, das andre mit dünn aufgetragenen Farben behandelt, so wird ersteres eine ungleich grössere malerische Wirkung und Rundung zeigen als letzteres, auch wenn das letztere viel ausgeführter und sorgsamer behandelt wäre. Vornehmlich wirkt auf die Rundung einer Malerei, wenn die Conturen sowohl an Fleischpartien als bei den Draperien nicht scharf gelassen werden, sondern in die Umgebung schön verschmolzen und die Reflexe hierbei gehörig angebracht werden.

Carnuntum, alte celtische Stadt an der Donau in Oberungarn beim heutigen Hainburg zwischen Deutsch-Altenburg und Petronell, wo ausgedehnte Trümmer und Grundmauern die alte Anlage erkennen lassen, war in der Römerzeit ein militärisch wichtiger Ort und Mittelpunkt der römischen Unternehmungen, besonders im Markomannenkriege. Hier waren die Winterquartiere der röm. Heere, das Standlager der *Legio XIV. gemina* und die Station der grossen Donauflotte. Von der im 4. Jahrh. durch die Deutschen erlittenen Zerstörung erholte sie sich wieder, doch ward sie im Mittelalter durch die Ungarn wieder zu Grunde gerichtet. In Carnuntum schrieb Kaiser Marc Aurel seine berühmten Selbstgespräche.

Carnus in Pannonien; s. Carnuntum.

Carotto, Gianfrancesco, ein Veroneser Meister, geb. um 1470, gest. 1546, ist in seinen frühern Arbeiten den ältern Malern Verona's, besonders dem Girolamo dai Libri verwandt, und scheint sich später unter dem vorwiegenden Einflusse des Leonardo ausgebildet zu haben. In seinen Werken macht sich zugleich eine Annäherung an den Styl Raffaels bemerklich, die aber keineswegs bei ihm einen Zwiespalt des künstlerischen Bewusstseins erzeugt. Vielmehr erscheint Carotto als ein sehr edler und reiner Meister, der es zwar nicht den Ersten gleichthut, aber auf einer so achtenswerthen Stufe steht, wie etwa Luini und Sodoma. Die Gallerie des Rathspalastes und die Kirchen von Verona zeigen zahlreiche Arbeiten von ihm; vornehmlich sind seine Fresken aus der Geschichte des Tobias und eine Altartafel in der Kapelle *degli Spolverini* zu Sta. Eufemia daselbst aller Auszeichnung werth.

Carpaccio, Vittore, ein namhafter Venezianer, der für den Rivalen der beiden Bellini und des letzten Vivarini gilt. Von ihm sagt Ernst Förster in seinen Briefen über Malerei: „Licht- und Farbeffekte im Grossen, wie sie bei Volksversammlungen im Freien unter der bunten aus allen Theilen der Welt zusammengeströmten Menge wohl oft das Auge des Künstlers entzückt haben, fasste zuerst Vittore Carpaccio, wenigstens zuerst mit Glück auf.“ Carpaccio's schönstes Bild, dessen sich Förster erinnert, ist der Tod der Maria in Santa Maria in Vado zu Ferrara. Lanzi nennt als berühmtestes Bild dieses Meisters die Reinigung zu St. Giobbe in Venedig. Für eines seiner schönsten Gemälde, das unaussprechlich schön im Ausdruck und wahrhaft himmlisch in den Engelfiguren sein soll, gilt die Krönung der Jungfrau, welche man ebenfalls zu Venedig (in San Giovanni e Paolo) sieht. Zwei Heilige in der Brera zu Mailand gehören zu den Perlen dieser Sammlung. Hochzuschätzen ist er auch in einem Stücke zu Berlin, wo das Museum eine episodenreiche Darstellung des den Stephan und sechs Gefährten zu Diakonen weihenden Petrus aufweist, welche Vorstellung der Venezianer völlig in seine Zeit gerückt hat. Carpaccio bezeichnete seine Werke, deren jüngstes vom J. 1322 datirt, durch *Victoris Charpatti veneti opus*. In besagtem Jahre soll C. in einem Alter von 70 J. gestorben sein. Obwohl seine Darstellungen durchweg genreartig erscheinen, so fehlte ihm doch nicht für kirchliche Bilder die ernste andächtige Stimmung. Um seine Studien des venezianischen Volkslebens mit möglichster Freiheit in religiösen Bildern zeigen zu können, wählte er die Lebensgeschichten von Heiligen, deren Leben willkommene Momente zu lebhafter Volksdarstellung bot. So malte er grössere Bilderreihen aus der Legende der heil. Ursula (jetzt in der Akademie zu Venedig) und aus der Geschichte des heil. Stephan. Der letzte Bildercyklus ist gegenwärtig zerstreut; zu ihm gehörten die beiden Heiligen in der Brera und das Gemälde im Berliner Museum, andre Theile im *Musée royal* zu Paris etc. Die acht Bilder aus dem Leben Ursula's und ihrer Gefährtinnen, für das Sprechzimmer eines Ursulinerinnenklosters gemalt, hat Baratti gestochen. Ausserdem ist einer „Schule des heil. Hieronymus,“ worin er mit Giovan Bellini wetteiferte, Erwähnung zu thun. Zu seinen Schülern gehören Giovan Mansueti und Lazzaro Sebastiani.

Carpentras, südfranzösische Stadt, in der Vaucluse gelegen, war im Mittelalter (namentlich zur Zeit des babylonischen Exils der Päpste) Sitz einer berühmten Schule, wohin auch der junge Petrarca von seinem aus Italien nach Avignon geflüchteten

teten Vater gebracht ward. In Carpentras findet man ein Museum mit Antiken, darunter das phönizisch-ägyptische Relief der opfernden Tebba, einer Osirispriesterin, am Merkwürdigsten ist. Ein schöner Aquaeduct von 48 Bogen, Ueberreste eines Triumbogens und ein schönes Hospital sind die bemerkenswertesten Zeugen aus der römisch-gallischen und mittelalterlichen Zeit des Ortes.

Carpentum, Name eines römischen Staatswagens, der nur zwei Räder hatte, wie man auf den zu Ehren der Julia und Agrippina geprägten Münzen sieht. Das Carpentum hatte ein reich geschmücktes Verdeck und war in Rom nur vornehmen Frauen, die bei festlichen Gelegenheiten ihren Schmuck zum Opfer bringen wollten, gesetzlich gestattet, da sonst der Gebrauch von Wagen in der Stadt bis in späte Zeit verboten blieb. Ausnahmsweise wurde dieser Staatswagen auch zur Reise gebraucht.

Carpi, modenesishe Stadt und Bischofsitz, mit Palast und Kathedrale. Die Kirche *San Giovanni* besitzt schöne Pfeiler und Säulen in Scagliola-Arbeit von Guido del Conte, die Kirche *San Nicola* Säulen von eben solcher Arbeit, die aus sehr schönem Porfyr zu sein scheinen und von Giov. Gavignani gearbeitet sind. Auch Altäre dieser Art, von Annibal Griffo, sind hier vorhanden.

Carpi, Girolamo da; s. Girolamo Grassi.

Carpi, Ugo da, ein italienischer Holzschnitzer, der in den ersten Decennien des 16. Jahrh. blühte. Ugo, aus der Schule Raffaels hervorgegangen, war ein trefflicher Zeichner, der, weil ihm das Malen nicht gelang, seine ganze Kraft dem Formschnitte zuwandte. Er übte diejenige Gattung des Holzschnittes, welche sich zweier oder mehrer Platten zum Uebereinanderdrucken bedient und *en clatroscur* oder *camaieu* (grau in Grau) genannt wird. Von seinen die Malerwerke auf das Lebendigste wiedergebenden, auf graues und gelbes Papier gedruckten Helldunkelschnitten nennen wir den Diogenes nach Parmesano (mit 4 Platten gedruckt), den Tod des Ananias, die Kreuzabnahme, David und Goliath und den ausgezeichnet mit drei Platten ausgeführten Kindermord nach Raffael, die trefflich gezeichnete und geschaltene Geburt Mariens und die ebenfalls sehr schöne Darstellung im Tempel nach Giulio Romano, Raffael und seine Geliebte nach Raffael selbst (dreiplattig gedruckt), die Allegorie der Aernte nach Romano (sehr gut in Reliefgeschmack), die von Herkules aus dem Tempel der Musen vertriebene Invidia (äusserst schön nach Bald. Peruzzi) u. a. m. Leider sind die wenigsten Blätter von ihm mit seinem Namen bezeichnet.

Carplo, ein griechischer Architekt, der mit Ictinus eine Schrift über das Parthenon schrieb, die uns leider nicht erhalten ist.

Carpophorus; s. unter Coronati.

Carpus, ein alter Steinschnitzer, dessen Namen verschiedene antike Steine tragen. S. Bracci I. S. 250; Ed. Gerhard: Archemoros und die Hesperiden S. 76.

Carracci; s. im Art. „Itallänische Kunst.“

Carrara, an der Lavenza, unweit vom mittelländischen Meere gelegen, früher Hauptort des carraresischen Fürstenthums, jetzt modenesishe Provinzialstadt, ist von einem Marmorgebirg eingeschlossen, dessen ausgezeichnetes Gestein, schon den Römern als Marmor von Luna bekannt, einen durch die ganze Welt verbreiteten Ruf hat. Der Wohlstand des eben so marmorreichen als in Marmor fleissigen Carrara, der jetzt täglich im Wachsen begriffen ist, gründet sich zwar zunächst auf die in ihrer Art einzige artistische Betriebsamkeit seiner Bewohner, entspringt aber nun bedeutend mehr aus dem Handel mit den reichen Ausbeuten seiner Marmorberge. In unserer Friedenszeit hat sich den Industrie- und Naturproducten der Stadt und ihrer Umgegend ein so weiter Markt eröffnet, dass derselbe von einem Weltmarkte wenig verschieden ist. Von den Bewohnern Carrara's — nicht ganz 7000 — sind gegen 400 des verschiedensten Alters mit Marmorarbeiten beschäftigt. Ueber 400 Brüche, unter welchen sich die der Grafen Masoni und del Medico durch Feinheit des Gesteins auszeichnen, liefern das Material. Etwa vierzig von dem schnellfliessenden Carrara getriebene Sägemühlen bereiten den Marmor zur Verarbeitung zu, und nicht weniger Glättmaschinen geben den Kunstwerken die letzte äusserliche Vollendung. Von rohen Blöcken werden an manchen Tagen hundert zur Verschickung — grösstentheils nach England und Amerika — auf die Spiaggia ans nahe Meer geschafft. Der Palm solcher Massen feinsten Gesteins ist zu Zeiten mit einem Louisd'or bezahlt worden. Doch erhebt die modenesishe Regierung bei den Eigenthümern exportirten Marmors für jeden Palm — weniger als 1 Fuss rheinl. — einen Zoll von fünf und in grössern Quantitäten von zehn Soldi. In den zahllosen Arbeiten der Carraresen, welche in den Ateliers zum Verkauf ausgestellt sind, ist eine ausserordentliche Technik, die traditionell scheint, ebenso sehr zu bewundern als in den meisten eine geistige Erfindung vermisst wird. Doch gehören in letzterer Beziehung die Werke von Her-

ghi und Rocchi zu den rühmlichsten Ausnahmen. Von dem im Fache der architektonischen Sculptur ausgezeichneten Artisten Menghi sind die zwei herrlichen Marmorfontänen, mit welchen jetzt der Garten von Sanssouci bei Potsdam geschmückt wird. Meisterwerke gleichen Grades sind die zwei von Rocchi gearbeiteten Kolossalgruppen, wovon die eine ein Denk- und Ehrenmal ist, das die Maremmenbewohner dem regierenden Grossherzoge von Toscana in ihrer Mitte errichten, die andre aber den verst. König Victor Emanuel von Sardinien mit Nebenwerken vorstellt und den Hafenplatz zu Genua schmücken soll. — Carrara hat eine besondre Bildhauer-Akademie, welche, hochbegünstigt durch den im Ueberflusse zur Hand liegenden schönsten Marmor, die technisch bewährteste Schule der Art ist; aus ihr stammt z. B. der später in Thorwaldsens Studien ausgebildete Luigi Bionaimé. Unter den Gebäuden der Stadt ist die schöne Kirche der Madonna delle Grazie bemerkenswerth, in welcher natürlich der kostbare carrarische Marmor als überreich hier von der Natur gespendetes Lokalprodukt nicht gespart ist.

Carruca, eine Art römischer Wagen, die zur Klasse der *Redae* gehörte. Mit vier Rädern versehen zählte die C. zu den schwerern Reisewagen, ward aber trotzdem mit verschwenderischer Pracht verziert. Wie man überhaupt die Wagen mit bronzenen und silbernen Platten belegte, die durch kunstreiche Cälaturen noch höheren Werth erhielten, so wird auch von einer „goldenen Carruca“ (s. Martial III. 72.) berichtet, welche mit dem Preise eines Landgutes bezahlt wurde. Vergl. W. A. Becker's Gallus Th. I. S. 223.

Carstens, Asmus Jacob, geb. 1754 im Dorfe St. Jürgen bei Schleswig, kam in Folge widerstrebender Umstände erst in seinem 22. Jahre dazu, sich der Kunst, der er sich schon als Kind zuneigte, ausschliesslich zu widmen. Bei der grossen Selbstständigkeit seines Geistes und bei der ausserordentlichen Lebendigkeit seiner Fantasie war es natürlich, dass er auf der Kopenhagener Akademie gegen die trockene Lehrmethode, nach welcher die Schüler durch das langweiligste Copiren, durch Modell- und Antikenzeichnen, zur Kunst gelangen sollten, die entschiedenste Abneigung fasste. Statt durch mühsames Nachbilden in den Besitz der Formen zu kommen, genügte es ihm, dieselben durch aufmerksames Betrachten sich einzuprägen. Ausser Bildnissen (deren Aehnlichkeit er glücklich zu treffen wusste, die er jedoch nur seines Lebensunterhalts wegen malte), ausser zwei in seine früheste Jugend fallenden Gemäldekopieen und einigen wenigen Modellzeichnungen, die ihm auf der Kopenhagener Akademie abgeköthigt wurden, hat Carstens nie etwas copirt. Die Gypsabgüsse nach Antiken, die er auf der Akademie vorfand, gaben die erste Anregung zu seiner Begeisterung für die klassische Kunst; täglich stundenlang diese Werke betrachtend, prägte er sich ihre Formen so völlig ein, dass er sie nachher aus dem Kopfe zu zeichnen und von allen Seiten wiederzugeben vermochte. Für seine in der Gypsclassen gezeigten Fortschritte wollte ihm der Akademiedirektor Abildgaard die silberne Medaille ertheilen, aber stolz wies er diese zurück, da der bevorzugte Verwandte eines Lehrers die goldne empfangen hatte. Im Missbehagen Kopenhagen verlassend suchte man Carstens sein Glück in der Fremde auf. In Zürich fand er durch Salomon Gessner Unterstützung und Empfehlung, zeichnete auch für Lavater etliche Porträts. Ganz Deutschland durchziehend kam er nach Lübeck, wo er durch Porträtmalen zu verdienen hoffte, nachdem er überhaupt die traurige Erfahrung gemacht, dass das Publikum, ohne Sinn für höhere Malerei, aus bekanntem egoistischen Grunde nur die Porträtpinselei liebt. Hier, wo er fünf Jahre blieb, setzte er zwar seine Uebungen im Historischen eifrigst fort, eine Menge Compositionen zeichnend und Skizzen zur Farbenansführung entwerfend, aber es fehlte ihm an den fördernden Hilfsmitteln, an der Nahrung für seinen Kunstsinn und an aller äusseren Aufmunterung. Die Bekanntschaft des Dichters Christian Adolf Overbeck (Vaters des grossen Historienmalers in Rom) verschaffte ihm endlich einen Gönner, der ihm die Mittel darbot, um nach Berlin zu gelangen. Hier ging es ihm, da er sich vorgenommen keine Porträts zu malen, anfangs sehr traurig; in seiner Noth musste er um armseligen Lohn für Buchbändler zeichnen. Inzwischen entwarf er eine grossartige Composition von fast zweihundert Figuren, in welcher er den „Sturz der Engel“ darstellte. Seine Hoffnung, durch diese auf die Kunstausstellung gegebene Zeichnung eine Professur an der Berliner Akademie zu erlangen, erfüllte sich, und als er bald darauf von dem Kunst- und Künstler liebenden Minister Heynitz mit der Ausmalung eines Saales beauftragt ward, ergab sich auch die Gelegenheit, dass dieser Minister von Carstens heissestem Wunsche, in Rom seine Studien fortzusetzen und zu vollenden, nähere Kunde erhielt. Dem Könige vorgestellt, erhielt er das mündliche Versprechen einer Unterstützung zur Reise nach Rom, und so trat er denn diese im Sommer des J. 1792 in einem Alter von bereits 38 Jahren an. Aber schon im J. 1794 ging seine Pension,

450 Thaler pro Jahr, zu Ende, und zerfielen mit den Carstern der Berliner Akademie musste er auf fernere Unterstützung aus Preussen verzichten. Noch wenig bekannt in Rom, dabei heimgesucht von der Noth, sah er sich zu einer Kunstausstellung eigener Werke veranlasst, die er, nachdem er auf ganz ungewöhnliche Weise das römische Publikum durch eine öffentliche Anzeige dazu eingeladen, im April 1796 eröffnete. Das Urtheil der römischen Kunstverständigen über die in so origineller Ausstellung vorgelegten Compositionen, Farbenskizzen und plastischen Versuche sei sehr günstig für Carstens aus, zog ihm aber auch die Missgunst vieler ebenfalls Künstler zu sein glaubenden Maler zu, unter welchen leider die meisten damals in Rom arbeitenden Deutschen das gegnerische Hauptchor bildeten. Carstens hatte durch reines Anschauen die Werke Raffaels und Michelangelo's studirt und erschien in seinen Compositionen wie ein wunderbarer Nachkömmling jener Künstlergrößen. Man sah die naturwüchsigen Productionen eines durch keine Schule beirrten und grade durch seine Selbständigkeit bei edelster Geschmacksrichtung hochbedeutenden Künstlergeistes, dem nicht die Fehlerfreiheit im Einzelnen, welche auf Akademikern für das Non plus ultra von Kunst gehalten ward, sondern der Geist und Sinn in der ganzen Auffassung der Gegenstände, das Schöpferische einer denkenden und dichten Zeichnung für das Höchste galt. Dass es einem solchen Genius nicht um Vermeidung von Detailsfehlern, nicht um modell- und gliedermannsgerechte Ausführung der Einzelheiten zu thun war, konnten freilich die Künstler damaliger Zeit nicht begreifen, welche durch jahrelanges Copiren zur höchsten Errungenschaft gekommen zu sein und mit der gewonnenen Form grade das ihnen Fehlende, den Geist geschenkt bekommen zu haben meinten. So war es kein Wunder, dass grade die Künstlerwelt seine Arbeiten nur scheel ansah; ja Missgunst und Neid waren geschäftig, seinem Streben in Rom für eine würdige Kunstrichtung auf das Bitterste entgegenzutreten. Er konnte seines Lebens nicht mehr froh werden und starb in Folge namenloser Entsagung, Entbehrung und unausgesetzten Grames an der Schwindsucht im J. 1798. Man begrub ihn, den Protestanten, auf dem Friedhofe an der Pyramide des Cestius, wo sein deutscher Freund und nachheriger Biograph Karl Ludwig Fernow ihm das Lebewohl in das Jenseit nachrief. — Trotz der kurzen Dauer seiner Wirksamkeit in Rom und trotz der heftigsten Gegnerschaft, die er erfuhr, hat sich Carstens als ein Kunstgenius von der nachhaltigsten Bedeutung und wohlthätigsten Fortwirkung auf die nachfolgende Künstlerwelt erwiesen; welche als deutsch-römische Schule die Ehre und der Stolz unsers Vaterlands ist. Namentlich waren es zunächst die Württemberger Eberhard Wächter und Gottlieb Schick und der Tyroler Joseph Koch, welche auf dem von ihm angebahnten Wege, unsre Kunst wieder zu selbständiger Eigenthümlichkeit, zu dem Ernst und der Würde höherer poetischer Anschauung und Auffassung und durchgeistigter Darstellung zu erheben, mit entschiedenem Erfolge weiterschritten. Aber nicht nur auf diese seine in unserer neuen Kunstgeschichte so bedeutsamen, vom *vulgus profanum* natürlich unbeachteten nächsten Nachfolger hat C. auf das Glückliche eingewirkt, sondern es zeigt sich die verschiedenste Nachwirkung seiner Principien selbst in unserm jetzigen grössten Meister der Compositionszeichnung, dessen Namen Peter Cornelius wir nur zu nennen brauchen, um zugleich an den reichsten fort und fort wirkenden Segen der von Carstens eröffneten kernhaften, frischkräftigen poetischen Geist aussprechenden Richtung zu erinnern. Von höchster Bedeutung ist der Carstensche Einfluss auch auf Thorwaldsen's Kunst gewesen, und es verdient ganz vornehmlich hervorgehoben zu werden, dass Asmus Carstens, der sich auch in der Plastik versucht hatte, durch seine geistreichen Blätter aus der griechischen Mythe und Geschichte die Ideenkreise gleichsam vorzeichnete, in denen Thorwaldsen sich mit Ruhm bewegen sollte. Der junge 1796 in Rom anlangende Däne, den die Bedenklichkeiten des greisen und grüßigen Archäologen Zoëga, an den er empfohlen war, schrecklich entmuthigt hatten, schloss sich mit Begeisterung an den leider schon in Schwindsucht dahinstorbenden Carstens an, der ihm mit zitternder Hand noch als Anspielung auf den kunsträuberischen Bonaparte, welcher eben die klassischsten Schätze aus Rom nach Paris entführen liess, den röm. Proconsul Verres zeichnete, wie dieser das Dianenbild aus dem Tempel von Segesta entführt. Durch seine Zeichnungen regte Carstens den dänischen Genius unmittelbar zum Schaffen an; aber auch seine gesunden sehr selbständigen Ansichten rücksichtlich der Antike machten auf denselben den bleibendsten Eindruck. Erwähnenswerth ist hier, dass Carstens der Erste war, der die Romschänder auf dem Quirinal, deren Winckelmann kaum mit einer Zeile gedenkt, über die gefeiertsten Antiken in Rom setzte; ein Urtheil, in welches der junge Thorwaldsen auf das Freudigste einstimmt. — Was uns von Carstens Hand hinterlassen ist, besteht hauptsächlich in Aquarellen und Handzeichnungen. Indem er in fortwährenden

Kampf mit dem Schicksal blieb, war ihm die technische Durchbildung, die er zur Ausübung der Malerei im Grossen bedurfte, unmöglich geworden. Er begann spät sich noch in Oel zu versuchen, aber diese Werke konnten eben nur wie Versuche ausfallen. Aeusserst angemessen wäre ihm, dem plastisch zeichnenden Maler, wohl das leichter erlernbare Fresko gewesen, aber es fehlte ihm damals jede Gelegenheit in Rom, die sich ihm zu solcher Uebung und für seine durch die Antike bestimmte Sinnesrichtung, bei welcher er Biblisches und Christliches gänzlich beiseitliess, in Palästen und Villen ergeben hätte. Der scheinbare „Mangel an Farbensinn,“ den man ihm vorwarf, erklärt sich leicht als mit der Mangelhaftigkeit seiner Ausbildung in der Malertechnik zusammenhängend. — So sehr Carstens Verdienste in neuester Zeit von Künstlern und Kunstfreunden anerkannt worden sind, so wenig leider ist er im grössern Publikum bekannt, weil eben seine Werke grösstentheils in Zeichnungen und Wassermalereien bestehen, die nicht in grossen öffentlichen Gallerieen aufgestellt sind. Viele derselben befinden sich im Privatbesitz, einige der besten in England, mehre derselben im Thorwaldsenschen Museum zu Kopenhagen und in der Akademie zu Berlin; die grösste Anzahl aber trifft man in der grossherzoglichen Kunstsammlung zu Weimar, wohin sie durch Fernow, den Freund und Erben Carstens, der hier als Bibliothekar angestellt worden war, gekommen sind. Ein Verzeichniss der hauptsächlichsten dieser Zeichnungen hat Fernow in seiner bei Hartknoch zu Leipzig 1806 erschienenen Schrift über das Leben Carstens mitgetheilt. Ausser den daselbst angeführten besitzt die Weimarsche Sammlung noch eine grosse Anzahl anderer Zeichnungen von Carstens Hand, meist einzelne Figuren und Studien, wovon ein Theil erst vor wenigen Jahren aus dem Nachlasse der bekannten Schriftstellerin Johanna Schopenhauer durch die regierende Grossherzogin für die Sammlung erworben worden ist. Zu diesen Originalzeichnungen sind durch die Bemühungen des verst. Directors der grossherzogl. Kunstanstalten, Hofraths Ludwig von Schorn, eine Anzahl Durchzeichnungen und Copieen von anderwärts befindlichen Originalen gekommen. Nimmt man dazu noch diejenigen Originalzeichnungen von Carstens, die sich in der Goethe'schen Sammlung befinden, so lässt sich in Weimar die deutlichste Uebersicht von den Leistungen dieses originalen Künstlers gewinnen. In diesen, der Dimension nach freilich nur kleinen Werken spricht sich edle klassische Einfachheit, hohe Seelenruhe, ernster Sinn für die Schönheit menschlicher Formen, sowie ein reges individuelles Leben aus; sie sind frei von allem Haschen nach Effekt, von aller theatralischen Manier und aller Prätension des Vortrags; durchweg ist in ihnen ein reines gemässigttes männliches Gefühl, eine vollkommene Unbefangenheit der Existenz in ihnen ausgesprochen, wenn sie auch der Ausführung nach mehr oder minder etwas Skizzenhaftes haben. Berühmt ist die durch den Stich seines Freundes und Schülers Joseph Koch bekannt gewordene Reihe trefflicher Zeichnungen zur Geschichte der Argonauten, welche, da das Koch'sche Stichwerk (*les Argonautes selon Pindare, Orphée et Apollonius de Rhodes, en 24 planches, inv. et dess. par A. J. Carstens et gravées par J. Koch. Rome 1799.*) sich selten macht, von Neuem gestochen werden sollten. Ruscheweyh hat nach C. den Perseus und die Andromeda sowie den Gigantenkampf radirt. Neuerdings ist von Julius Thäter das schöne Projekt aufgenommen worden, die im grossherzogl. Museum zu Weimar bewahrten Carstenschen Zeichnungen durch den Stich bekannt zu machen; auch ist bereits ein Probeblatt dieses von allen Freunden echter Kunst Unterstützung verdienenden Unternehmens erschienen. Dieses erste Blatt gibt eine der figurenreichen Compositionen wieder, die C. behandelt hat, nämlich die Zurückbringung des entflohenen Megapenthes (nach Lucians Erzählung in dem Todtengespräche: „Die Ueberfahrt oder der Tyrann“). „Der reiche Wollüstling Megapenthes,“ erzählt Lucian, „musste wider Willen dem Todtenführer Hermes mit andern Sterblichen folgen. Als dieser beim Aeakus ankam und seine Todtenliste übergab, fehlte Megapenthes, der nach der Oberwelt entflohen war. Hermes Psychopompos, der Cyniker Cyniskus und der Schuster Micyll eilten ihm nach und holten ihn ein, als er eben das Licht der Oberwelt erreicht hatte; sie banden ihn und brachten ihn zu Charons Barke zurück. Vergebens versprach er der Parze Hekatomben zu opfern, wenn sie ihm vergönnte, nur auf kurze Zeit auf die Oberwelt zurückzukehren. Diese befahl ihm einzusteigen und Purpurmantel und Diadem am Ufer zurückzulassen.“ Der Moment der Carstenschen Darstellung ist, wie der Schuster Micyll und der Cyniker Cyniskus den sich sträubenden Megapenthes nach der schon übervollen Barke drängen. Die Parze mit der Todtenliste und Hermes Psychopompos stehen neben einander auf dem Vordertheil des Schiffs und sehen der Vollziehung ihrer Weisung zu. Während der Zeit reichen Einige hilfreiche Hand zur Beschleunigung der Abfahrt, indem sie die Segel aufzuziehen im Begriff sind. An

der Seite klettert ein Mann ins Schiff, ein anderer Alter wird von einem Jüngern buckepack durch das seichte Wasser bis ans Schiff getragen. Charon, mit dem breiten Rudor in der Hand auf dem Hintertheile des Schiffes stehend, harret des Augenblickes der Abfahrt. Am Ufer, im Vorgrunde, sitzen noch einige Männer und Frauen mit dem verschiedensten Ausdruck, die entweder nicht an das Einstiegen denken oder bei der nächsten Fahrt erst übergesetzt werden sollen. Während dies Alles um das Schiff vorgeht, überlassen sich Diejenigen, welche sich schon in demselben befinden, ihren gewohnten Neigungen. Jünglinge und Mädchen hängen ihrem Schmerze über das Scheiden von dem Geliebten nach; zwei bejahrtere Männer spielen mit Leidenschaft das in Italien beliebte Mora, umdrängt von Zuschauern, die ihre Theilnahme, ihrem Temperament und Alter gemäss, auf die mannichfaltigste Weise ausdrücken. Es lässt sich nicht denken, wie der Gegenstand überhaupt und besonders hinsichtlich des Reichthums der verschiedensten Motive erschöpfender und dabei zugleich einfacher behandelt werden könnte. Hier, wie bei den andern Compositionen von Carstens, entwickelt sich Alles, einer gesunden Natur gemäss, aus dem Innern; die klarsten Gedanken, die feinsten Motive sind durch die einfachste entsprechende Handlung und Form dargestellt; jede Figur ist, bei allem Streben nach schöner Form, eine vollkommene Individualität; keine derselben ist müssig oder für die Darstellung der Handlung entbehrlich. Und hierin besteht ein Hauptverdienst unsers Künstlers, das die grösste Beachtung und Nacheiferung verdient. Julius Thäter hat das Blatt ähnlich seinem berühmten Stiche der Hunnenschlacht von Kaulbach, den er für des Grafen Raczinsky „Geschichte der neuern Kunst“ ausführte, behandelt; es ist bei der grössten Gewissenhaftigkeit mit der grössten Sicherheit und Freiheit in der Zeichnung gestochen, so dass es das Charakteristische des Originalen getreu wiedergibt. Auch auf Druck und Wahl des Papiers ist die grösste Sorgfalt verwendet, wodurch die Anstalt von Schulgen-Bettendorf zu Düsseldorf ihrem Rufe durchaus entsprechen hat. Abdrücke dieses Blattes (von 17½ Zoll Breite und 11¾ Zoll Höhe) bezieht man vom Kupferstecher selbst, in Dresden oder Weimar. (Ein Abdruck vor aller Schrift, auf chines. Papier, kostet 9 Thlr.; ein Abdruck vor der Unterschrift, mit dem blossen Künstlernamen, auf chines. Papier 6 Thlr.; auf schön weissem Papier mit der Unterschrift 3 Thlr.) Thäter lässt als zweites Blatt folgen: die Geburt des Lichtes, eine der schönsten und vollendetsten Zeichnungen Carstens', die derselbe nach einer Stelle aus den Fragmenten des phönizischen Schriftstellers Sanchuniathon entworfen hat.

Cartagena, eine der Hauptfestungen Spaniens, die sich vielleicht mit der Mainzer oder Coblenzer auf gleiche Linie stellen lässt und aus fünf oder sechs Citadellen besteht, welche den Zugang zu der Stadt von der Seeseite her ganz unmöglich machen. Während die Festungswerke noch immer in ziemlich gutem Zustande sind, befindet sich dagegen das weiland so unermesslich reiche Arsenal dieser Stadt in einem kaum beschreiblichen Zustande des Verfalls. Das Arsenal von Cartagena erscheint jetzt wie die Schädelstätte der spanischen Seemacht; unabsehbare Gebüde, in denen das Schweigen des Todes herrscht, Wasserbecken voll Schlamm und Schutt, Zimmerplätze, auf denen man Kühe weiden könnte. Statt der 4000 Arbeiter, die ausser einer gleichen Anzahl Kettengefangener vor vierzig Jahren noch im Arsenal beschäftigt waren, sind in den ungeheuren Räumen desselben jetzt kaum fünfzig Werkleute zerstreut, und die unermesslichen Magazine sind völlig entleert.

Cartellier, Pierre, geb. zu Paris 1757, gest. daselbst 1831, erlernte die Bildhauerei bei Charles Bridan und that sich schon früh durch Arbeiten hervor, welche einen vorzüglichen Meister hoffen liessen. In seinen zahlreichen Werken findet man Eleganz der Formen, Charakter und Ausdruck, guten Gewandstyl und sorgsame Ausführung. Sein schönstes Erzeugniss ist wohl die Marmorstatue der den Oelbaum schaffenden Pallas Athena in der Versailler Gallerie, in welchem Werke sich ein wahrhaft antiker Geist ausspricht. Ausgezeichnet sind auch die Statuen des Louis Napoleon im Kostüm des Grossconnetable, des Generals Valhubert, des Aristides (1804) im Sitzungssale der Pairskammer, des Vergniaud im Luxemburger Palast, der Schamhaftigkeit (Marmorfigur vom J. 1808 für das Schloss Malmalson), des Generals Pichegru, der Kaiserin Josephine (in der Kirche zu Ruel bei Paris), des Kaisers und — Louis XV.; ferner die Basreliefs: „die Töchter Sparta's um das Dianenbild tanzend“ (am Plafond des Dianensaales im *Musée royal*), „die kronenaustheilende Gloire“ (an der Louvrecolonnade), „die Uebergabe von Ulm“ (am Triumphbogen des Carrousselplatzes) und Louis XIV. zu Pferde (an der Fassade des Invalidenhofes). In Filhol's bekanntem Kupferwerke findet man Cartelliers Standbilder des Aristides, des Vergniaud und der Pudicitia sowie das Relief der Gloire wiedergegeben.

Carthäa, einst eine Hafenstadt auf der Südseite der Insel Keos. Von ihr sind noch

bedeutende Trümmer übrig; ihre Stelle bezeichnet der heutige Ort Peios. Dr. P. O. Brönstedt gibt im 1. Buche seiner „Reisen und Untersuchungen in Griechenland,“ welches von der Insel Keos (jetzt Zea) handelt, eine von Kupfern begleitete Darstellung der in den Ruinen Carthäa's ausgegrabenen Denkmale.

Carthago; s. Karthago.

Cartons heissen in der Malersprache Umrisse von Figuren oder von Gruppen, die mit der grössten Genauigkeit auf Pappen, deren Grösse und Dicke vom Bedürfniss des Künstlers abhängt, gezeichnet sind. Man gebraucht diese Zeichnungspappen vornehmlich beim Fresko. Um nämlich *al fresco* zu malen, überstreicht man zuerst die zu malende Fläche mit einem aus Kalk und Sand bereiteten Mörtel; ist dann dieser Ueberzug so fest, dass er nicht mehr dem Finger nachgibt, den man zur Prüfung der Festigkeit theils zur Vergewisserung über noch vorhandene Feuchtigkeit an den Bewurf drückt, so legt man die nach den äussern Linien der zu malenden Figur ausgeschnittene Pappe auf. Man zieht nun mit einem Spitzholze oder Elfenbeinstifte den Umriss der Figur, indem man den Stift genau am Rande der ausgeschnittenen Pappe hinführt. So erhält der Künstler durch leichte Furchen im Mörtel, der ebendarm noch etwas feucht sein muss, den Figurenumriss, den er hier natürlich nicht wie auf der Leinwand mit Kreide entwerfen könnte. Eine solche ausgeschnittene Pappe ist nur für eine einzige Figur anwendbar. Hat nun der Künstler eine Gruppe oder überhaupt mehrere Gegenstände *al fresco* zu malen, so durchlöchert er die Umrisse, die auf der Pappe gezeichnet sind, und bestäubt dieselbe, nachdem er sie befestigt hat, mit Kohlenstaube, damit dieser durch die kleinen Nadellöcher hindurchgehe und ihm auf dem frischen Mörtel die äussern Züge zur weiteren Bearbeitung hinreichend sichtbar angebe. Diese Art zu entwerfen wird aus doppeltem Grunde befolgt. Erstlich ist die Zeichnung auf einem frischen und feuchten Mörtel unmöglich; zweitens ist es eine unumgängliche Nothwendigkeit, dass auf dem Mörtel noch vor seinem völligen Eintrocknen die Farbe aufgetragen werde, weil sie sonst nicht in ihn eindringen und mit ihm sich vermischen könnte. Aus diesem Grunde ist es auch erforderlich, die Figurenumrisse immer auf dem Mörtel so anzugeben, dass sie sich erhalten, denn die kurze Zeit, in welcher das Ganze vollendet sein muss, erlaubt nicht in den Zügen des Entwurfs lange nachzuhelfen. Daher wendet man eben beim Fresko nur immer die erstere Art der Cartons an, indem die Züge des Holz- oder Elfenbeinstiftes, der am Rande der ausgeschnittenen Pappe hinführt wird, weniger der Verwischung ausgesetzt sind, und ob sie gleich nur sehr leicht angegeben werden, doch unverändert und dem Künstlerauge bemerkbar bleiben.

Caruol, Jacopo; s. Pontormo.

Carus, Dr. Carl Gustav, geb. 1789 zu Leipzig, Hof- und Medicinalrath zu Dresden, wird nicht nur unter den Aerzten und Naturforschern, sondern auch unter den Künstlern mit Auszeichnung genannt. Von tief romantischem Gemüth, hat er mit Vorliebe die allegorische Landschaft ausgebildet. In allen seinen den Stempel künstlerischer Vollendung und genialer Künstlerschaft tragenden Darstellungen spricht sich jene wundervolle Poesie aus, in welcher man die tiefinnerliche Anschauungsweise eines dem grossen Dichtergenius Ludwig Tieck verwandten Geistes erkennt. Die Ausführung seiner Bilder von so geistreicher Schönheit zeugt zugleich von der ungemeinen Leichtigkeit, womit er zu schaffen vermag. Mehrere seiner Landschaftsgemälde sind bei Mitgliedern der Regentenhäuser Sachsens und Baierns, Preussens und Russlands zu finden. Zum Beginn des J. 1831 erschienen seine berühmten „neuen Briefe über Landschaftsmalerei, geschrieben in den Jahren 1815 — 1824“ mit einem einleitenden Briefe Goethe's; die zweite 1835 zu Leipzig erschienene vermehrte Auflage trägt den Titel: „Briefe über L.-M., geschrieben in den J. 1815 bis 1835.“ Hinsichtlich der Kunstbemerkungen erwähnenswerth ist auch seine „Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz, im J. 1828“ (2 Th. Leipzig 1835) und sein „Paris und die Rheingegenden“ betreffendes Tagebuch einer Reise im J. 1835, welches in 2 Theilen mit Cuviers Porträt 1836 zu Leipzig erschien.

Casale am Po, im Fürstenthum Piemont, besitzt eine Kathedrale mit schönem Marmorschmuck und einer von Ponchelli ausgemalten Kuppel, eine Franciskanerkirche mit Gemälden von Ravignone und Fresken von Niccolo Mussi (letztere in einer Kapelle) und der Hochzeit zu Cana von Demselben, ein Schloss mit von Mussi und Alberini ausgemalter Kapelle, einige Paläste und ein Dominikanerkloster mit Gemälden von den Cremonesern Pietro Frassi und Giuseppe Bottani, von Pietro Gualla (Gualla) und Giorgio Soleri. Werk des Letztern ist der heil. Laurentius zu Mariens Füssen; drei Engel sind im Begriff den Rost aufzuheben. (Aus dem J. 1573.) Die Klosterkirche der Dominikaner besitzt gute Statuen und Reliefs, ein schönes Mausoleum des Ritters St. Georg von quadratischer Form mit antik scheinenden Basreliefs, wel-

che z. B. den stöhnwühlenden Sisyphus, Medea im Begriff die Köpfe des viesschnittenen Drachen abzuhaufen, u. dergl. vorführen. — Casale ist Geburtsort der Maler Gualla, Mussi, Raviglione etc.

Casanova, Baptist und Franz, Söhne eines Schauspielers und Brüder des bekannten Abenteurers Casanova de Seingalt. Baptist C., geb. zu Venedig im zweiten Jahrzehend des 18. Jahrh., kam jung nach Dresden und bildete sich zum Maler erst unter C. von Sylvester, dann unter Dietrich. 1752 ging er mit Mengs nach Rom, vollendete hier seine Bildung und unterrichtete Angelika Kaufmann. Für Winckelmann zeichnete er alle Platten zu dessen *Monumenti antichi*. Viele andre Zeichnungen seiner Hand finden sich in Deutschland und England zerstreut; in ihnen spricht sich ein von Zartheit des Gefühls weit entfernter Kunstmensch aus. Im J. 1764 ward er leider als Professor und Akademiedirector nach Dresden berufen, in welcher Stellung er von wenig Nutzen und vielem Schaden für dasige Kunstschele gewesen ist. Er starb 1795. — Sein jüngerer Bruder Franz, geb. zu London 1727 oder 1732, gest. 1805, hat sich als Schlachtenmaler bekannt und berüchtigt gemacht. Von Paris, wo er Mitglied der Akademie ward und woraus ihn Diderot mit der Geissel seiner Kritik vertrieb, ging er nach Dresden, wo er Vieles auf Bestellung malte. Später in Wien angesiedelt, erhielt er Aufträge vom russischen Hofe und malte in einem Geschmacke, welcher der grossen aber wenig ästhetischen Katharina gefiel, die Siege der Russen über die Türken. Franz Casanova hatte sich Bourguignon und Wouverman zu Mustern erwählt, jenen für die Kampfdarstellungen, diesen für das Landschaftliche; den Erstem benutzte er freilich, um ganze Gruppen aus ihm zu entlehnen, und was sein Verhältniss zu Letztem betrifft, so war er zu roh, um von diesem feinen Meister etwas lernen zu können. Was er in seinen Schlachtbildern erstrebte, ist die gemeinste Wirklichkeit; dabei imponirte er seiner Zeit durch sein wildes Feuer und seine massenhaften Licht- und Schatteneffekte. Seine Hauptwerke sind: die Bestürmung von Oczakow, an welcher Adam v. Bartsch 1792 eine geistreiche Aetzung verschwendet hat, und Hannibals Uebergang über die Alpen. — Von den Schülern, die er in Paris gezogen, ist nur Louthembourg zu nennen, der sich weit über den Lehrer erhoben hat.

Cäsar; siehe Julius Cäsar.

Cäsarea. Von den vielen Städten des Alterthums, die diesen Namen trugen, bieten nur zwei ein kunstgeschichtliches Interesse dar; wir meinen das kappadocische und das palästinische Cäsarea. Jenes hiess erst Mazaca oder Eusebia und lag am Argäus in der Landschaft Cilicien. Hier residirten die Könige von Kappadocien, die hier in der Mitte des Landes Holz und Steine zum Bauen und herrliche Weiden fanden. Als Kaiser Tiberius Kappadocien zur röm. Provinz machte, erhielt Mazaca des Namen Cäsarea. Dies bestätigt die auf einigen Münzen vorkommende Aera der Cäsareer. Die Stadt ward eine der Hauptmünzstätten des röm. Reichs in Asien, daher die Menge von Silbermünzen Cäsarea's aus der Kaiserzeit ohne den Namen der Stadt. Justinian befestigte die kappadocische Metropolis durch Aufführung neuer Mauern. Die Ruinen der durch Erdbeben zerstörten Stadt finden sich nahe bei Kaisarieh. (S. die Cotta'sche Zeitschr. „Das Ausland“ 1837, Nr. 69. Vergl. den Jahrg. 1836, Nr. 92 E.) — Das palästinische Cäsarea, früher „Stratonos pyrgos“ (Stratons Thurm) genannt, lag am Meere an der Grenze von Galiläa und Samaria. Die Stadt wurde durch König Herodes im J. 13 vor Chr. vergrössert und empfing den Namen C. zu Ehren Augustus. Herodes umgab den Ort mit einer neuen Mauer, verschöberte ihn durch mehrere Paläste aus weissem Marmor, erbaute daselbst einen Tempel des Augustus, errichtete Kolossalstatuen des Augustus-Jupiter und der Roma, und legte bei der Stadt einen Hafen an; der kaum seines Gleichen hatte, daher denn auch auf Münzen des Königs Agrippa und des Nero die Stadt *Καίσαρεια ἢ πρὸς τῷ Στρατονὶ πυργῷ* genannt wird. Cäsarea wurde dadurch eine der grössten Städte Judäa's; sie war auch in der Folge Sitz der römischen Statthalter und Metropolis der Provinz. Vespasian, der hier zum Kaiser ausgerufen worden, erhob sie zu einer römischen Colonie ohne das *jus italicum*. Als solche hiess sie nun *Colonia prima Flavia*. Auf Münzen führt sie mit verschiedenen Abkürzungen den längern Titel: *COLonia PRIMA FLAVIA AVGVSTI FELIX C. . . . CAESARIENSIS METROPolis PROVinctae Syriae PALaestinae*. Jetzt heisst der Ort noch Kaisarieh, liegt aber völlig in Ruinen und wird bald ganz verandet sein.

Cäsariner hiessen eine Art von Minoriten, die längst erloschen sind.

Casol; s. Casula.

Caserta, kön. Lustschloss nahe der Strasse von Capua nach Neapel, 13 Meilen von Letztem, ward unter Karl III. 1752 durch Vanvitelli erbaut, hat 756 F. Länge, 476 F. Breite und 113 F. Höhe. In der Kapelle ein Gemälde von Mengs. Vanvitelli's

Werk ist ferner die einige Miglien entfernte berühmte Wasserleitung nach altömischer Art. Dieser 26 Miglien lange Aquaduct hat drei Reihen Arkaden übereinander von 60 F. Höhe.

Cäsa, ein römischer Beiname der Minerva, der gleich dem griechischen „Glaupis“ die Blaugeaugte, Blauäugige bedeutet.

Caspar, Jos., ein ausgezeichneter Stecher zu Berlin, der, um die Malerei zu studiren, nach Rom ging, dann aber in Mailand sich unter Longhi und Anderloni auf die Kupferstecherei warf. Sein erstes Blatt war die heil. Katharina nach Raffael, welches Blatt in kl. Fol. den Künstler auch als Zeichner vorthellhaft bekannt machte. Ferner stach C. in neun Bl. die von Wilhelm Wach herrührenden Museen ornamentistischen Styls am Plafond des Berliner Schauspielhauses, Bildhauerwerke von Christian Rauch (darunter das Denkmal der Königin Luise zu Charlottenburg), Rauch's Bildniss, die Marie mit dem Kinde nach dem raffaelischen, aus dem Hause Colonna stammenden Gemälde im Berliner Museum, die Tochter Tizians (ein tizianisches Hauptbild desselben Museums) nach der Zeichnung von Eichens, welches Blatt 12½ Z. hoch, 9½ Z. breit ist, den auf einem Panther ruhenden Bacchanten nach einer Bronzegruppe von Karl Friedrich Müller, und das Bildniss des Prinzen Thomas Savoyen-Carignan, Halbfigur von Anton von Dyck und eins der herrlichsten Gemälde dieses Meisters, das als eine Perle im Berliner Museum glänzt. Caspar hat dieses schöne Porträt in seinem mit besondrer Weichheit behandelten Grabstichelblatt (in gr. Fol.) mit grosser Wahrheit übertragen und darin eine seiner gediegensten Leistungen niedergelegt.

Cassandra; s. unter K.

Cassel, eine kleine nordfranzösische Stadt, die eins der schönsten Panoramen in Europa darbietet, denn man sieht von diesem Punkte aus gegen hundert Dörfer, 32 Städte, das Meer und bei heiterm Wetter sogar Dover.

Cassel (Hessenkassel); siehe „Kassel.“

Cassina, Ferdinando, Kupferstecher zu Mailand, gibt seit 1843 die wichtigsten Gebäude Mailands in geometrischen Abbildungen heraus. Dies Werk ist auf 50 Hefte berechnet (das Heft von 5 — 8 Kupfertafeln) und führt den Titel: *Le fabbriche più cospicue di Milano pubblicate per cura dell' incisore Ferd. Cassina.*

Castalischer Drache; s. Python.

Castel d'Asso (oder Castellaccio) bei Viterbo, das alte A x i a im tarquinischen Gebiete, weist noch interessante etruskische Grabmonumente auf, nämlich in senkrechte Felswände eingehauene Kammern mit (blosse Thürcornamente darstellenden) Façaden über dem mehr versteckt liegenden Eingange. Diese und die Grabkammern von Norchia (dem alten Orchia) sind die einzigen Denkmale, die uns über die besondre Weise der Bildung und Behandlung der Architekturformen bei den Etruskern nähere Belehrung geben. Vergl. *Monumenti inediti dell' istituto di corrisp. arch.* (t. 60 ff.) und Orioli in den *Annali dell' istituto* (V. p. 18 ff.).

Castel Gandolfo, im Kirchenstaate, mit einem von Maderno erbauten Lustschlosse des Papstes und der von Bernini errichteten Kirche *San Tommaso* mit einem Altarblatte Peters von Cortona und der Himmelfahrt Mariens von Carlo Maratti. Bemerkenswerth ist auch die aus den Ueberresten der Villa des Kaisers Domitian entstandene *Villa Barberini*.

Castellaccio; s. Castel d'Asso.

Castellazzo, ein Ort im Mailändischen, besitzt viele Kunstwerke, darunter die antiken Kolossalstatuen des Pompejus und des Kaisers Tiberius, und Basreliefs von der Hand des berühmten *Agostino Busti*.

Castelli, A., ein italienischer Landschaftler der Gegenwart, welcher mit grossem Geschick für malerische Auffassung ein tüchtiges Detailstudium verbindet und den Charakter römischer und neapolitanischer Gebirgs- und Waldgegenden mit grosser Treue wiedergibt. Im J. 1843 sah man zu Rom zwei Compositionen von ihm, die den „Proserpinenraub“ und „Dante's und Virgil's Zusammentreffen mit den Centauren“ (*Inferno, canto XII.*) schilderten und viel Poesie, aber auch viel Gewaltsames enthielten.

Castelli, Bernardo, geb. 1557 zu Genua, war Maler in Oel und al Fresco, dabei ein geschickter, aber manierirter Zeichner, der sich durch seine Fantasie zu grossen Compositionen getrieben fühlte, in denen zwar ein guter Farbenton herrscht, aber wenig Natürliches zu finden ist. Sein Hauptgemälde, im St. Peter zu Rom, stellt den Apostel auf dem Wasser dar. Bemerkenswerth ist das Freundschaftsverhältniss, das zwischen ihm und Torquato Tasso bestand; er lieferte auch Zeichnungen zu dem unsterblichen Epos seines Freundes, welche zum Theil von Agostino Caracci in Kupfer gestochen wurden. Castelli starb 1629. Nach ihm hat Joh. Sadeler einen heil. Franz in Verückung gestochen.

Castelnovo, piemontesische Stadt mit breiten Strassen, schönen Häusern und einigen Palästen. In der Kirche San Pietro ein schönes Kunstwerk des hier geborenen Alessandro Berri: das Abendmahl nach Leonardo da Vinci.

Castiglione, Graf Balthasar. Ein berühmtes Porträt dieses geistreichen und lebenswürdigen italienischen Schriftstellers existirt von der Hand seines Freundes Raffael in der Gallerie des Louvre zu Paris. Ein in den Zügen mit diesem durchaus übereinstimmendes Bild aus Raffaels Schule findet sich zu Berlin im kön. Museum (unter No. 261 A.); es ist auf Leinwand gemalt, 2 F. 2 Z. hoch, 1 F. 10 Z. breit; der trefflich gezeichnete Kopf ist breit und meisterlich *alla prima* gemalt, während die übrigen Theile wenig mehr als angedeutet sind; Auffassung und Farbe erinnern auffallend an die Fresken des Giulio Romano im Saale des Constantin im Vatican und lassen vermuthen, dass dieser Schüler Raffaels (der mit dem Grafen näher befreundet war, so dass er auch nach dessen Tode sein Grabdenkmal in Mantua aufführte) dieses Bild während seiner Beschäftigung mit den Malereien in jenem Saale als Naturstudium gemalt haben mag.

Castle-Howard, Landsitz des Grafen Carlisle in der Grafschaft York, weist eine reiche Gemäldesammlung auf, worin sich die Bilder aus der Gallerie Orleans auszeichnen. Man sieht hier das berühmte Werk von Annibal Caracci, das den Leichnam Christi von den Frauen beweint vorstellt; von Lodovico Caracci die Grablegung; von Bassano das Bildniss seiner Frau; von Bellini die Beschneidung; von Domenichino den Evangelisten Johannes; von Giorgione den Herzog Gaston de Foix; von Tintoretto den Herzog von Ferrara; von Parmeggianino eine heilige Familie; von Velasquez die Findung Mosis. Auch sind zwei Landschaften von Annibal Caracci bemerkenswerth, davon die eine *la chasse au Vol*, die andre „die Schiffer“ benannt wird. In Castle-Howard befindet sich ausserdem eine reiche Sammlung antiker Bildwerke und Gemmen, darunter der vertieft geschnittene Kameol von Dioskorides, den Hermes darstellend, wie derselbe den Kopf eines Widders auf einem Diskus trägt, und das vertieft in Chalcedon geschnittne Medusa Haupt von Sosikles.

Castor und Pollux; s. den Art. „Dioskuren.“

Casula, Casel, soviel wie Planeta, das Messgewand der katholischen Priester und Diakonen; ein Stück Zeug, das in der Mitte eine Oeffnung hat, um den Kopf durchzustecken, sodass die eine Hälfte vorn, die andre über den Rücken herunterfällt. Bei dem Priester (im Gegensatz der Diakonen) hat die Casel hinten ein langes Kreuz und ist am Saume rund geschnitten. Casel, Stola und Manipulus haben immer gleiche Farbe nach den verschiednen heiligen Zeiten.

Catagrapha, *obliquae imagines*, heissen bei den Alten die Schrägansichten der Figuren, von der Seite, von oben, unten. Der Maler Kimon oder Mikon von Kleon soll die ersten Versuche darin gemacht haben.

Catajo, Schloss bei Batalja im Venetianischen, mit einer grossen Kunstsammlung von Tommaso Obizzi, die sehr viele Antiken enthält. Man findet z. B. eine schön verschleierte Ceres mit Diadem, Aehren und Fackeln; eine überlebensgrosse *Status togata* mit schönem Faltenwurf; die sechs Fuss hohe Statue einer schön gekleideten Frau, deren Körperformen durch das windige Gewand trefflich hervorleuchten; ein Hermes, der auf einen Stamm sich stützt, woran ein Widder abgebildet ist; einen schönen schwarzarmornen Kopf mit weissem Helm; eine halbkolossale Isis aus Basalt, mit Gesicht von weissem Marmor, die in der Hand ein Schiff hält; einen als „Sappho“ bezeichneten Frauenkopf aus *Rosso antico*, von feinen Zügen; einen Weibskopf mit vorgestreckter Zunge; einen vom Adler entführten Ganymed, gut gearbeitet und nur zwei Spannen gross; die sitzende Cybele, deren Füsse auf Löwen ruhen; eine kleine *Venus marina*, die mit ihrer Hand den Schweif eines Delphins fasst; einen trefflichen Torso des Herkules; eine zwei Spannen grosse, sehr fein gearbeitete weibliche Figur altgriechischen Styles; eine kolossale Isis mit dem Schlüssel in der einen und mit Aehren in der andern Hand; die halbkolossale, als Muse darsitzende Figur der Sabina, der Gemahlin Hadrians; den schönen Torso eines Fannus; einen Hermafrodit; Isis und Osiris mit Sperberkopf aus Marmor und von römischer Arbeit; eine schöne Büste mit dem Namen des Titus Livius; den Knaben Harpocrates im Mantel und mit einem Füllhorn; neunzehn etruskische Sarkophage; mehre Basreliefs; einen Jüngling zu Pferd vom Parthenonfriese; ein Tempelchen mit spiralförmig geringelten das Portal tragenden Säulchen u. s. w. Auch mittelalterliche Sculpturen, Waffen und vollständige Rüstungen finden sich in dieser reichen Sammlung vor.

Cataneo, Danese, gest. zu Padua 1573, war von Carrara gebürtig und studirte die Bildhauerei unter Jacopo Tatti (gen. Jacopo Sansovino) zu Venedig. Er ward

ner der besten Sculptoren seines Jahrhunderts; namentlich besitzen Venedig, Venedig und Padua Meisterwerke von ihm. In Verona schuf er den schönen von Fregoso stifteten Altar in der französischen Kapelle der Kirche *Sant' Anastasia*. Man sieht als Hülfsfigur den auferstandenen Christus und zu den Seiten zwei Krieger in römischer Rüstung, darunter den Stifter Fregoso. Die Verhältnisse der Heilandsgestalt sind schön; der Ausdruck edel, die Zeichnung trefflich und die Bildung auch anatomisch tadelhaft. Trotzdem dass alles kraft- und charaktervoll gehalten ist, rundet sich das Ganze mit Weichheit ab. Ein reiches und grossartig erfundenes Werk ist sodann ein Denkmal des Dogen Loredano in der Cappella maggiore in *S. Giovanni e Paolo* Venedig. In letzterer Stadt, wo er seinen Lehrmeister bei allen grossen Unternehmungen unterstützte, sieht man auch eine Jugendarbeit von ihm, die Apollostatue im *Orto della Cecca*, welche in Erfindung und Ausführung alles Lob verdient.

Catania, sicilische Stadt am Fusse des Aetna, weist die Ruinen eines antiken Theaters und Amphitheaters auf. Das Benedictinerkloster besitzt eine fünf Zimmer umfassende Antikensammlung, in welcher man schöne Reliefs (z. B. ein Bacchusfest) und viele bemalte Gefässe (Terracotten) findet. Das sechs Zimmer einnehmende Museum des Fürsten Biscari enthält viele vortreffliche Statuenfragmente, kleine Gottheiten aus Bronze, schöne geschnittene Halbedelsteine, über fünftausend seltene Münzen, mehrere Kaiserbüsten, Basreliefs, Waffen, Hausgeräthe u. s. w. Besonders stark ist die Sammlung bemalter Terracottagefässe. In der Kathedrale trifft man schöne Marmorarbeit und in der vor der Stadt gelegenen Kirche *Santa Maria di Jesu* ein Hauptbild des *Antonello da Messina*: die thronende Maria mit dem Kinde vom J. 1497.

Catatoma oder Katalome (*κατατομή*), ein bisher falsch verstandener griechischer Ausdruck, womit man einen der Gänge bezeichnet glaubte, welche die Römer in ihren Theatern *Praetinctiones*, die Griechen *Diazomata* nannten. Die Catatoma bezeichnen aber nichts weniger als einen Gang, sondern einen über den Sitzstufen gerade in die Höhe stehenden Felsen, die Felswand, wie sie bei Theatern, die gleich dem römischen an Felsen angebaut waren, öfters vorkam. Es ist der kahle abgearbeitete Felsen, der wie ein Einschnitt über die Sitze der Zuschauer, also über das eigentliche *Theatrum*, hinausragt und emporstand.

Catel, Franz, geb. 1778 zu Berlin, ist der jüngere Bruder des Architekten Ludwig Catel, und zählt als vielseitiger Maler zu den seltensten Künstlern seiner Periode. Er begann seine Laufbahn als Zeichner für Taschenbücher und lieferte zumal die 10 ungezeichneten Blätter zu Goethe's Hermann und Dorothea in der Braunschweiger Ausgabe von 1799. Zugleich warf er sich auf getuschte Zeichnungen und auf Maleien in Wasserfarben, worin sich ein Gessnerscher Geist aussprach. 1806 vollendete er ein grosses Tableau in Aquarell, darstellend die Ermordung des Nikolaus von Arnau, der 1323 die Berliner Bürger zum Aufruhr und Abfall von ihrem damaligen Landesherren, dem Herzog Ludwig v. Baiern, verleiten wollte. Im J. 1807 kam Franz, nachdem er in der Schweiz thätig gewesen, in Begleitung seines Bruders nach Paris, wo ihm das Studium der aus halb Europa dahin als gute Preise verschleppten Kunsthälte äusserst förderlich ward, von welcher Zeit an er sich auch eifrig der Praxis der Oelmalerei zuwandte. Indess liess er nie sein Zeichnungsfach liegen, wie unter andern das grosse Blatt mit dem imposanten Einzuge des Kaisers Napoleon und seine Zeichnungen zur Prachtedition von Hannibal Caro's itallänischer Uebertragung der *Tragoedia* bezeugen. Es war übrigens ein Glück, dass ihn die Reise seines Bruders nach Italien zeitig genug von Paris entfernte, denn seine Anfänge in der höhern Malerei waren in die herrschende französische Manier gerathen, die er seit 1809, wo er Italien betrat, um diesem klassischen Boden der Kunst für immer anzugehören, bald wieder abstreifte. Zu seinem Heile kam er zu Rom in jenen berühmten deutschen Künstlerkreis, der aus Männern wie Eberhard Wächter, Gottlieb Schick, Josef Koch und Andern der Carstens'schen Schule bestand. Catel erprobte sich nun sowohl in der Historie, als in der Landschaft und im Genre; die Landschaft mit Architektur und Staffage zog ihn vornehmlich an. In seinen Darstellungen verkünden Scenerie, Perspektive und Figuren durchweg den gereiften Meister, der in seinen malerischen Mitteln sich völlig gesichert weiss. Man findet bei ihm tiefes Naturstudium, poesievolle Naturauffassung, reinen Farbensinn, correcte Zeichnung und die einem Meister gemeinde Gewandtheit in der Pinselführung. Er gibt die zaubervolle Harmonie des itallänischen Himmels, dessen Spiegel die wunderklaren Gewässer sind, sicher und leicht mit jenem zarten Duft und jener Sonnigkeit wieder, welche das Erbtheil itallischer Landschaften sind. Seestücke von ungemeinem Effekt, geistreiche Genrestücke, Interiores mit täuschender Perspektive, Ansichten der mannichfaltigsten Art bilden einen ganzen Cyklus von Catels Hand, wozu Neapel mit seiner Umgebung, Sorrent, Capri und Sicilien die reichsten Motive boten. Im Sommer 1818 begleitete er den

Fürsten Gallizien durch Stetten, dabei die interessantesten Skizzen machend, nach welchen er eine herrliche Reihe ebenso naturtreuer als poesievoller Landschaftsdarstellungen aus jenem Inselreiche des Aetna, dieses allerhöchsten und grossmächtigsten Königs, schuf. Ausgezeichnet ist sein Sturm am sicilischen Bergesarten, die Palermitaner Strasse, das Kamaldulenser Kloster bei Salerno u. s. w. Eine ganz vorzügliche Stärke entwickelt er in Ansichten, wo die Lichtwirkung Trümme zu feiern hat; so in der „St. Peterkolonnade im Mondschein,“ wo diese Wirkung überraschendster Art ist. Viele seiner kleinen Bilder stellen das häusliche Leben, die ländlichen Vergnügen und Beschäftigungen jener glücklichen Gegenden dar, deren weitester Name Italien ist. Es sind lauter Scenen voll beweglichen Lebens. In der Historie hat C. natürlich bei seiner Vorliebe fürs Landschaftliche und Genrebild verhältnissmässig nur Weniges geliefert; wir nennen nur die Auferstehung Christi, ein vom Prinzen Heinrich v. Preussen veranlasstes grosses Bild, welches Catel zu Rom 1834 vollendete und das in die Charlottenburger Luisenkirche gekommen ist. Seine zwar nicht alle gleichmässig vollendeten, aber stets geistreichen Gemälde finden sich in Italien, England, Deutschland und Russland zerstreut, was hinlänglich von seinen verbreiteten Namen zeugt.

Catel, Ludwig Friedrich, geb. zu Berlin 1776, Bruder des zwei Jahre später geborenen Franz Catel und aus einer französischen Emigrantenfamilie stammend, begann seine Studien im Baufache bei dem Assessor Meinicke und arbeitete später beim Oberbaurath Gilly, der ihn sehr lieb gewann. Catel befreundete sich mit Gilly's talentvollem Sohne und knüpfte gleichzeitig auch seine Freundschaft mit Schinkel, Rabe und Andern. Oberbaurath Gilly stellte ihn auf Diäten als Conducteur beim Schleusenbau des Bromberger Kanals an; indess aber bekam Catel's Bruder, der das Fach des Bildhauers mit dem des Zeichners vertauschte, einen Ruf nach der Schweiz, um dort Gegenden aufzunehmen, welcher Umstand, da er die sich heiss liebenden Brüder zu trennen drohte, unsern Ludwig veranlasste, ebenfalls nach der Schweiz zu ziehn. Hier lebten sie ein freies fröhliches Leben; dann zogen sie von Zürich über Basel 1798 nach Paris. Hier arbeitete Ludwig mit grosser Lust für sein Fach, unterstützt von den reichsten Sammlungen vortrefflicher Werke, die sich hier darbieten. 1799 nach Berlin zurückgekehrt, wandte er sich nun zur praktischen Banknote, die ihm eine freie Existenz sichern sollte. 1801 eröffnete er dem Publikum ein Warenlager von schönen in Stuck musivisch eingelegten Arbeiten. Seine musivische Stuckfabrik erregte der geschmackvollen Arbeiten wegen die allgemeinste Aufmerksamkeit; der König verlieh ihm darauf ein Patent auf 10 Jahre, und der Grossherzog von Sachsen-Weimar, der im Begriff war, das Weimarsche Residenzschloss auszubauen, machte bei ihm so bedeutende Bestellungen, dass diese Arbeiten, von welchen viele im Schlosse zu Weimar selbst gefertigt werden mussten, Catels Gegenwart selbst nothwendig machten. Ueber zwei Jahre hielt er sich so abwechselnd in Weimar und Berlin auf. Unablässig war er in dieser Zeit bemüht, seine Musivstuckarbeiten durch neue geschmackvolle Erfindungen zu verbessern, und nebenbei arbeitete er an Bauplänen, die bei ihm bestellt wurden. Im Winter 1801 veranlasste ihn der Bau des Schauspielhauses in Berlin zur Herausgabe seiner ersten Schrift, betitelt: „Vorschläge zur Verbesserung der Schauspielhäuser, von Louis Catel, Architekt; 1802.“ Sein Aufenthalt in Weimar war höchst erspriesslich für ihn; Catel machte persönliche Bekanntschaft mit Göthe, Schiller, Wieland und den andern geistreichen Männern, die zusammen den Weimarschen Musenhof bildeten. Von Göthe ward Catel mit Achtung und Auszeichnung behandelt, und mit Einigen befreundete er sich so herzlich, dass er, als sein Geschäft vollendet war, nur mit tiefster Wehmuth Weimar verliess (im Sommer 1803), wovon er die reichsten Erinnerungen im Herzen forttrug. Im Frühjahr 1804 reiste er nach Polen, um nach Plänen, die er im Winter ausgearbeitet, ein Schloss für den Hrn. von Treskow in Owinsk bei Posen zu erbauen. Dieser Bau beschäftigte ihn bis in den Sommer 1806. Zu dem Luisenstift, das 1807 in Berlin begründet ward, gab er die erste Anregung; die vom Feind besetzte Hauptstadt war in der traurigsten Lage, zumal hinsichtlich des ärmern Theils; da ästeten unsere Catel das innigste Mitleid die vielen verarmten Handwerker ein, deren unglückliche Kinder er mit Jammer ansah, wie sie in den Waisenhäusern keine Aufnahme fanden. Sofort machte er einen Plan für ein Institut von 60 Knaben verarmter Aeltern, um diese Knaben auf zweckmässigste und zugleich mindest kostspielige Weise vom 6. bis zum 14. Jahre zu erziehen und zu tüchtigen Handwerkern zu bilden, welcher Plan denn auch durch eine Vereinigung ehrenwerther Männer aus verschiedenen Ständen glücklich ins Leben trat. Catel hatte so grosse Freude am Gedeihen des nach der königlichen Beschützerin benannten Luisenstiftes, dass er den Kindern selbst Unterricht im Zeichnen gab, wie er denn überhaupt an allen Einrichtungen dieses Anstalt

thätigen Antheil nahm. Die vielen vom Kriege verheerten Dörfer veranlassten Catel zu dieser Zeit, nachdem er früher über Verbesserung der Ziegelsteine (er hatte selbst eine Ziegelei auf den Rollbergen bei Berlin erbauen und einrichten wollen) geschrieben hatte, auch ein Buch herauszugeben des Titels: „Guter Rath für denjenigen Landmann, der durch die Folgen des Kriegs sein Wohnhaus, seine Ställe und Scheunen eingeblüsst hat.“ Bald nach Erscheinen dieses Buchs kam ihm der Antrag eines Hrn. von Arnstädt, das abgebrannte Dorf Löwenberg nach seinen Vorschlägen wieder aufzubauen, welchen Bau denn auch Catel im Sommer 1808 begann, aber späterhin liegen lassen musste, da sich unterdess die Verhältnisse des Gutsherrn verändert hatten. Die Stuckfabrik, welche sich Catel zeither unter den drückendsten Umständen zu erhalten gesucht, bekam 1809 wieder Beschäftigung, zunächst durch Bestellungen für die Zimmer der Königin Luise. Im Sommer dess. J. bekam Catel einen Antrag von der Schlossbaucommission zu Braunschweig, die innere Einrichtung des dasigen Schlosses zu übernehmen. Er führte dies weitläufige, ebenso schwierige als ehrenvolle Geschäft glücklich aus, freilich noch unter Anwendung des anrücklich gewordenen „allegorischen Princip“, das er der ganzen Einrichtung der Zimmer zur Basis gab, wobei aber sein Gefühl für Schönheit in der Anordnung den Kenner befriedigen musste. Sein unermüdlich reger Geist fand während dieser Thätigkeit in Braunschweig noch Musse für manche Nebenarbeit; so machte er Pläne und ausführliche Zeichnungen zu einem grossen Schauspielhause in allen seinen Theilen für eine Residenzstadt, auch entwarf er ein kleineres Theater und zeichnete mehre Landhäuser von besonders artiger Erfindung. Damals schloss er das innige Freundschaftsband mit einem dem seinigen verwandten Gemüthe; dieser Freund war der regierende, zu jener Zeit in Braunschweig lebende Graf von Solms-Rödelheim, welcher Catels tiefes schönes Gefühl und edles Streben für die Kunst völlig zu schätzen verstand, wie sein bis zu seinem Tode (1819) fortgeführter, äusserst gehaltvoller Briefwechsel mit dem Künstler bezeugt. Catel selbst war philosophisch gebildet, hatte erst die Kantsche Philosophie sich zu eigen gemacht und ward dann ein eifriger Schüler Fichte's. Die persönliche Bekannntschaft mit den Gebrüdern Schlegel, deren Vorlesungen er in Berlin hörte, hatte ihn zuerst (seit dem J. 1801) zum Studium der Philosophie getrieben. In den traulichen Stunden; in welchen er sich mit dem Grafen Solms-Rödelheim über Kunst und Wissenschaft aussprach, weilte Beider Geist oft sehnuchtsvoll auf italischen Fluren, und mit diesem Freunde entwarf Catel den ersten festen Plan, Italien zu besuchen. Der Graf musste, durch Verhältnisse zurückgehalten, dem Plan entsagen, den nun Catel allein ausführte. Im J. 1811, als seine Stuckfabrik in Berlin aufgehört hatte und als auch seine Gegenwart in Braunschweig nicht mehr nothwendig war, nahm er im August von Braunschweig aus über Kassel, Wetzlar, Koblenz, Frankfurt, Karlsruhe, Strassburg, Schaffhausen, Konstanz, Zürich, Bern, Vevay, durch das Walliserthal über den Simplon den Weg nach Italien, und zwar in Begleitung seiner Frau, der ältesten Tochter des Kanzleidirektors Schiller bei der kön. Oberrechnenkammer in Berlin. Nachdem er die Borromäischen Inseln besucht, wandte er sich nach Mailand, wo er mit seinem Bruder Franz zusammentraf, der seit 1807 abwechselnd im Elsass und in Paris gelebt hatte. Die Brüder gingen nun vereint weiter über Bologna nach Florenz, von da über Siena nach Rom, wo sie am 28. Okt. 1811 eintrafen. Catel weilte hier ein halbes Jahr, mit allem Eifer schauend, studirend und arbeitend. Neben den vielen Skizzen, die er auf dieser Reise sammelte und von denen er manche, wenn er ruhte, weiter ausführte, machte er in Rom Pläne und Zeichnungen zu einigen sehr hübschen Landhäusern. Die beiden Villen des jüngern Plinius, Laurentinum und Tusculum, von denen freilich keine Spur mehr übrig, restaurirte er, begeistert von dem Boden, worauf sie einst standen, höchst genial, und lieferte eine Beschreibung dazu. Ganz besonders beschäftigte ihn auch in Rom eine Sammlung von Gypsabgüssen aus dem Verzierungsstücke, die er für sich mit nach Berlin nahm und welche ihm bei seinem zweckmässigen Wählen, Abformenlassen und Ergänzen des Fehlenden durch Zeichnungen, viel Zeit kostete. Den ganzen Monat April 1812 brachte er in Neapel zu; von hier aus besuchte er die paradiesischen Küstenländer, bestieg den Vesuv, war einigemal in Pompeji und sah die Tempel zu Pästum. Nachdem er noch Ischia und Procida besucht, trennte er sich in Neapel von seinem Bruder und traf am 3. Mai mit seiner Frau wieder in Rom ein. In den letzten Tagen des Mals verliess er Rom. Schwer-müthig sah er die Kuppeln und Thürme der ewigen Stadt seinen Augen immer mehr entzwinden, bis die Liebe für sein deutsches Vaterland wieder mächtig genug in seinem Innern ward, ihm den Abschied von Rom erträglich zu machen. Seine Rückreise ging über Terni, Perugia nach Florenz, wo er ein paar Wochen blieb. Ende Juni reiste er nach Venedig, dann über Verona auf Mailand. Hier erkor er den Weg

über den Comersee, über den Splügen, zuerst nach der Schweiz und dann über Augsburg, Nürnberg und Weimar nach Braunschweig. Am 30. Sept. 1812 traf er in Berlin ein. Jetzt ohne Geschäfte, entschloss er sich, ein Werk über Land- und Wohnhäuser mit zweckmässigen Zeichnungen herauszugeben, ward daran aber bald durch die Ereignisse der Zeit verhindert. Da ihn die Aerzte vom Freiwilligendienst zurückhielten, so suchte er auf andre Art dem Vaterlande zu nützen, indem er nun leidenschaftlich das Studium der Kriegswissenschaft trieb, die er als eine Verwandte der Baukunst ansah. Er arbeitete mehre Pläne und Entwürfe aus, wovon er Einiges dem Könige, Anderes praktischen Kriegskünstlern zur Prüfung sandte. Dies Streben veranlasste auch den Druck zweier Schriftchen im J. 1813: „Ueber das Exercitium mit der Pike“ und „Der Helipol der Neuern.“ Im J. 1815 erschien von ihm: „Umriss eines Systems der Vertheidigungs- und Befestigungskunst geographisch und geschichtlich bedingter Grenzen eines Landes,“ als Handschrift gedruckt und an Freunde des Vaterlands vertheilt. Die Kunst lag zu dieser Zeit in Berlin erstorben. Um aber in so eiserner Zeit doch ein Streben dafür reg zu erhalten, verständigte er sich mit etlichen Freunden, wöchentlich einen Abend künstlerischen Unterhaltungen zu weihen. Die erste Zusammenkunft geschah in seiner Wohnung im Spätherbst 1814, wo man Punkte für den Zweck dieser Zusammenkünfte entwarf; ein dann ausgearbeiteter Plan ward einer grössern Versammlung von Künstlern vorgetragen, von ihnen geschildert und somit ein Berliner Künstlerverein begründet. Catel arbeitete in dieser Zeit an Plänen zum Wiederaufbau der abgebrannten Petrikirche Berlins. Da diese Pläne damals nicht zur Ausführung gelangen konnten, so benutzte er sie zum Kupferblatt für ein Werk: „Grundzüge einer Theorie der Bauart protestantischer Kirchen,“ welches im J. 1815 von ihm erschien. Dies Buch erfuhr sehr gute Recensionen. Goethe, dem es Catel mit der Bitte um ein Gutachten übersandt hatte, schrieb zurück: „E. W. danke verbindlichst für die Mittheilung des wohlausgearbeiteten Hefes, wodurch ich auf die angenehmste Weise an Gegenstände erinnert wurde, mit denen ich mich früher viel beschäftigt. Leider bin ich jetzt so weit davon abgekommen, dass ich ein Gutachten und zwar in einem so wichtigen Falle zu geben mich nicht getraue. So viel darf ich jedoch gestehn, dass ich völlig Ihrer Meinung bin u. s. w.“ Zuletzt sagt er noch: „Nehmen Sie indess meinen Dank für die mannichfaltigen schönen Beobachtungen, an denen Ihr Aufsatz so reich ist.“ — Als Preussens Schaaren sieggekrönt in die Heimath zurückgekehrt waren, regte sich auch bald wieder Kunstsinn unter den Berlinern. Catel empfing eine Menge Aufträge. Für den Kaufmann Möhring erbaute er zu Pankow nach seiner Erfindung ein Landhaus gothischen Styls, auch ward er der Baumeister des Badehauses an der neuen Friedrichsbrücke zu Berlin. Daneben beschäftigte er sich mit Verbesserung der Dachziegel und suchte die Dampfheizung, die man nur in England kannte, in Deutschland anwendbar zu machen. In dem von ihm erbauten Landhause oder sogen. Orangeriehause zu Pankow machte er die ersten Versuche damit. In dieser Zeit übertrug man ihm die gesammten Stuckarbeiten für die kön. Schlösser, daher er seine musivische Stuckfabrik noch einmal in Gang setzen konnte. Es war das J. 1816, wo seine Beschäftigung ihren Höhepunkt erreichte. Der Bau des Badehauses, der in allen seinen Theilen nach Catels Angaben und Zeichnungen geschah, schritt vorwärts. Das neu erbauende Museum in Berlin veranlasste ihn, hierzu Zeichnungen zu entwerfen und zuletzt sie nebst einer Schrift (betitelt „Museum“) im Herbst 1816 dem Publikum vorzulegen. Während des Winters 1816/17 bekam Catel Streitigkeiten mit dem Bauherrn des Badehauses an der neuen Friedrichsbrücke. Die Construction der Bedachung des Hauses war eine ungewöhnliche; das Dach war nämlich mit nach italienischem Muster geformten Steinen gedeckt. Diese Steine hatte Catel zu liefern übernommen; der Töpfer indess, der die Steine formen und brennen musste, hatte dies nicht mit der gehörigen Sorgfalt ausgeführt, zumal Catel, überhäuft von Geschäften, ihn dabei wenig oder gar nicht kontrolliren konnte. Das fertige Dach gewährte einen sehr gefälligen Anblick; als aber der Winter mit grosser Nässe eingetreten, kamen Klagen über die Steine. Catel war entrüstet über des Töpfers Nachlässigkeit; zugleich machte er dem Bauherrn sehr zweckmässige Vorschläge zur Verbesserung für die Dichtigkeit des Dachs. Sowie nun aber jede Neuerung angefeindet wird, bis sie sich bewährt hat, so war dies auch hier der Fall. Einige Kunstverwandte schiedeten sich darob so gewaltig an, dass der Bauherr bestimmt ward, das Dach herunterwerfen zu lassen und einen Process gegen Catel einzuleiten. Catel fühlte sich sehr an seiner Ehre gekränkt und trug den Schmerz in sich, indess er sich zwang, äusserlich heiter, ja lustig zu scheinen. Das Professorpatent, vom Grossherzog von Weimar geschickt, war der einzige Sonnenstrahl, der selbigen Winters in Catels Leben fiel. Im Sommer 1817 beschäftigte unsern Catel ein „Altar“ für die Stadtkirche zu Havelberg, von

er eine schöne Zeichnung geliefert hatte. Wegen Ausführung dieser Zeichnung war er zweimal in Havelberg gegenwärtig. Der Altar ist wohl gelungen eine Zierde der Kirche geworden. Selbigen Sommers erschien von Catel eine Schrift: „Die Heizung mit Wasserdämpfen.“ Im Herbst 1817 begann seine Gesundheit zu wanken; der fürchterliche Verdruss mit dem Bauherrn des Badehauses hatte sein innerstes Leben angegriffen. Während des Winters arbeitete er an Plänen zu einem Badehause für Putbus auf der Insel Rügen; seine letzte Arbeit, im Frühjahr 1818, waren einige Entwürfe zu einem Denkmal für Dr. Luther, die aber unvollendet blieben. In dieser Zeit erschien auch seine letzte Schrift, welche dem Plan eines Schauspielhauses zur Erläuterung diente, den er auf Anlass des neu zu erbauenden Berliner Theaters entworfen hatte. Am 19. Nov. 1819 war sein auf 43 Jahre gebrachtes Leben beschlossen.

Catena, Vincenzo, venetianischer Maler, gest. 1530 oder 1532 in einem Alter über 50 J., malte in seiner frühern Periode ganz in der Weise seines Lehrers Giovanni Bellini, näherte sich aber nachmals der freieren durch Giorgione begründeten Weise. Catena, seinerzeit in Venedig ein sehr hochgeachteter Meister, hat sich besonders in Bildnissen, aber auch in historischen Stücken für Zimmer und Kirchen hervorgethan. Das Berliner Museum zeigt von ihm (unter Nr. 51 der Bilderreihe aus venetianischer Schule) das Bildniß des berühmten Grafen Raimund Fugger von edlen feinen Zügen, mit starkem Barte, in schwarzem Kleide mit breitem Sammetkragen und schwarzem Barett, mit der Rechten auf sich deutend. (Grund grau. Auf Leinwand, 2 F. 5½ Z. hoch, 2 F. 1 Z. breit.) Dieses Bild von schöner Auffassung und fleissiger zarter Ausführung gehört Catena's späterer Zeit an; ebenso die heil. Familie in der Gallerie Pesaro zu Venedig, welche, ein Meisterstück in giorgionischer Art, den besten Arbeiten von Barbarelli und Tizian vergleichbar ist. Schöne Werke Catena's aus seiner Bellinischen Zeit finden sich noch in San Simone, Santo Maurizio, in der Carità und an andern Stellen zu Venedig.

Catharina. Diesen Namen tragen vier heilige Frauen, für deren Darstellung Folgendes zu bemerken ist: Catharina von Alexandria hat ihr Marterzeichen — ein zerbrochnes Rad mit Messern besetzt — neben sich, auch wird sie mit königlicher Krone und dem Verlobungsring Christi geschmückt; Cath. von Bologna erscheint als Clarisserin und trägt das Christkind; Cath. von Schweden erhält die Zeichen königlicher Abstammung und führt eine Hirschkuh neben sich; Cath. von Siena hat die Nägelmale des Heilands an den Händen, Crucifix im Arme und Ring in der Hand. Christus verlobte sich der verzückten Siener Catharina mit Hinterlassung eines Ringes, den die Maler ihr auch vom Christkind anstecken lassen. Letztere Cath. (eine 1380 gest. Dominikanerin) wird nicht selten mit der alexandrinischen Cath., welche auch die antiochenische heisst, zusammengeworfen; dadurch hat sie nicht nur den Ring, den man ihr lassen kann, sondern auch unverdienterweise das zerbrochne Rad zum Attribut bekommen. Legendenbücher des 16. Jahrh. vindiciren Rad und Ring ausdrücklich der Cath. von Alexandria, deren Vater König von Cypern war. — Zahllos sind die Darstellungen der Prinzessin Catharina mit dem messerbesetzten Rade, welches der Blitz zerschmetterte, als sie gerädert werden sollte. Sie disputirt mit 50 Philosophen, verlobt sich mit dem Christkinde und wird enthauptet. Sie ist Patronin der Philosophie und der Schulen und ward im 13. Jahrh. beliebt, nachdem ihre Verehrung durch die Kreuzfahrer aus dem Orient in das Abendland verpflanzt war. Sie soll in der Zeit des Kaisers Maximin gelebt haben; ihr Gedächtnistag ist der 25. November. Ihr sind die vielen Katharinenkirchen gewidmet; auch ist sie Mitpatronin des Domes von Magdeburg u. s. w. Am Häufigsten ist ihre Vermählung mit dem Christkinde dargestellt worden, an welchen Gegenstand auch mehrere der grössten Meisterwerke anknüpfen. Wir nennen das irrig dem Lukas von Leyden beigezeichnete ausgezeichnete Werk Hans Memlings, das sich zu Strassburg befindet (Nr. 39 im städtischen Museum); zwei grosse figurenreiche Tafeln von Fra Bartolommeo, davon die eine in der Gallerie des Louvre, die andre im Palast Pitti gefunden wird; die Verlobung St. Catharins von Murillo, das die Kapuzinerkirche zu Cadix zierende letzte Werk dieses Meisters; das Bild von Correggio, das derselbe seiner Schwester bei ihrer Verheirathung schenkte (jetzt im Musée royal zu Paris, gestochen von El. Picaro), und eine kleine schöne Wiederholung davon, welche sich in der Gallerie zu Neapel findet und durch Jakob Felsing gestochen ist. Im Berliner Museum (unter Nr. 89 A.) ist eine Catharinenvermählung von Jacopo Palma (il Vecchio). — In San Romano zu Lucca sieht man von Fra Bartolommeo den Christus nebst der alexandrinischen Märtyrin und der im Geiste verzückten heil. Katharina von Siena, welche letztere Gestalt ausnehmend gerühmt wird. Ferner ist eine heil. Catharina von Bernardo Lanino bemerkenswerth, welches

von Lomazzo und Lanzi gepriesene Bild sich zu Mafland (in Sta. Caterina) befindet und worin der Maler die Bildnisse seines Lehrers Gaudenzio Ferrari und seines Mitschüfers Battista della Cerva angebracht hat. Die Darstellung soll malerischen Feuers in Gesichtern und Bewegungen sein; die Heilige wird als äusserst lieblich und die Engelglorie ähnlich denen des Frate Gaudenzio geschildert. Ein grosses Gemälde von Raffael, welches St. Catharina und zwei Heilige (oben die von Engeln umgebene Madonna mit dem Kinde) vorführt, gehört zu den Perlen der Sammlung des Professors Zahn in Berlin, und im kön. Museum daselbst (unter Nr. 84 A.) findet man von Jacopo Palma (il Vecchio) eine Marie mit dem segnenden Kinde, umgeben von St. Franziskus und St. Catharina, welches Bild besonders durch das graziöse Motiv des Christkinds und den hübschen Kopf Catharinens anzieht.

Cathedra hiess in den alten Basiliken der Bischofsthuhl, welcher an der Stelle des heidnischen Tribunals mitten in der Apsis stand, an deren Wänden sich niedrige Bänke für die übrige Geistlichkeit hinstellten. Nach der Cathedra ward die bischöfliche Kirche *Basilica cathedralis* benannt, daher wir noch heute die Hauptkirche eines Bisthums „Kathedrale“ nennen.

Catherwood, ein englischer Künstler, der in den J. 1839 — 41 Centralamerika (den Strich zwischen dem 8° und 18° nördlicher Breite, welcher den mittlern Theil der langen Landzunge bildet, wodurch das nördliche Amerika mit dem südlichen verbunden wird) bereist und sich namentlich länger in Yucatan aufgehalten hat, dessen Denkmäler seine Aufmerksamkeit ganz besonders erregten. In Folge dieses Reiseunternehmens erschienen 1844 zu London seine *Views of ancient monuments in central America, Chiapas and Yucatan* (gr. Folio). Das Werk beginnt mit einer Einleitung, in welcher der Künstler die Geschichte seiner malerischen Reise erzählt und zur Erläuterung seiner Zeichnungen Vieles aus Prescott's kurz vorher erschienenem Werke über Mexiko anführt, auch dabei auf die ältern Geschichtsschreiber des spanischen Amerika (Herrera u. A.) zurückgeht. Darauf folgt eine eigene lithographirte Karte, auf welcher mit rothen Linien die Reiserouten der Herren Stephens und Catherwood und mit rother Schrift die von ihnen durchforschten Bezirke und Städte angegeben sind. Die 25 Platten des Werks (mit dem chromolithographischen Titelblatte 26) sind sämmtlich nach Catherwoods Zeichnungen von Picken, Warren, Bourne, Parrot, Boys u. a. Künstlern lithographirt und in Farben gedruckt. So Ausgezeichnetes auch die Engländer in kurzer Zeit in der Lithographie und im Farbendrucke geleistet haben, so lässt doch das Catherwoodsche Werk alle früheren derartigen Leistungen an technischer Ausführung wie überhaupt an Geschmack in der Darstellung hinter sich zurück.

Cats, Jacob, geb. zu Altona 1741, gest. zu Amsterdam 1799, war von holländischer Familie und ist als Landschaftszeichner und Stecher namhaft geworden. Seine künstlerische Ausbildung verdankte er fast allein sich selbst, auf welchem Wege er zumal original in der Zeichnung ward. In seinen Landschaftszeichnungen spricht sich eine dichterische Auffassung der Natur aus; die Thierstaffage erinnert oft an Berghem und van der Velde. Vorzügliches Geschick zeigt er in der Abbildung ländlicher Geräthschaften, wo alles von sorgfältiger Ausführung und meisterhafter Behandlung ist. Seine Zeichnungen und geätzten Blätter finden sich in den besten Kunstsammlungen. Nach ihm haben Isaac de Wit und C. Josi gestochen. Cats zählt auch zu den holländischen Dichtern.

Cattermole, George, ein englischer Maler unsers Jahrhunderts, der zu den achtungswerthesten Künstlern seines Volks gehört. Früher arbeitete er viel mit Wasserfarben in einer Rembrandtschen Weise, stellte Interioren, Scharmützel und Aderes dar, was alles von leichter und geistreicher Ausführung war und dabei von sorgfältigen Vorstudien zeugte. Eine Reihe Zeichnungen lieferte er nach Vorwürfen aus den Werken Sir Walter Scott's; dieselben wurden unter Leitung des Mr. C. Heath in Linlemanier gestochen und erschienen 1833 bei Coswick in London unter dem Titel: *Illustrations on the poetical and prose Works of Sir W. Scott, Baronet*. (21 Stahlstiche in Roy. 8.) Später hat er ein grosses Gemälde geschaffen, welches „Luther und seine Anhänger auf dem Reichstage zu Speier am 19. April 1529“ darstellt. In diesem berühmten Bilde mit der Scene des Protestes der evangelischen Stände vor Kaiser und Reich sehen wir beide Parteien in ihren obersten Vertretern einander in lebendigster Beziehung gegenübergestellt; die Composition nämlich wirkt nicht allein durch das grosse geschichtliche Moment überhaupt, sondern ganz besonders auch durch den höchst interessanten Umstand, dass in der zahlreichen Versammlung die drei und dreissig Hauptpersonen nach authentischen Bildnissen von der Hand berühmter älterer Meister (Dürer, Tizian, Holbein, Kranach etc.) aufgenommen sind. Namentlich ist es der

römische König Ferdinand, der an der Stelle seines Bruders, Kaiser Karls V., die Protestation in Empfang nimmt; neben ihm sitzen Johannes Thomas von Mirandola, päpstlicher Legat; Balthasar, erwählter Bischof von Hildesheim, und Albert von Brandenburg, Erzbischof von Mainz; sodann Joachim der Erste, Kurfürst von Brandenburg, Wilhelm der Vierte, Herzog von Baiern, und Herzog Georg von Sachsen; hinter dem Thronessel stehen Herzog Heinrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, Dr. Johann Eck, der Pfalzgraf Friedrich I. etc., sämmtlich Gegner der Reformation; auch Johann Faber, Bischof von Konstanz, später berühmt durch seine Gegenschrift gegen die Augsburger Confession; desgleichen Luthers heftiger Feind Joh. Cochläus. Vor den König tritt heran Johann Friedrich der Beständige, Kurfürst von Sachsen, mit der Urkunde der Protestation gegen das Wormser Edikt und gegen die Beschränkung der Beschlüsse des frühern Reichstages zu Speler vom J. 1526 zu Gunsten der Reformation. Zunächst ihm stehen Philipp der Grossmüthige, Landgraf von Hessen, und Wolfgang der Fromme, Fürst von Anhalt; hinter ihnen Herzog Franz von Braunschweig-Lüneburg und Ernst der Bekenner, sein älterer Bruder; Georg der Fromme, Markgraf von Brandenburg-Ansbach, Johann Friedrich der Grossmüthige, Erbprinz von Sachsen, Justus Jonas, Georg Spalatin, Luther, Friedrich Mykonius aus Zwickau, Melanchthon, Bugenhagen, Joachim Camerarius, Martin Bucer, Oekolampadius und andre Freunde und Beförderer der Reformation. Im Vorgrunde liegt auf einem Kissen die Bibel in einer Druckausgabe Johannes Gutenbergs, um auf den Einfluss der Erfindung des Buchdrucks auf Geistesbefreiung hinzudeuten. William Walker hat diese schöne Gedächtnisstafel einer grossen Zeit in Kupfer gestochen. Das Blatt ist zu London 1845 bei Hering und Remington erschienen; seine Grösse ist 32 — 22½ Zoll; der Preis für erste Abdrücke vor der Schrift auf chines. Papier Pf. Sterl. 10. 10., mit der offenen Schrift Pf. Sterl. 8. 8., mit gewöhnlicher Schrift Pf. Sterl. 5. 5.

Caulfield, James, Verfasser der „*Chalcographiana. The printsellers chronicle and collectors guide to the knowledge and value of engraved british portraits*“ (only 350 Copies printed), welche 1814 zu London in gr. 8 erschienen. Auch schrieb er unter dem Namen Satiricus Sculptor, Esq., ein Gedicht in der Manier des Hudibras, des Titels: *Chalcographimania, or the portrait-collector and printsellers chronicle, with insatulations of every description. A humorous poem, in four books, with copious notes explanatory.* Es erschien, begleitet von zwei Kupfern, gleichzeitig mit den Chalcographianis und findet sich antiquarisch oft an diese angebunden.

Caulitz, Peter, gest. 1719 in seiner Vaterstadt Berlin, hat sich als Landschaftler, noch mehr aber als Thiermaler ausgezeichnet. Er reiht sich den Hühnerhofmalern Melchior Hondekoeter und Adriaan van Utrecht, seinen Zeitgenossen, würdig durch einen trefflichen Hühnerhof an, den das Berliner Museum von ihm besitzt und auf welchem ein Truthahn und Haushahn sich über das Supremat des Hofes zu zanken scheinen. Uebrigens war Caulitz noch in ganz andern Dingen geschickt, z. B. in eingelegter Arbeit. Auch bewährte er sich als Restaurator alter Gemälde. Verschiedenes von ihm wird im Potsdamer Schlosse gefunden.

Caumont, Mr. de, bekannt als Verfasser einer von Kupfertafeln begleiteten „*Histoire sommaire de l'architecture au moyen age*“, sowie als Herausgeber des *Bulletin monumental ou collection de mémoires pour servir à la confection d'une statistique des monumens de la France*, wovon bis 1845 zehn Theile zu Caen und Paris erschienen sind.

Causens; s. Mich. Ang. de la Chausse.

Cavaceppi, Bartol., war zwischen 1760 — 70 zu Rom äusserst thätig als Bildhauer und Antikenrestaurator. Seine eigenen Werke sind der Berninischen Schule würdige Scheuseligkeiten, wonach man ermessen mag, wieviel er den Antiken genützt hat, zu deren Ergänzung man seine Hand beanspruchte. Durch Winckelmann erwarb er sich viele kunsthistorische Kenntnisse, blieb aber als Practicus in der Kunst von Haus aus verdorben. Bemerkenswerth ist, dass er Winckelmann auf dessen verhängnissvoller Reise nach Deutschland begleitete und nach dessen Tode auf einige Zeit nach Potsdam ging, wo er ein Brustbild Friedrichs des Grossen fertigte. Verdienst hat Cavaceppi durch die Herausgabe seines werthvollen Antikenwerkes, das zu Rom in den Jahren 1768 — 72 unter dem Titel: „*Raccolta d'antiche Statue, Busti, Basirilievi ed altre sculture restaurate da Bartolommeo C.*“ in drei Bänden erschienen ist, worin man die sämmtlichen von ihm ergänzten Antiken auf Kupfer gebracht beisammen hat. Eine interessante Beigabe sind die Notizen, die er über

seine Reise mit W. und über dessen Ende mittheilt. — Cav. arbeitete meist in Gemeinschaft eines jüngern Bruders und starb gegen Ende vorigen Jahrhunderts.

Cavaedium (αὐλή), der Hof der antiken Häuser. Bei Griechen und Römern waren die Häuser von besonderer Wichtigkeit, da sie den grössten Theil des Tages zum Aufenthalt der Hausbewohner dienten und zugleich die Vorplätze für die innern Räume abgaben. Diesem Zweck entsprechend waren sie in der Regel von mässiger Ausdehnung und selten ohne die schattengebenden Säulenhallen. Nach Weise der Anordnung dieser Hallen waren bei den Römern folgende Benennungen in Gebrauch: 1) Atrium oder Cavaedium tuscanicum (toscanischer Hof), bei welchem der bedeckte Gang nur durch vorgestreckte Balkendecken ohne Säulenunterstützung hergestellt war; 2) Cavaedium tetrastylum (viersäuliger Hof), ein kleinerer, nur in jeder Ecke mit einer die Decke des Umganges unterstützenden Säule versehener Hof; 3) Cav. displuvium (unberegneter Hof), bei welchem das Regenwasser nach aussen gewiesen ward, indem die Dachneigung dorthin gerichtet war; 4) Cav. testudinatum (überdeckter Hof), wegen seiner völligen Bedeckung am besten mit „Hofhalle“ zu bezeichnen; 5) Cav. corinthicum, eine grössere Hofanlage mit Säulengängen ringsum.

Cavallari, Zeichner und Stecher zu Palermo, hat sich durch viele und gute Arbeiten für das Prachtwerk des Herzogs von Serradifalco über den Dom von Monreale und für das grosse von Dr. Schulz in Dresden über die Kunst des südlichen Italiens vorbereitete Werk bekannt gemacht. Für die „*Notizie della Basilica di S. Pietro detta Cappella Regia, raccolte ed esposte da Nicola Buscemi*“ (Libro I. Palermo 1840.) lieferte Cavallari die gelungene und treue Ansicht des Innern der Rogerskapelle.

Cavallerino, Niccolo, blühte als Bildhauer, Goldschmied und Medailleur in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. zu Modena. Er war vornehmlich in Basreliefs und Medaillen ausgezeichnet. Von ihm sind einige sehr grossartige Schaumünzen auf des Feldherrn und Astronomen Guido Rangoni und ein Medaillonbildniss Kaiser Karls V. gefertigt worden. Letzteres überreichte der Künstler 1533 zu Bologna dem Kaiser selbst.

Cavallini, Pietro, ein römischer Maler, Musivarbeiter und Bildner in Holz, der laut Vasari ein Schüler Giotto's war und demselben an dem grossen Mosaik in der Vorhalle von St. Peter half. Er blühte sonach zu Rom in der ersten Hälfte des 14. Jahrh., während des sogen. babylonischen Exils, wo die Päpste zu Avignon residirten. Die meisten cavallinischen Arbeiten sind zu Grunde gegangen; von seinen massivischen Gemälden sind nur die in der Tribune von Santa Maria in Trastevere als ziemlich erhalten aufzuführen. Von ihm soll das wunderthätige hölzerne Crucifix sein, das beim Brande der Paulskirche unversehrt geblieben ist. Nach einem andern Crucifixe von Cavallini führte eine Kapelle in St. Peter (jetzt nach einem berühmten Bildwerke Michelangelo's die *Capella della Pietà* genannt) den Namen Capella del Crocifisso. In Orvieto malte er im Auftrage Urbans IV. die Kapelle der heil. Hostie; diese Bilder sind noch erträglich erhalten und nicht ohne Ausdruck, zumal in der Darstellung, wo der heil. Thomas Aquinas einer Frau, die sich für die Mutter Gottes ausgegeben, die geweihte Hostie mit den Worten reicht: *Si mater Dei es, hunc filium tuum adora!* (Wenn du die Mutter Gottes bist, so bete hier deinen Sohn an!) Auch in Assisi findet sich noch Wandmalerei von Cavallini, nämlich eine Kreuzigung mit vielen und sehr verschiednen Figuren, die alle Völker der Erde zu Fuss und zu Pferde repräsentiren. Klagende und anbetende Engel steigen vom Himmel nieder; Alles ist in lebhaftester Bewegung und gemalt mit den reichsten und glänzendsten Farben, und darüber breitet sich die strahlende Saphirbläue des Himmels. Hier tritt schon das Streben des Giottischen Schülers hervor, den Figuren Erhebung und natürliche Gebärden zu geben und sie in freieren angenehmeren Stellungen zu halten. An dem einen Schächer zeigt sich bereits auch richtige Verkürzung. — Dem Cavallini wird übrigens die als wunderthätiges Bild weltbekannte „Verkündigung Maria“ zugeschrieben, welche sich in einer Kapelle der *Chiesa dell' Annunziata* zu Florenz befindet. Nach Lami's und Lanzi's Berichten ist aber dieses Bild ein Bedeutendes älter und schon 1236 durch einen Meister Bartolommeo gemalt worden. Dagegen mögen von Cavallini, der allerdings auch zu Florenz beschäftigt worden zu sein scheint, die beiden hier noch in San Marco und Santo Basilio vorhandenen Verkündigungen herrühren. Sein Ableben erfolgte um 1350 zu Rom, wo er in der Paulskirche begraben ward.

Cavallo, Beiname des venezianischen Bildners und Erzgiessers Alessandro Leopardi.

Cavarus, lateinische Bezeichnung für Steinschneider. Cavaril sind zunächst die

Uebschneidenden Gemmenkünstler. Das Wort entspricht dem deutschen „Bildgraber.“ Der allgemeinere latein. Ausdruck *Sculptor* bezeichnet sowohl den tief als den hoch schneidenden Edelsteinarbeiter und entspricht unserm „Steinschneider“ am besten.

Cavea, derjenige Theil des antiken Theaters, welcher die Plätze für die Zuschauer, das eigentliche *theatrum*, enthielt und aus Sitzreihen oder Stufen bestand, die in einem Halbkreise um die Orchestra bis zur Bühne liefen. Die Griechen nannten diesen Theil das *Kollon*. In den römischen Theatern bildete die Cavea einen vollkommenen Halbkreis, in den hellenischen dagegen einen länglichen, da die Bühne hier weniger tief war und die Orchestra einen grössern Raum einnahm. In den ältesten Zeiten, wo die Theater nur aus Holz aufgebaut wurden, bestand die Cavea natürlich aus einem hölzernen Gerüst auf hölzernem Unterbau. Ein solches Gerüst heisst bei Photius und Hesychius „*Thalassa kollä*,“ weil die Zuschauer stufenweis, wie wellenförmig, sassen, das Ganze aber hohl war. Der gewöhnliche Name dieses Gerüsts war *Ikria*. Später, als die Theater aus Stein errichtet wurden, machte man auch steinerne Sitzstufen. Baute man das Theater an einen Berg an, so fiel natürlich auch der die Sitze stützende Unterbau weg. Die Sitze selbst heissen bei den Römern *gradus*, *sedilia*, bei den Griechen „*Anabathmoi*,“ *Bathra*, *Hedrä*, *Hedolia*. Diese Sitzstufen stiegen allmählig terrassenartig in die Höhe. Dadurch ward es möglich, dass die Zuschauer Alles sehen und die Stimmen der Schauspieler überall gleichmässig vernehmen konnten. Häufig machten diese Reihen nur ein einziges Stockwerk aus; in grössern Theatern jedoch waren sie in mehre Absätze oder Stockwerke getheilt, indem nach mehren Sitzreihen ein breiter Gang folgte, der mit den Sitzen parallel um die ganze Orchestra bis an die Bühne lief. Dergleichen Absätze hiessen bei den Römern *praecinctiones*, auch *baltei*, bei den Griechen *Diazomata*. Nicht zu verwechseln damit ist die *Catatoma*. Die Einrichtung der (wenigstens in Mannshöhe erbauten) *Präcinctionen* und ihr Verhältniss zu den Sitzstufen bespricht Vitruv im 5. Buch *de Architectura*. Die Sitzreihen wurden wieder von mehren kleinen Stiegen oder Treppen (*scalae*, *scalaria*) durchschnitten, die von einer *Präcinction* zur andern führten und die Halbkreise der Sitze gleichsam wie Radien theilten, so dass die zwischen ihnen liegenden Sitzreihen das Ansehn von Keilen hatten, weshalb sie auch bei den Römern *cunei*, bei den Griechen *Kerkides* hiessen. Die Zugänge zu den Sitzen, *aditus*, *vomitoria*, waren verschieden angelegt, je nachdem das Theater in einer Ebene oder an einem Berge erbaut war. Erstern Falls, wie gewöhnlich bei den römischen Theatern, befanden sich in der Substruction unter den Sitzreihen Treppen, die ihren Ausgang auf den *Präcinctionen* hatten; die Eingänge zur Orchestra waren in der untersten, die Orchestra umgebenden Mauer, auf welcher sich dann die Sitzreihen erhoben. Bei den hellenischen, meist an einen Berg angebauten Theatern mussten sich die Thüren natürlich an den beiden Enden der Sitzreihen befinden.

Cavedone, Giacomo, geb. 1580 zu Sassuolo im Herzogthum Modena, kam als Diener in das Haus eines Edelmanns, wo er sich in Federzeichnungen versuchte, gewann dadurch die Aufmerksamkeit des Annibal Caracci und ward von diesem zu Bologna in die Schule genommen. Hier machte Cav. die grössten Fortschritte; dann ging er nach Venedig, um von der Färbung der tizianischen Werke zu lernen, und kehrte, nachdem er noch in Parma die correggischen Schöpfungen studirt hatte, zu Ann. Caracci zurück, zu dessen Ueberraschung er jetzt Arbeiten lieferte, welche eine bereits rufberechtigte Meisterschaft kundthaten und den Ruhm der Pflanzschule des Eklekticismus nur zu fördern versprochen. Indess verblieb er, da ihm freilich der höhere Genius abging, in einer mehr handwerksmässigen Richtung; auch konnte er sich blos einige Jahre auf der erreichten Kunsthöhe erhalten, indem mancherlei Unglück über ihn hereinbrach, das seinen Geist völlig niederdrückte und seine Hand zu würdigen Leistungen völlig untauglich machte. In bitterste Armuth gerathen starb er 1660 zu Bologna in einem Stalle, in welchem er als Bettler seine Lagerstätte gefunden hatte. In seinen ersten Werken ist der Styl des Ann. Caracci so täuschend nachgeahmt, dass Rubens z. B. das nach Madrid gekommene Cavedonische Bild der Heimsuchung der Elisabeth ohne Weiteres für ein caraccisches Werk nahm. Man bemerkt in Cavedone's Gemälden keine schwierigen Stellungen, keine gewagten Verkürzungen; sein Ausdruck ist ruhig und leidenschaftslos; seine Zeichnung correct und zugleich elegant, zumal in den Extremitäten; seine Färbung ein wenig röthlich. Leicht und gewandt im Technischen und anmuthig im Vortrag erinnert er durch sein kräftig warmes Kolorit oft an die Venezianer, wie denn z. B. die „Krippe“ und die „Erscheinung“ in San Paolo zu Bologna den tizianischen Werken im Punkte der Färbung äusserst nah kommen. Ein vortreffliches Bild Cavedone's ist der St. Stephan in der Kirche dieses Heiligen zu Imola; noch höher aber soll die in der bolognesischen Kir-

che der Zahnärzte befindliche Darstellung stehen, welche den St. Petronius und einen andern Heiligen vor der schwebenden Jungfrau mit dem Jesuskinde auf den Knieen liegend vorführt. Dies letztere Stück ist nach Cochin's Urtheile von der grössten Schönheit; man findet hier schöne Composition, schöne Farbe und Wahrheit, sowohl in den Köpfen als in der Ausführung der Stoffe, und einen leichten und kunstvollen Pinselzug. Die Bologneser Chronik behauptet, dass Cav. hier den Tizian zu erreichen strebte; aber der untere Theil des Gemäldes erscheint vielmehr im Zug und Geschmack des Guido, während der obere Theil, die Gruppe der Jungfrau (von grossem Zeichnungscharakter) mehr dem Geschmacke seines Meisters Hannibal entspricht. Cav. scheint in diesem Werke die Malweisen der grössten Meister seiner Zeit zu vereinigen; die Köpfe haben alle Schönheiten des Details und die Bekleidungen sind von jener schönen Ausführung, die man vorzüglich bei Reni bewundert; die Schatten haben caravaggische Stärke und die Mitteltinten tizianische Lebhaftigkeit. Besonders lieblich und vollendet sind seine Kabinetstücke, die in und ausser Italien verbreitet sind. Man erkennt dieselben an der gewandten Behandlung des Haupthaars und der Bärte und an der anmuthigen dreisten Manier, wobei er viel Ocher verwendet hat; auch kennzeichnen ihn lange Durchmesser und ein gradlinigerer Faltenlauf als sich bei Andern der Caraccischen Schule findet. Mit seinen wenigen Tinten wusste er so zu befriedigen, dass selbst Reni von ihm lernte, als dieser mit ihm auf Monte Cavallo zu Rom arbeitete. Nach Cavedone hat Giac. Giovannini ein Blatt: „die Seele St. Benedikts von Engeln gen Himmel getragen“ ausgeführt; Anderes ist von J. M. Mitelli, vom Abbé St. Non und von S. Saccati gestochen worden. Eine Lithographie vom „Leichnam Christi“ nach Cavedone, von F. Piloty, findet man in der 15. Lief. des München-Schleissheimer Galleriewerks von Piloty und Loehle.

Cavino, Giovanni, auch mit latinisirtem Namen als *Cavinus* oder *Caviennus* bekannt, gestorben 1570 in einem Alter von 71 Jahren zu Padua, war ausgezeichnet als Stempelschneider und vorzüglich in der Nachahmung antiker Münzen geschickt. Ihn unterstützte dabei Alexander Bassianus mit seinen numismatischen Kenntnissen. Cavino's Hauptarbeiten sind die Münzen der ersten zwölf römischen Kaiser, in Grotbronze, doch ahmte er auch andre Medaillen nach. Dies sind die sogenannten Paduaner Münzen, die nachmals von Vielen für antike ausgegeben wurden, mit denen sich aber jetzt Niemand mehr täuschen lassen wird.

Caylus, Graf Claude de, ein durch technische Kenntnisse und Geschmack ausgezeichnete Kunstfreund, der sich gleichzeitig mit Winckelmann um die wissenschaftliche Behandlung der alten Kunst verdient machte. Sein Leben war ein vielbewegtes. Im J. 1692 zu Paris geboren, trat er frühzeitig in Kriegsdienste, machte den Feldzug nach Katalonien mit und war auch bei der Belagerung Freiburgs im Breisgau, bereiste nach dem Friedensschlusse Italien, ging mit der französischen Gesandtschaft nach Konstantinopel, besuchte Griechenland und durchwanderte in Begleitung eines Piraten die kleinasiatischen Städte, überall die Denkmale des Alterthums aufsuchend und zeichnend. Nach Frankreich zurückgekehrt durchforschte er einen grossen Theil seines Vaterlands hinsichtlich der römischen und gälischen Alterthümer, verlor aber darüber die bestmittelalterliche und neuere Kunst, namentlich was Malerwerke betraf, keineswegs aus den Augen. Endlich zu Paris in Ruhe den zeichnenden Künsten lebend, beschäftigte er sich in seiner letzten Lebenszeit mit der Publication seiner Kunstforschungen und dem Druck seiner Kupferwerke, der mehr zu seinem kunstliebhaberischen Privatvergnügen geschah. Sein Tod erfolgte 1765. — Als sein Hauptwerk ist anzuführen: *Recueil d'Antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques, Romaines et Gaulois*, welches 1752 — 67 in sieben Quartbänden erschien. Mit Mariette gab er das prächtige Werk: *Recueil de Peintures antiques d'après les dessins coloriés de P. S. Bartoli* heraus, wovon aber nur 30 Exemplare (sämmlich colorirt) abgezogen wurden. Ein *Mémoire sur la peinture à l'Encaustique par le Comte de Caylus* erschien 1755. Hierin findet sich neben andern Irrthümern auch der, dass Caylus zu den drei von Plinius angegebenen Arten der enkaustischen Malerei noch eine vierte — auf Wänden rechnet, worunter er die Kausis versteht. Dass die Kausis aber keine Malerei, sondern theils ein Firniss für Marmorwerke, theils ein auf Freskotünchen und zwar nur beim Zinnober gebräuchlicher Wachsüberzug war, hat sich durch die jüngere genauere Forschung evident herausgestellt. (Vergl. Rudolf Wiegmann: „Die Malerei der Alten in ihrer Anwendung und Technik“ S. 154 ff.) Ferner ist zu erwähnen ein *Recueil des pierres gravées du Cabinet du Roi*, von welcher unvollendet gebliebenen, 306 Blätter in kl. Quart enthaltenden, nur in der ersten Ausgabe (ohne Titel, Text und Ziffern) schätzbaren Sammlung der Graf selbst blos einige Exemplare abziehen liess; die spätern Abdrücke erschienen mit Zusätzen von Basan. Sehr selten in ersten Abdrücken sind auch seine *Numismata aurea imp-*

ratorum Romanorum (gr. Quart, 68 Kupfert. und 1 Portr.), von welchen nachher Renouard eine Auflage von 50 Ex. in gr. 4. und von 12 Ex. auf Grandpapier besorgte; sehr zahlreich dagegen ist die spätere Auflage. Graf Caylus hat übrigens eine Menge von ihm geätzter Blätter nach Originalzeichnungen von Raffael, Michelangelo, Polidoro da Caravaggio, Parmesano, Caracci, Paul Brill und Andern, 58 Blätter verschiedenen Formats mit Köpfen nach Leonardo da Vinci und 30 Bl. Köpfe nach Rubens hinterlassen. So verdienstlich es von ihm war, auf diesem Wege die Entwürfe grosser Meister bekannt zu machen und zum Theil aus der Verschollenheit zu retten, so war doch seine Künstlerhand, eine dilettirende, nicht vermögend genug, um in den Leistungen seinem schönen immer von Geschmack begleiteten Eifer nachzukommen. Nach Zeichnungen Domenico Campagnola's ätzte er 16 Landschaften, nach Rembrandt's Skizzen die Geschichte Josephs in 40 Blättern von 7 Z. 6 L. Höhe und 5 Z. 10 L. Breite, nach Bouchardon eine Folge von Antiken (10 Bl. in 4.) und einen Cyklus von sechs grossen mythologischen Darstellungen. Auch hat man von ihm drei Folgen Genreradierungen, jede zu 12 Blättern, unter dem Titel: *Etudes prises dans le bas peuple ou les Cris de Paris*, und fünf grosse Quartstücke nach Stephan della Bella, *véritables griffonnemens* benannt. Sein Fleiss als Zeichner und Stecher erscheint staunenswerth, wenn man hört, dass seine Blätter in der Sammlung Mariette's, wo sie am Vollständigsten beisammen waren, sich auf 3200 Stücke belaufen. Das gewöhnliche Künstlerzeichen des Grafen ist C. oder C. C..., auch C. de C., CC. und CS.

Ceccarini, Giov., ein vorzüglicher Schüler Canova's, von welchem der seit 1823 die grosse Fontaine auf der Piazza del Popolo zu Rom schmückende kolossale Neptun und ein grandioses Denkmal für seinen Meister herrührt. Letzteres besteht in der sitzenden Kolossalfigur Canova's, und stellt den Moment dar, wie dieser in Begeisterung für die klassischen Schönheiten hellenischer Sculptur einen Cippus des Jupiter umfassen will. Man rühmt an dieser Gruppe die Würde des Ausdrucks, die Neuheit, das Natürliche und Mannichfaltige im Faltenwurfe der Chlamys, durch welche ein Theil der Figur bis zu den Füßen hinab auf eine sehr geschickte Weise bedeckt wird.

Cecchini, Francesco, ein Kupferstecher unsers Jahrhunderts, der sich durch einen Stich (qu. Fol.) des berühmten Moretto'schen Bildes: „Maria besucht die Elisabeth“ bekannt gemacht hat.

Cecchino di Salviati; s. Francesco Rossi.

Cecropia (Kekropia), die Burg von Athen, welche nach Kekrops, dem ersten Könige Attika's, so benannt ward.

Cecrops (Kekrops), der erste Beherrscher Attika's, von dem die mythische Urgeschichte der Griechen erzählt. Er war ein Autochthon (d. h. ein Landeseingeborener vom Stamme der Urbewohner) und begründete seine Herrschaft durch Anlegung der nach ihm die „Cecropia“ benannten Burg, welche allmählig erweitert der Mutterflecken und die schützende Akropolis des nachherigen Athens ward. Die Sage berichtet von diesem ältesten attischen Könige, dass er den Menschenmord bestrafte, feste Ehen anordnete und den Oelbaum pflanzte, ferner dass er die Verehrung des Zeus festsetzte, indem er dem Gotte nicht Blut, sondern Kuchen zu opfern befahl. Von Gestalt war Cecrops halb Mann, halb Drache, im Sinne der Alten ein aus der Erde gewachsener Mensch. Seine Gemahlin war Agrauros, des Aktäos Tochter, mit welcher er den Erysichthon, die Agrauros, Herse und Pandrosos zeugte. In dem Streite zwischen Poseidon und der Pallas Athena, wem von beiden die göttliche Verehrung in Attika gebühre, machte Cecrops den Schiedsrichter. Der Meergott nämlich fand sich zuerst in Attika ein und stiess hier mit seinem mächtigen Dreizack in den Boden, so dass eine Quelle ungeniessbaren Meerwassers (die Erechtheische) entstand; da kam nun aber Athena, und alsbald spross, wo sie nur mit dem Fusse den Boden berührte, der Oelbaum auf. Cecrops, von Beiden zum Richterspruch aufgefordert, konnte den Nutzen der salzigen Quelle Poseidons, die bei unruhigem Meere mitbrauste, nicht anerkennen, bezeugte der Göttin aber, dass sie dem Lande die erste Wohlthat erwiesen und für die Oelpflanze Dank und Verehrung verdient habe. So wurde Athena die Schutzgöttin von ganz Attika und insbesondere der cecropischen Gründung, die, als sie zur Stadt erwachsen, von jener den geheiligten Namen empfing. — Alle Sagen von Cecrops vereinigen sich in dem Sinne, dass von ihm die Anfänge der griechischen Cultur ausgehen; namentlich deutet die Sage von seinem Entscheid im Streite zwischen dem wilden Gold der Wogen und der milden Göttin des Oelbaumes auf den weisen Fürsten hin, der, um die Rohheit seines Volkes in bessere Gesittung umzuwandeln, dasselbe zu nützlicher Bebauung des Bodens anhielt. Ihm folgte in der Herrschaft sein Schwiegersohn Kranaos, nach welchem sich die Attiker

auch Kranaer nannten. — Den Namen Cecrops trug noch der siebente König von Attika, der ein Sohn des Erechtheus und der Praxithea (Tochter Königs Pandion I.) war. Sohn dieses zweiten Cecrops war König Pandion II.

Celesti, Caval. **Andrea**, ein 1637 geborner, 1706 verstorbener Venetianer, dessen Urtheil gesprochen ist; wenn man ihn eine Notabilität für seine Zeit nennt. Fruchtbar in äusserlich schönen Gebilden, war er überhaupt ein Maler der sogen. Lieblichkeit. Er malte Historien und Genrebilder, verstand sich auf eine gewisse grossartige Zeichnung, anmuthige Gesichtsbildungen, angenehme Gründe und Läfte. Im Gewandwesen erinnert er bisweilen an Veronese. Dabei ist seine Färbung sehr lebhaft und heiter, bis ins Süssliche spielend; doch haben jetzt wenige seiner Bilder noch ihren ursprünglichen Farbenreiz, wovon man dem fehlerhaften Grundauftrage die Schuld beimisst. So sind besonders die Halbschatten aus seinen durch ein eignes Haschen nach Chiaroscureffecten charakteristischen Gemälden verschwunden. Bei seinem Streben nach potenziirter Farbenanmuth erscheint er kräftig genug in der Pinselführung. Zu seinen besten Werken, in welchen der Geist seine Unsichtbarkeit bewährt, gehören eine alttestamentliche Historie im Venediger Stadthause und Tamerlan und Bajazed im Berliner Museum. München hat von ihm die Magdalena zu den Füssen des Heilands.

Cella, der Haupttheil der antiken Tempel, der auf das Vorhaus folgende eigentliche Tempelraum, in welchem die Bildsäule der Gottheit stand.

Cellini, Benvenuto, Juweller und Goldarbeiter, Bildhauer und Erzgiesser, geb. 1500 zu Florenz, gest. 1572, war der Sohn eines im architektonischen Modelliren und in Elfenbeinarbeiten geschickten Meisters Giovanni, der zugleich mit Leidenschaft das Flötenblasen betrieb und in Folge seiner überwiegenden Neigung zur Musik florentinischer Rathspfeifer geworden war. Der junge Benvenuto sollte ebenfalls ein Flötist werden, hatte aber vom Vater nur den Trieb zu plastischen Arbeiten geerbt und bestand darauf ein Goldschmied zu werden. So trat er in seinem 15. Jahr in die Werkstätte des **Andrea Sandro**, wo er in wenigen Monden die besten Gesellen einholte. Inzwischen musste er immer noch seinem Vater zulieb Flöte und Hörnchen blasen, worüber der Alte in seiner väterlichen Freude Thränen vergossen konnte. Als Benvenuto sich zum Goldschmiedsgesellen heraufgearbeitet, wanderte er nach Rom in die Werkstatt des **Firenzuolo di Lombardia**. Bei diesem Meister arbeitete er einen Tafelaufsatz in Kästchenform (nach einem Marmorsarkophage), welches Werk so gelang, dass Firenzuolo den Ruhm dieses aus seiner Werkstatt gekommenen meisterlichen Schülerwerks sehr gern für sich allein in Anspruch nahm. Nach zwei Jahren kehrte er wieder in seine Vaterstadt zurück, doch zog es ihn von Neuem nach Rom, wo sein erstes ihn weiter empfehlendes Werk eine aus Diamanten zusammengesetzte, in Gold gefasste Lilie war, welche er für Porzia Chigi, Gemahlin des Gismondo Chigi, lieferte. Durch diese Arbeit ward er dem Bischof von Salamanca, den Kardinälen Cornaro und Salviati und dem röm. Gonfaloniere Gabr. Cesarini bekannt, welche ihn nun mit den verschiedensten Aufträgen versahen. Für den Letzterwähnten musste er eine grosse goldene Medaille mit dem Bilde der Leda fertigen, für die Kardinäle aber Siegel nach Art des Lautitio schneiden. Der junge Goldarbeiter zeigte sich zu Allem geschickt, was irgend im Bereiche der plastischen Künste lag, schnitt in Stahl, prägte Münzen, übte das Emailiren, ahmte die türkischen mit Silber damascirten Dolche nach, machte auch eiserne, schön mit Gold eingelegte Ringe, wie solche als Nachahmungen der in antiken Graburnen gefundenen damals beliebt waren, und hatte namentlich viel goldne Medaillen für die Signori und Nobili zu machen, welche solche Prägstücke mit einer Figur, einer Gruppe oder Scene darauf, an ihren Mützen trugen. Im J. 1527 ward seine künstlerische Thätigkeit durch die kriegerischen Vorfälle in Rom unterbrochen. Im Castel Santangelo als Bombardier angestellt, that er die vortrefflichsten Schützendienste, erschoss den Herzog von Bourbon, der die Stadt eingenommen, vor den Mauern derselben und sandte auch dem Prinzen von Oranien die tödtende Kugel. Nach der Kapitulation ging Benvenuto zunächst nach Florenz; bald aber reiste er nach Mantua ab, wo Giulio Romano im dem Herzoge empfahl. Für Letztern, dem sein Wachsmo-
dell zu einem Reliquarium ausserordentlich gefallen hatte, musste er ein Kästchen schaffen zur Aufnahme des angeblich vom heil. Longinus nach Mantua gebrachten Blutes Christi. An diesem Hofe schnitt Cellini auch das Siegel für des Herzogs Bruder, den Cardinal, der ihm auch andre kleine Arbeiten auftrug. Nach einem nur viermonatlichen Aufenthalt ging er von Mantua nach Florenz zurück, sah hier aber seinen Vater und seine nächsten Bekannten nicht wieder, da diese alle während seiner kurzen Abwesenheit vom schwarzen Tode dahingerafft waren. Nachdem er hier eine Medaille mit dem die Himmelskugel tragenden Atlas gefertigt hatte, folgte er dem Rufe nach Rom, wo der

Papst ihm auftrag, den Kopf des Pluviale in getriebenen Golde zu machen. Dieses Werk, in Form eines mässigen Tellers, zeigte in halberhobener Arbeit den Gottvater und ward ausserdem mit einem schönen Diamant und andern köstlichen Steinen geschmückt. Benvenuto hatte seine Arbeit daran noch nicht beendigt, als er auch schon einen neuen Auftrag vom Papst erhielt, nämlich eine Medaille zu schneiden, die auf der einen Seite das Eccehomo, auf der andern Papst und Kaiser mit dem Kreuze zeigen sollte. Dieser Stempelschnitt erwarb ihm die Stelle eines Stempelschneiders bei der päpstlichen Münze, in welcher Eigenschaft er den Stempel zu einem Zweicarollenstück mit dem Bilde des Papstes auf der einen und dem meerwandelnden Heiland auf der andern Seite fertigte. Im J. 1532 musste er das Modell zu einem Kelche liefern; unter demselben brachte er in drei völlig runden Figuren die Liebe, den Glauben und die Hoffnung an, auf dem Untersatze aber in halberhobener Arbeit die Geburt und Urständ Christi nebst der Kreuzigung Petri. Der heil. Vater bezeugte das äusserste Interesse für dieses Werk, dessen Vollendung sich freilich durch ein Augenübel des Künstlers verzögerte. Endlich forderte der Papst, dem das vorgegebene Augenübel zu lang anhielt, mit Ungestüm seinen Kelch, aber der Künstler zahlte lieber die dazu empfangenen Gelder (500 Scudi) zurück, als dass er sich von dem Werke getrennt hätte. Mittlerweile war gegen Benvenuto Verdacht erhoben worden, den gleichfalls vom Papst beschäftigten Goldschmied Tobias ermordet zu haben; nun vermehrte er zwar, indem er sich aus Rom entfernte, den Verdacht, durfte jedoch, da das Gerücht über ihn sich als nichtig erwies, bald wieder in Rom erscheinen. Jetzt vollendete er eine Münze mit des Papstes Bilde, die in Gold, Silber und Kupfer ausgeprägt ward. Die ersten Gepräge davon haben glatten Revers, auf den spätern aber ist Moses dargestellt, wie er den Quell aus dem Felsen schlägt, mit der Umschrift: *ut bibat populus!* Papst Clemens, der diese Münze bestellte, erlebte ihre Vollendung nicht mehr; sein Nachfolger, Paul III., bestätigte zwar unsern Cellini wieder als päpstlichen Stempelschneider, aber von dem natürlichen Sohne dieses Papstes, der ein Todfeind des Künstlers war, blieb für Benvenuto keine andre Rettung als die Flucht nach Florenz übrig. Hier machte ihn Herzog Alexander zu seinem Münzmeister; als solcher schnitt Cellini das florentinische Vierzig-Soldi-Stück mit des Herzogs Bildnisse und Wappen; dann lieferte er den Stempel für die halben Julier (*Giulj*), ferner den Johanneskopf im Vollgesicht (die erste Münze der Art, die in so dünnem Silber geprägt worden) und auch die Stempel zu den Goldgulden mit Kreuz und kleinen Cherubim und dem herzogl. Wappen. Nun ward er aber nach Rom zurückgerufen, indem er vom Papst einen Freibrief erhielt, durch welchen geschützt er sich wieder in der ewigen Stadt sehen lassen durfte, da sein letztes Entweichen aus Rom auch wegen einer Mordthat geschehen war, die er, freilich im Jähzorn, an einem gewissen Pompeo aus Mailand begangen hatte. Zu dieser Zeit lieferte er den goldenen mit Edelsteinen ausgezierten Deckel zu einem Brevier mit Miniaturen, welches Kaiser Karl V. bei seiner Anwesenheit in Rom nebst andern Geschenken (z. B. einem von Benvenuto künstlich gefassten Diamanten) vom Papst erhielt. Im J. 1537 ward Cellini zu Franz I. nach Frankreich berufen; jedoch kehrte er, erkrankt, bald wieder nach Rom zurück, wo seiner jetzt das Gefängniss wartete. Einer seiner Gesellen hatte nämlich die Anklage gemacht, dass Cellini einen grossen Schatz von Edelsteinen besitze, den er damals entwendet habe, als ihm der in der Engelsburg belagerte Papst die Kronen auszubrechen befohlen. Indess erhielt Cellini auf Verwendung des Kardinals von Ravenna seine Freiheit wieder (um 1540) und er fertigte nun für diesen seinen Gönner viele kostbare Arbeiten, namentlich ein reiches Salzfaß, einen schönen Becher mit halberhobenen Arbeiten und das grosse Kardinalsiegel, welches er mit zwei Geschichten von kühner und guter Zeichnung (St. Johannes in der Wüste predigend und St. Ambrosius die Arianer vertreibend) ausschmückte. Hierauf sehen wir Benvenuto von Neuem nach Frankreich wandern, wohin ihn und Primaticcio nebst andern italienischen Künstlern der Ruf Franz des Ersten zog. Dieser König, der schon einen Becher und ein Becken von Cellini besass, begehrte nach Besichtigung des zu dem Salzgefäß für den Kardinal von Ravenna entworfenen Wachsmodells einen ähnlichen Tafelaufsatz und wies dafür sofort die Summe von 1000 gewichtigen Goldgulden (Florinsd'or) bei seinem Schatzmeister an. Benvenuto schritt nun wohlgemuth zum Werk und vollendete es unter Beihilfe mehrerer, namentlich deutscher Goldschmiedsgesellen, vor deren Geschick und Fleiss er grosse Achtung besass. Er setzte diesen Tafelaufsatz auf ein Postament von Ebenholz und umgab ihn mit einem Kreise von acht goldnen Figuren, welche Tag und Nacht und die Hauptwinde vorstellen. Die beiden Vorderseiten des als Pfeffergefäß dienenden Tempelchens zeigen die drei Lilien Frankreichs und den Buchstaben *F*, neben welchem ein Drache und die kön. Krone in blauer Emailirung angebracht sind. In den

prächtigsten Schmelzfarben prangen die Blumen, Früchte und Thiere. Das Werk ist Grosserie-Arbeit, als deren Erfinder Cellini selbst betrachtet wird und welche darin besteht, dass über Erz- oder Thonmodelle die Gold- und Silberplatten getrieben, die Figuren stückweis ausgehämmert und dann die Stücke zusammengefügt werden. (Dieser hochberühmte goldene Tafelaufsatz steht jetzt als Nr. 1 unter den Kostbarkeiten des zweiten Schrankes im sechsten Zimmer der k. k. Ambraser Sammlung zu Wien. Karl IX. von Frankreich schenkte im J. 1570 dieses Kleinod des kön. Schatzes dem Oheim seiner Gemahlin, dem Erzherzog Ferdinand, und fügte diesen Geschenke auch zwei andre kostbare Gefässe von Cellinischer Arbeit bei, nämlich den goldenen mit Edelsteinen und Perlen geschmückten Hofbecher, auf dessen Deckel der Erzengel Michael in diamantener Rüstung steht, und die prächtige, reich mit Edelsteinen besetzte Doppelkanne, welche letztern Werke unter Nr. 2 und Nr. 4 desselben Schrankes im nämlichen Zimmer der Ambraser Samml. gefunden werden.) Noch prächtiger und kunstvoller als dieser kostbare, sehr uneigentlich Salzfass oder Sallera genannte Tafelaufsatz, soll das Modell eines Springbrunnens gewesen sein, welches er Franz dem Ersten überreichte, der es leider nicht ausführen liess. Auch Statuarisches arbeitete Cellini am französ. Hofe, z. B. die Silberstatue des Jupiter und die nach der Antike gebildete silberne Kolossalbüste des Julius Cäsar, welche Werke aber verschollen und wahrscheinlich in die Münze gewandert sind. Ferner hatte er das ebenfalls nicht mehr vorhandene ungeheure Modell einer Marsfigur gemacht, deren Kopf z. B. als Schlafgemach benutzt ward. Erhalten hat sich dagegen das elegante, mit grosser Zartheit ausgeführte Bronzerelief der sogen. Nymfe von Fontainebleau (jetzt im Museum zu Paris), wozu er den Kopf eines schönen Mädchens modellirte, das er im Park dieses kön. Lustschlosses an sich gezogen hatte; ferner der mit Figuren, Masken; Arabesken etc. von kunstvoller getriebener Arbeit reich geschmückte Ritterschild (jetzt in der Georgenhalle zu Windsorcastle), welcher einem gleich werthvollen Schilde in der Waffensammlung des Prinzen Karl von Preussen ähnlich ist. Da sich bei Franz I. in Folge ausgebrochenen Krieges grosser Geldmangel erzeugt hatte und der König den Künstler, statt ihm die bedeutenden Rückstände zu zahlen, mit einer Abtel abspelte, gefiel es unserm Meister nicht länger in Frankreich, daher er 1545 Urlaub zu einer Reise ins Vaterland nahm. In Florenz angekommen, ward er vom Herzog Cosimo bestens empfangen, in dessen Dienste er nun gegen ein Jahrgehalt von 200 Scudi trat. Hier schuf er zunächst die Bronzestatue des Perseus, ein ziemlich nüchtern ausgefallenes Werk (jetzt in der Loggia de' Lanzi zu Fl.), an dessen Guss aber ein Stück Seele und Leben des Künstlers hing. In seiner Selbstbiographie klagt Benvenuto zu wiederholten Malen über die Unzulänglichkeit der Geldmittel bei Ausführung dieser Statue, an welcher er über acht Jahre beschäftigt war. Vom J. 1546 — 52 betrugen seine Auslagen dafür bereits 1200 Scudi. An Erz allein verwendete er 5105 Pfund für den Perseus, 2500 Pf. für die Medusa, 1107 Pf. für die Figuren und Ornamente des Postaments, 360 Pf. für die Unterlage der Medusa. Am 27. April 1554 ward der nach langen und wiederholten Störungen endlich vollendete Perseus aufgedeckt, ärtete den Beifall der Künstler, des Volkes und des Herzogs. Charakteristisch ist für die mit Unrecht besungene „Mediceergüte“, dass Herzog Cosimo zwar dem Künstler die Summe versprach, um welche die erfahrensten Künstler den Perseus nach der Vollendung schätzen würden, aber sein Wort so wenig hielt, dass, als die Sachverständigen die Statue mit allen Unkosten auf 16,000 Scudi d'oro (den Scudi zu 7 Lire 10 Soldi gerechnet) geschätzt hatten, er von dieser Summe baare 12,500 Scudi abbrach, sich dabei in seinem schamlosen Geize auf einen nichts weniger als kunstverständigen lüderlichen Soldaten berufend, der das Bild auf 3,500 Scudi geschätzt habe! So wusste der schmutzige Mediceer dem Künstler das Messer an die Kehle zu setzen; ja nicht genug, — Benvenuto musste es sogar sich gefallen lassen, die durch Herabschätzung endlich festgestellte Summe von 3500 Scudi für Arbeit und Auslagen in monatlichen Fristzahlungen von 25, 50 und 100 Scudi nach und nach zu erheben, ja er musste von Zeit zu Zeit, wenn diese ins Stocken gerlethen, noch demüthige Bittgesuche um Fortsetzung der Zahlungen einreichen, und sah sich im J. 1560 noch immer nicht völlig bezahlt. (Eben so langsam, aber ehrlicher als Cosimo de' Medici, zahlte König Franz seine Schuld an Cellini ab, die sich im J. 1550 immer noch auf 1687 Goldscudi belief.) Im J. 1551 war Cellini nach Rom gegangen, um mit dem Mäkler Bindo Altoviti Geschäfte abzumachen; bei dieser Gelegenheit fertigte er eine Erzbüste dieses Mannes, die sich noch in Rom befindet und damals selbst das Lob des grossen Buonarroti ärtete. Für denselben Mäkler hatte Cellini schon früher drei kleine Figuren: Glaube, Liebe und Hoffnung gefertigt, welche aber der Herzog Cosimo 1552 für sich übernahm. Unter den vielen Gegenständen von Werth, welche er für Letztern theils als Juwelier

und Goldarbeiter, theils als Bildhauer und Erzgiesser ausführte, ist besonders hervorhebenswerth die treffliche Bronzebüste des Herzogs von doppelter Lebensgrösse, in Harnisch bis zum Gürtel, welches ungemein reich verzierte Werk von den Sachverständigen auf 1000 Goldscudi geschätzt, vom Herzog aber nur mit 800 Scudi bezahlt ward. Dieser sandte sie nach Elba; jetzt befindet sie sich wieder in Florenz (im dasigen Museum). In der Mediceerstadt versuchte sich Cellini auch in Marmor; so arbeitete er z. B. eine Gruppe des Apollo und Hyazinth, eine Statue des Narzissus etc. Endlich ist noch eines Werks Erwähnung zu thun, das Cellini zur Zeit seines Aufenthaltes in Rom für den Kardinal Alexander Farnese ausführte: nämlich des in einem ausgezeichneten ornamentistischen Style gearbeiteten Deckels eines Gebetbuches, das in die Bibliothek zu Neapel gekommen ist und Miniaturen von Clovio enthält. — Vom J. 1558 an finden wir Cellini's Thätigkeit unterbrochen; im Hinblick auf seine grossen Schuldner nämlich that der ungewöhnliche Künstler einen ungewöhnlichen Schritt, um sicher zu seinen Aussenständen zu kommen, nahm im Juni gedachten Jahrs die Tonsur und empfing die ersten geistlichen Weihen mit besonderer Genehmigung des erzbischöflichen Vicars von Florenz, von dem er zugleich die Ermächtigung erhielt, gegen seine Schuldner zu verfahren und verfahren zu lassen. Indess liess sich Cellini, dessen Wesen nichts weniger als geistlich gestimmt war, schon im J. 1560 wieder seines geistlichen Charakters entbinden, um seinen Neigungen wieder nachgehen zu können und seinen unehelichen Kindern, zwei Töchtern und einem Sohne, für die er äusserste Liebe hegte, die Legitimität zu sichern. Sein letztes uns bekanntes Werk ist ein lebensgrosser Heiland am Kreuz von vortrefflicher Arbeit, den er in Marmor für den Herzog Cosimo ausführte. Dieses marmorne Crucifix kam als Geschenk an Philipp II. nach Spanien, wo es sich noch im Escorial befinden mag. Es ist bezeichnet: *Benvenuto Cellinus civis florentinus faciebat 1562*. Bis zu demselben Jahre reicht die höchst interessante Selbstbiographie, die uns Benvenuto — der Michelangelo der Goldschmiede — aus seiner Feder hinterlassen und welche durch Goethe ihre Verdeutschung (Tübingen 1803) erfahren hat. — 1806—11 erschienen zu Mailand: *Opere di B. Cellini. (Vita da lui medesimo scritta, nella quale si leggono molte importanti notizie appartenenti alle arti ed alla storia del secolo XVI. Due trattati, uno dell'oreficeria, l'altro della scultura. Coll'aggiunta di poesie, lettere e altre operette. Ora per la prima volta ridotta a buona lezione ed accompagnata con note da G. P. Carpani. Mit Porträt und andern Kupfern.)* Die beste Ausgabe von Cellini's Selber-Lebensbeschreibung ist durch Dr. Francesco Tassi zu Florenz 1829 bei Guglielmo Platti in 3 Bänden (in gr. 8) unter dem Titel erschienen: *Vita di B. Cellini scritta da lui medesimo, restituita alla lezione originale sul manoscritto Poirot ora Laurenziano ed arricchita d'illustrazione e documenti inediti. Ricordi, prose e poesie di B. Cellini con documenti la maggior parte inediti in seguito e ad illustrazione della vita del medesimo raccolti e pubblicati dal dottor Fr. Tassi.* (Mit Index, Porträt und Facsimile.) Eine kleinere Ausgabe — *Vita di B. Cellini, giusta l'autografo pubbl. del Tassi, con 5 tavole in rame* — ward durch Prof. Choulanl veranstaltet und erschien zu Leipzig 1832 in zwei Duodezbanden. Eine französische Uebersetzung — *Vie de B. Cellini, orfèvre et sculpteur florentin; avec des notes sur les contemporains, les faits historiques et les ouvrages de cet artiste* — erschien von D. D. Farjasse zu Paris 1833 in zwei Octavbänden. Die Manuscripte Benvenuto's, von der verschiedensten Art, finden sich zu Florenz in der Laurenzianischen, Marcianischen und Ricardianischen Bibliothek. Die Haushaltungs- und Rechnungsbücher in der Bibliothek Ricardi sowie Mehres aus dem Marcianischen Codex hat Tassi in seiner Ausgabe der *Vita del Cellini* benutzt; Andres hat Dr. Johann Gaye in seinem *Carteggio d'artisti (Firenze 1839—40)* B. II. S. 421 und B. III. S. 549 mitgetheilt.

Cels, Cornelis, geb. zu Lier 1778, lernte unter dem Maler Lens, ging mit seinem belgischen Landsmanne Suvée im J. 1801 nach Rom, erhielt hier den Preis der Accademia di San Luca und ward Mitglied und Professor derselben. Hier malte er die gerühmte Abnahme vom Kreuz, welche nach Antwerpen in die Kirche St. Paul kam und gut componirt ist, in ihrem Arrangement aber stark nach Rubens weicht. Vom J. 1807 an finden wir Cels eine Zeitlang in Antwerpen, dann in Brüssel thätig. Aus dieser Zeit datirt sein Tod des Täufers (in der grossen Kirche zu Lier) und die Marter der heil. Barbara (in der Brügger Salvatorkirche). Auf der belgischen Kunstausstellung 1816 debütierte er mit einer Sappho und einer Venus, die grossen Beifall fanden. Hierauf liess er sich im Haag nieder, wo er Bildnissmalerei betrieb; später ward er Prof. an der Kunstakademie zu Tournay, wo er wiederum Historien malte. Man kann in den Leistungen dieses Belgiers deutlich zweierlei Epochen unterscheiden, die eine, in welcher er sich ganz nach dem Muster der Antike gebildet hat, die

andre, in welcher er die vorraffaellischen Italiener zu seinem Vorbilde genommen. Die letztere Epoche ist seine bessere und aus ihr stammt das Hauptaltarbild der Antwerpener Paulskirche her, welches in der Zeichnung edel und streng, in der Farbe aber trocken ist; die Schatten sind schwarz und das Kolorit gleicht mehr dem eines Freskobildes. Abgebildet ist diese Kreuzabnahme in Mr. de Bast's *Annales du Salon de Gand*, p. 79.) Ein Bild aus der andern Epoche des Cels sieht man in der kleinen Kirche St. Augustin zu Antwerpen; es stellt Mariens Besuch bei Elisabeth vor, aber die Visitation der *sine labe concepta* mütterwerdenden Maria ist hier plump und unangenehm genug ausgefallen.

Celtische Denkmäler; s. Keltische Denkmäler.

Cement; s. unter „Mörtel.“

Cenci, Filippo, Kupferstecher zu Florenz, ein Schüler des Raphael Morghen, in dessen Stechweise auch seine Blätter ausgeführt sind. Man hat von Cenci den reichlich und fleissig mit zweckmässig abwechselnden Strichen ausgeführten Stich des Fornarinenbildnisses nach Raffael sowie des raffaellischen Selbstporträts nach dem Urbilde in der Münchener Pinakothek.

Kenotaphium, nach griechischem Laut *Kenotaphion*, ein Todtenmal, das nur zur Erinnerung an den Abgeschiedenen errichtet war, ohne seine Ueberreste zu enthalten. Die ersten Kenotaphien waren einfache Grabmäler zum Andenken für Solche, deren Gebeine nicht aufgefunden werden konnten, z. B. wenn sie im Meer ihr Grab gefunden. Bei der Weihe eines solchen Ehrenmales ward der Verstorbene dreimal mit Namen gerufen und eingeladen im leeren Grabe seine Wohnung zu nehmen; dasselbe geschah, wenn ein geliebter Todter fern von der Heimath begraben lag und ihm von den Angehörigen oder sämtlichen Mitbürgern ein (oft sehr prachtvolles) Kenotaph in der Vaterstadt errichtet ward. Ebenso waren Kenotaphien die Grabstätten, welche man für sich und die Seinigen bei Lebzeiten erbauen und errichten liess. Im Mittelalter spielen die Kenotaphien ebenfalls ihre Rolle, und zwar als in den Kirchen aufgestellte Sarkophage zum Gedächtnisse Verstorbener, die an einem andern Orte, als wo man ihnen diese Denkmale errichtete, begraben liegen. Mit den Kenotaphien sind nicht zu verwechseln die Epitaphien; s. über letztere den bes. Art.

Centauron; s. Kentauren.

Centelasso, berühmter spanischer Bildner, der zu Anf. des 15. Jahrh. blühte. Von ihm rührt das 1410 gefertigte schöne Chorgestühl im Dome zu Valencia her.

Cento, Städtchen am Reno im Kirchenstaat, Geburtsort des Malers Guercino, von dem in den dasigen Kirchen und bei Sign. Chiarelli Panni mehrere Gemälde vorhanden sind.

Cepotaphium (griechisch „Kepotaphion“), ein von einem kleinen Garten umgebenes Grabmal, oder ein Grab in Gestalt eines Gärtchens. Die Römer nannten solche Gartengräber oder Gruftgärten auch *hortuli religiosi*. Unsre förmlich zu Blumengärtchen angelegten Begräbnisstätten, in welcher Art z. B. auf dem Leipziger Friedhofe jetzt die meisten Familienbegräbnisse an den Seiten der Friedhofsmauern und auch die abgeschlossenen Ruhestätten in den mittleren Gräberreihen der überhaupt gartenmässig angelegten Friedhofsabtheilungen eingerichtet sind, erinnern lebhaft an jene schöne Sitte, wie sie sich bei Griechen und Römern in den Kepotaphien aussprach.

Ceramicus, die bedeutendste Vorstadt Athens, die ihren Namen von den zahlreichen dort wohnenden Töpfern hatte, nach der Sage aber von einem Heros Ceramus (Keramos) benannt war. Im Bereich dieser Töpferstadt, die in der Sprache der Griechen *Kerameikos* lautet, hat man denn auch noch viele Gefässe (Oelflaschen und Vasen) aufgefunden. Die schätzbarsten derartigen Denkmale attischer Kunstindustrie sind hier wie im Piräus zumeist in Gräbern entdeckt worden.

Ceramus (im Griechischen „Keramos“), ein attischer Heros, Sohn des Bacchus und der Ariadne, nach welchem der Ceramicus in Athen benannt worden war.

Corbara ist der Name dreier Sculpturarbeiter Italiens, welche der neuesten Zeit angehören. Giov. Battista C., der um 1812 verstarb, schnitt trefflich in Halbedelstein und hat nicht geringere Gemmen geliefert als die, welche man von den besten Steinsculptoren aus der Zeit Leo's X. kennt. Giuseppe C. war ebenfalls Steinschneider, übte aber mehr die Stempelschneidekunst, ohne es in seiner Art zu dem Ruhme Giovanni Battista's zu bringen. Von ihm sind die Stempel zu den neuen römischen Silberkronen, die 1825 in Kurs kamen, mit dem geistlosen Brustbilde des Papstes und der ebenso schlechten Figur der Religion auf dem Revers. Dagegen hat sich Niccolò Corbara zu Rom als tüchtiger Stempelschneider bewährt und bedeutenden Ruf erworben. In seinen Medaillen wird der wohlthätige Einfluss Karl Friedrich

Volgte aus München erkannt. Er hat die röm. Münze gefälliger und kunstgerechter gemacht, und besitzt an den beiden Girometti strebensverwandte Fachgenossen. Von Niccolo Cerbara sind unter andern anzuführen: die Medaille grossen Formats auf den Kardinal Gonsalvi (welche sich von der gleichen des Girometti durch einen Cippus unterscheidet, während die des Letztern bloss Schrift hat), die Denkmünze auf den Präfekten Aloisio del Drago (vom J. 1829), die des Generalschatzmeisters Mario Mattei und des Kardinal-Camerlengo Geleffi, ferner der vom J. 1830 datirende Stempelschnitt zum 30 Bajoccistück mit dem gelungenen Porträt des Papstes Pius VIII. und andererseits mit dem St. Exuperantius und der heil. Speranza (wo Stellung, Haltung und Faltenwurf nichts zu wünschen übrig lassen), die Sedesvacanzmünzen und die Scudi Gregors XVI. (von netter und fleissiger Arbeit), die Denkmünze auf die Wiederherstellung der Citadelle von Ancona (eine Ansicht der vom jüngern San Gallo gebauten Citadelle, mit der Inschrift: *Arce Anconitana restituta novis operibus munita anno MDCCCXLII.*) und zwei Preismedaillen. Die eine der letztern (für den unter dem Namen der *Virtuosi del Pantheon* bekannten Künstlerverein, an dessen Spitze der Bildhauer Fabris steht, der zu bestimmten Zeiten Preisaufgaben zu stellen pflegt) hat auf der einen Seite des Papstes Bildniss, auf der andern eine vorzüglich gearbeitete Ansicht der Fassade des Pantheons, freistehend und ohne das Moderne, mit der Inschrift: „*Insigne Congregazione artistica dei Virtuosi al Pantheon. Concorso Gregoriano Premio.*“ Die andre ist für die jungen Chirurgen, welche sich im Spital von S. Giacomo in Augusta (am Corso) besonders auszeichnen, und zeigt auf der einen Seite die Figur des heil. Johannes de Deo (dessen Orden, dem der bekannten Benfratelli, die Obhut über dieses Spital anvertraut ist) nach der in der Peterskirche befindlichen Statue von Filippo Valle, deren verworrene Gewänder und gebrochene Linien freilich für ein Prägstück wenig passen. Im J. 1843 hat N. Cerbara in Verbindung mit P. Girometti eine „Sammlung von Denkmünzen mit den Bildnissen berühmter Italiener aller Zeiten“ unter der Benennung *Serie iconografica numismatica dei più famosi Italiani* herauszugeben begonnen; ein Unternehmen, welches den Beifall, den es gefunden, nicht minder hinsichtlich der Idee als hinsichtlich der Art der Ausführung, der Behandlung und Charakteristik der Köpfe verdient. Jedes Stück dieser Medaillenreihe hält 18 Linien im Durchmesser, zeigt ein Bildniss und auf der Kehrseite eine lateinische Inschrift, von einem je nach dem Fache, in welchem der Dargestellte sich ausgezeichnet, und je nach dem Charakter seines Verdienstes verschiedenen Kranze umgeben. Die auf 100 Stück bestimmte Serie gibt in zehn Klassen folgende Bildnisse: 1) Malerei: Giotto, Fra Bartolommeo, Pietro Perugino, Raffael, Correggio, Tizian, Lionardo da Vinci, Annibal Caracci, Giulio Romano, Domenichino; 2) Sculptur: Niccolò Pisano, Lorenzo Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia, Michelangelo Buonarroti, Benv. Cellini, Sansovino, Bernini, Giov. da Bologna, Canova; 3) Architektur: Arnolfo di Lapo, Brunelleschi, Palladio, Leo Batt. Alberti, Antonio Sangallo, Bramante, Franc. de' Marchi, Domen. Fontana, San Micheli, Vignola; 4) Musik: Guido von Arezzo, Palestrina, Gesualdo, Durante, Pergolese, Marcello, Martini, Jomelli, Cimarosa, Clementi; 5) Dichtkunst: Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Poliziano, Chiabrera, Vittoria Colonna, Alfieri, Metastasio, Goldoni; 6) Literatur: Boccaccio, Bembo, Macchiavelli, Guicciardini, Segneri, Bartoli, Sforza Pallavicini, Muratori, Tiraboschi, Maffei; 7) Mathematische und Naturwissenschaften: Lionardo da Pisa, Galilei, Fracastoro, Malpighi, Cavalieri, Torricelli, Francesco Redi, Volta, Morgagni, Lagrange; 8) Theologie und moralische Wissenschaften: St. Thomas von Aquin, C. Baronio, Bellarmin, Bartolo von Sassoferrato, Baldo von Perugia, Andrea Alciato, G. B. de Luca, Filangieri, Vico, Genovesi; 9) Feldherren: Marcantonio Colonna, Andrea Doria, Alex. Farnese, Dandolo, Montecuccoli, Emanuel Filibert, Morosini, Bartolommeo Colleone, Scipione Gonzaga, Eugen von Savoyen; 10) Förderer der Civilisation: Innocenz III., Gregor VII., Julius II., Leo X., Sixtus V., Cosimo und Lorenzo de' Medici, Marco Polo, Colombo, Flavio Gioja. Unter den uns bekannt gewordenen Stücken dieser Bildnissmedaillensammlung gehören die Denkmünzen auf Buonarroti, Bembo und Cosimo de' Medici dem Girometti, die auf Galilei und Papst Julius II. dem Cerbara an.

Cerberus (im Griechischen „Kerberos“), der vielköpfige Hund der Unterwelt, Sohn des Typhaon und der Echidna. Hesiod (Theogonie 311.) nennt ihn fünfzigköpfig, während Apollodor ihn mit drei Hundsköpfen, einem Drachenschwanz, und auf dem Rücken mit Köpfen verschieden gestalteter Schlangen schildert. Der Apollodorischen Schilderung entsprechen die Bildwerke. Cerberus steht an der Mündung des Acheron und wird von Virgil der *janitor arci* (der Schliesser oder Thorwart des Orkus) genannt.

Cerealien, Ceresfeste; s. unter Ceres.

Cerealis, ein römischer Töpfer, dessen Name auf einem in Rottenburg am Neckar gefundenen sehr zierlichen Gefässe gelesen wird, auf welchem der Kampf der Pygmäen mit den Kranichen *en relief* dargestellt ist.

Ceres, bei den Griechen **Demeter** genannt, war die Tochter des Saturn und der Rhea, und theilte das Schicksal mit ihren Geschwistern, gleich nach der Geburt vom Vater verschlungen zu werden, worauf sie zum Zweitenmale geboren ward. Laut der griechischen Sage hatte Demeter (deren Namen man bald durch Erdmutter, bald durch Gerstenmutter übersetzt) mehrere Kinder, nämlich von Jupiter die Persephone oder Proserpina, von Poseidon die Despoina und das Ross Arion; doch nur die Proserpina und ihr Raub durch Pluto spielt eine besondere Rolle im Mythos der Göttin. An den Raub ihrer Tochter knüpft sich die Hauptidee ihres göttlichen Wesens und knüpfen sich auch die Hauptpunkte ihrer Verehrung und die Verbreitung ihres Cultus an. Während die spätere Sage, besonders die römische, als den Schauplatz des Proserpinnenraubes Sicilien angibt, wird er von Andern bald an den Cephissus in Attika, bald nach Kreta, bald nach Arkadien oder nach Nysa in Asien verlegt. Einstimmig aber erzählen die Mythographen von den Wanderungen der Ceres, um die verlorene Tochter zu suchen. Neun Tage irrt sie trauernd umher, überall, wo sie freundlich aufgenommen wird, Gaben und Segen spendend, oder streng vorgehend, wo sie zurückgestossen oder ihre Geschenke misskannt werden. (Den Triptolemus z. B. beschenkt sie mit einem Drachenwagen und mit Walzen zur Saat; dagegen straft sie den Erysichthon wegen seines an ihr begangenen Frevels.) Sie schwört, nicht eher in den Olymp zurückkehren zu wollen, als bis sie ihre Tochter wiedergesehn, die dann endlich auf Jupiters Geheiss durch Hermes aus der Unterwelt geholt und zur Mutter gebracht wird, mit der Bedingung, dass sie nur ein Drittheil des Jahres bei Pluto, dem Beherrscher der Unterwelt, die übrige Zeit aber bei der Mutter im Olymp zubringen dürfe. — Ceres erscheint im Allgemeinen als Göttin des Landbaues, als Feldgöttin, als Urheberin der Nahrung und des Getreides. Da sich nun aber mit dem Ackerbau grössere Gesittung und Ausbildung rein menschlicher und gesetzlicher Verhältnisse verbindet, so tritt sie auch als gesetzgebende Göttin — **Demeter Thesmophoros** — sowie als Friedens- und namentlich als Ehe-Göttin auf, während auf der andern Seite ihre mehr unmittelbare Beziehung zur Natur sie wiederum als unterirdisches Wesen hinstellt, was namentlich aus dem Mythos mit Proserpina, mit der sie sogar auch identificirt wird, hervorgeht. Ihre Verehrung war besonders gross auf Kreta, Delos, in Arkadien, Attika, Kleinasien und Sicilien. Nach Herodot und Diodorus Siculus stammte ihr Cultus aus Aegypten, und so lässt sich Demeter wohl auf die ägyptische Isis zurückführen. Die beiden grössten Feste, die sich an den Cerescult knüpften, waren die Eleusien und Thesmophorien; neben diesen wurden ihr noch andre auf die Segnungen der Erde, auf Ackerbau etc. bezügliche Feste gefeiert, z. B. die Megalaria (Fest der grossen Brote) auf Delos, die Proärosien (ein Fest, das dem Ackern vorherging), die Chloia (Fest des frischen Pflanzenwuchses) und Haloa (Tennen- oder Aerntefest). Die Ceresopfer bestanden in Schweinen (diese spielen auch in der Sage von Triptolemus eine Rolle), in Stieren und Kühen, und in Früchten. Besondere Erwähnung verdient die Verehrung der Ceres bei den Römern, bei denen sie zugleich mit **Liber** und **Libera** gemeinschaftliche Tempel und Feste hatte. Das römische Ceresfest (die im Monat April gefeierten **Cerealia**) dauerte mehrere Tage und war mit Circusspielen verbunden; an diesen Tagen trug man weisse Kleider und erfreute sich bei Festgelagen. Im Uebrigen war der Cerescult bei den Römern, die ihn aus Griechenland entlehnten und den Tempeldienst anfangs sogar durch griechische Priesterinnen versehen liessen, so ziemlich gleich mit dem Dienst der **Tellus**, mit welcher ehelichen Göttin die Demeter am meisten Aehnlichkeit hatte. — In der Ceres erscheint die nährenden Natur als Mutter gefasst. Sie wird im Verhältniss zu einem Kinde gedacht, dessen Verlust und Wiedergewinnung ganz geeignet ist, alle Seiten des mütterlichen Gefühls zu entfalten. Diesen Charakter und dieses Verhältniss, auf rein menschliche Weise gefasst, legt die ausgebildete Kunst ihren Darstellungen zum Grunde, nachdem die frühere versucht hatte, mystische Vorstellungen von Naturverhältnissen in zum Theil sehr seltsamen Bildern auszudrücken. (Wir erinnern in letzterer Hinsicht an das grauenhafte Schnitzbild der schwarzen Demeter zu Phigalia, mit Pferdekopf, aus welchem Drachen und andre Thiere hervorwachsen, Delphin und Taube auf der Hand, welches Standbild, nachdem es durch den Brand vernichtet worden, bekanntlich von Onatas treu nach der Tradition in Erz nachgebildet ward; und an die Münzen von Selinus und Parion, auf denen Demeter von Zeus, der sich in eine Schlange verwandelt hat, umwunden erscheint.) Die Ausbildung des Ideals der Mutter und der Tochter gehört wohl grösstentheils der attischen,

zum Theil erst der Praxitelesschen Kunstschule an. Ceres erscheint matronenhafter und mütterlicher als Juno (Hera); der Ausdruck ihres Gesichts ist milder und weicher; die Gestalt erscheint breiter und voller, in völlig umhüllender Gewandung, oft mit vom Oberkleid oder Schleier eingehülltem Kopfe nach Matronenart sitzend und recht eigentlich die Allmutter (Pamimeter, Paggeneteira) vergegenwärtigend. Der Aehrenkranz, Mohn und Aehren in den Händen, die Fackeln, der Fruchtkorb, auch das Schwein neben ihr sind ihre sichersten Kennzeichen. Als Friedensgöttin, sowie als Göttin gesetzlicher Ordnung (als welche sie bei den Griechen „Thesmophoros,“ bei den Römern *Legifera* zubenannt ward), erscheint sie mit Scepter und Diadem. Eben so oft als man sie allein oder mit ihrer Tochter thronend findet, sieht man sie als fruchtspendende Göttin über die Erde dahinschreiten. Die weitere Entwicklung ihres Charakters hängt natürlich von dem Verhältnisse zur Tochter ab. Bei Proserpines Entführung wird sie als eine erzürnte, schwer gekränkte Gottheit gefasst, welche im Moment der Verfolgung des Räubers mit Fackeln in den Händen, fliegenden Gewandes und auf einem von Drachen gezogenen, seltner mit Rossen bespannten Wagen erscheint. Von dieser gewaltsamen Entführung, welche die Tochter durch Pluto erfährt, ist deren jährlich sich erneuernde Herabführung in den Hades und ihr



Fig. 1.



Fig. 2.

Abschied von der Mutter zu unterscheiden. (Davon, dass Ceres die Tochter nach der Unterwelt geleitet und entlässt, heisst sie Demeter Katagusa.) Gegenüber steht diesen Scenen das Emporsteigen der Tochter aus der Erde und ihre Hinaufführung in den Olymp, gewöhnlich in Begleitung der Frühlings-Hora. Mit Proserpines Emporsteigen wird die Ertheilung der Segnungen der Ceres als gleichzeitig und engverbunden gedacht; Triptolemus ist es, der den Segen von der nunmehr versöhnten baldreichen Göttin empfängt und auf dem geschenkten Drachenwagen durch die Länder verbreitet. Auch ein dem Triptolemus nahverwandter Heros des Ackerbaues, Buzuges, tritt in Verbindung mit der Göttin auf. Die Tochter der Demeter, Kora (Persephone, Proserpina), hat wenig Individualität in der Kunst erlangt und wird zu meist durch die schärfer charakterisirten Wesen bestimmt, mit welchen sie in Verbindung steht. Einerseits ist sie eine nur jugendlich zarte, jungfräulich gekleidete Ceres; andererseits ist sie als Pluto's Gemahlin die strenge Herrscherin der Unterwelt, eine stygische Hera; nach ihrer Rückkehr aber zur Oberwelt tritt sie als Braut des Bacchus, als Libera des Liber auf, von dem die Bekränzung mit Ephra und die bacchische Begleitung auf sie übergeht. Der mystische Knabe Jacchos oder Demophon, wie er auf athenischen Münzen an der Brust der Demeter oder sonst neben ihr erscheint, war eine seltene Vorstellung der alten Kunst. Ueber die Herkunft

dieses Kindes schwebt grosses Dunkel, doch scheint es durch den Namen an Bacchus zu erinnern und mag wohl den Bacchusknaben bedeuten, der an den Brüsten der Erdmutter gedeiht. Nach dieser Deutung erklärt sich von selbst, dass dann der Jüngling Bacchus mit der an denselben Brüsten aufgewachsenen Kora in Verbindung tritt. — Hinsichtlich der einzelnen uns erhaltenen Kneistatuen, welche dem Kreis der Ceres angehören, mögen folgende Angaben genügen. Bei der Seltenheit von sichern Ceresstatuen können wir als sichere nur anführen die im Louvre (Nr. 23) nach der *Description* von 1830), welche aber wohl ein zur Ceres gemachtes Porträt gibt; zwei Borghesische Statuen (abgeb. in Bouillon's *Musée des Antiques* 4. 5.); Statue im Berliner Museum (abgeb. in Cavaceppi's *Raccolta d'antiche statue* I. 53. vergl. Bültgers *Amalthea* II. S. 357); Statue in Neapel (s. Gerhard's *N. Ant.* S. 28); die thronende Demeter im Palast Rondanini (welche Statue unser Holzschnitt *Fig. 1* wiedergibt) mit Aehren und Fackeln in den Händen, die indess restaurirt zu sein scheinen; die sitzende Bronzestatue in der Sammlung zu Strawberry-Hill (s. unsern Holzschnitt *Fig. 2*), wo Ceres als Göttin des Landbaues im weitern Sinne erscheint, eine



Fig. 3.

Demeter mit dem Modius auf dem Haupte, einer Patere in der Rechten und einem (abgebrochenen) Scepter in der Linken dargestellt ist; ihr Haar fällt, wie gewöhnlich, auf Schultern und Nacken herab; neben ihr Kora-Persephone mit aufgebundenem Haar, in den Händen Aehren und eine Fackel. Die Scene ist hier, dass eine Familie (Mann und Frau in betender Haltung, und deren Kind mit einem Opferkuchen) ein Opferschwein zu der Göttin Altar bringt. Ein athenisches Sarkophagrelief (abgeb. von Montfaucon in dessen *Antiquité expliquée* T. I. pl. 45. n. 1.) zeigt ebenfalls der grossen Vorstellung die thronende Demeter, welche die Schlange zu den Füssen habend die wiedergewonnene Kora begrüsst und zugleich den Triptolemus als Säemann auf dem von zwei Riesenschlangen gezogenen Wagen ansendet. Auf der Schulter der Demeter lehnt sich der mit Weizenlaub und Trauben bekränzte Bacchus; zur Linken sieht man Kora auf einem Zweigespann über die Erde heraufkommen; Selene fährt ihren Wagen. Zur Rechten bemerkt man des Triptolemus Verwandte,

Schaale mit Körnern in der Rechten und ein kleines Gefäss, wahrscheinlich mit Honig, in der Linken haltend, nebst einem Kalbe auf dem Schoosse; der Marmor von einer Demeter oder Euphrosyne derselben (von Eleusis nach Cambridge gebracht) mit einem grossen Kalathos auf dem Haupte und dem Gorgonenhaupte auf der Brust. Von Darstellungen in Basrelief erwähnen wir die auf einem zu Gros in der Nähe von Toulouse gefundenen Ceres-Monument, wo die Göttin, das Haupt zur Hälfte verbüllt und mit einem Diadem geschmückt, in der einen Hand ein Füllhorn mit Früchten hält, mit der andern aber einen Aehrenkranz in Empfang nimmt, den ihr eine zierlich gekleidete Frau darreicht. Ferner das in der Sammlung des Grafen Pourtales zu Paris befindliche Relief aus Eleusis (abgeb. in den *Antiquités du cabinet Pourtales-Gorgier*, pl. 18.), wo

mitte des Keleos: die Königin Melaneira, Keleos selbst, zwei Töchter desselben rüthen des Landbaues, und den kleinen Demophon (Iacchos), der sich halb einem grossen Aehrenbüschel versteckt. — In Terracotten aus Grossgriechenland, namentlich in denen der durch Theodor Panofka's Werk bekannten Sammlung in, hat Ceres den Modius auf dem Kopfe, die verhüllte Cista in der Linken, und in der Rechten, zum Theil auch einen Bausch des Gewändes, wie Triptolemus. Terracottenbilder der beiden Göttinnen Demeter und Kora, auch mit demselben in der Mitte, aus Praeneste, werden in Eduard Gerhard's Ant. Bildw. (2—4)



Fig. 4.

et auf einem prächtigen Thronsitze darstellt. Die Göttin hat hier Aehren um Kopf und hält auch solche in der linken Hand; vor ihren Füssen steht ein voller Korb (Kalathos); in der Rechten hält sie eine lange Fackel oder Leuchte. Wir dieses Wandbild im Holzschn. Fig. 3 mit. Das andre zeigt die Demeter in reicher Bekleidung; in der Linken hält sie einen niedrigen Fruchtkorb, in der Rechten eine Fackel, um welche sich eine Infus windet. S. den Holzschn. Fig. 4. Ceriolaria werden in römischen Inschriften zuweilen die Randelaber genannt. Ceriolaria, die Kerzenträger, die zur geistlichen, mit den niedern Weibern in Dienerschaft der katholischen Kirche gehören.

Cerquozzi, Michelangelo, auch unter den Benennungen *Michelangelo dante* und *Mich. Ang. delle Bambocciate* bekannt, weil er sich in Schlachtenmännern im niedern Genre auszeichnete, ward 1602 zu Rom geboren, besuchte Schulen, auch die des Peter von Cortona, hielt sich aber zuletzt an den holländischen, in Schilderungen des gemeinen Lebens ausgezeichneten Meister Pieter Paul Rubens, der in Rom seiner Spasshaftigkeit wegen den Beinamen *il Bamboccio* erhielt, dessen Werke daher „Bambocciaten“ genannt wurden. Cerquozzi hatte den launigen Geist wie der holländische Pieter. Seine Auffassungskraft und Phantasie waren gleich gross. Erzählte man ihm von einer Schlacht oder einem andern komischen Scene, so konnte man sicher rechnen, sie von ihm in Farben wiedererzählt zu sehen. „Alles was er hörte, sah er.“ Lauges But-

mitgetheilt. — Auf einem Denar des Memmius Quirinus, der die *Graeca sacra Cereris* in Rom einfuhrte, sieht man die Ceres thronend, mit Schlange zu Füssen, Fackel und Aehren in der Hand; auf Kaisermünzen von Kyzikos schreitend, zwei Fackeln vor sich haltend, mit bewegtem Gewande; ebenso und mit der Sau neben ihr auf dem Revers einer Silbermünze des römischen Consuls Vibius. Die verfolgende, fackeltragende Demeter auf dem Drachenwagen sieht man auf Münzen von Athen, Kyzikos, Nikia, Magnesia (wo sie in sehr wilder Bewegung ist), auch auf Denaren der gens *Vibia* und *Volteja*. — Von Edelsteinarbeiten erwähnen wir das Mauthnische Gefäss in Braunschweig, an welchem die Demeter als Gottheit der Fruchtbarkeit mit Kora aus einer Grotte hervortretend, dann mit Triptolemus auf dem Wagen, und von den Horen begrüßt erscheint, und den Cameo des kön. Cabinets zu Paris, auf welchem Triptolemus und Demeter Desmophoros mit den Porträts des Germanicus und der Agrippina, unter Anspielung auf den für die Provinzen des römischen Reichs wohlthätigen Zug der beiden Letztern von Rom nach Antiochien, vorgeführt werden. (S. die Abb. dieses Cameo im Artikel Agrippina.) — Häufig finden sich Scenen der Ceresmythe auf Vasen. — Schliesslich sind zwei Pompejanische Wandgemälde bemerkenswerth, deren eines die Ceres reich mit Attributen aus-

werfen war so wenig seine Sache, dass er vielmehr die empfangene Idee frischhin auf die Leinwand brachte. Seine meisten Gemälde kann man als stumme Lustspiele bezeichnen, denn er griff hinein ins volle Menschenleben, und wo er's packte, da war's interessant. Die Figuren in seinen reichen Volksscenen wie in seinen Schlachtbildern sind von einer Trefflichkeit und Lebendigkeit, die ihn als charakterisirenden Maler für seine Zeit einzig erscheinen lassen. Er verstand es wie Wenige, mit dem Pinsel geistreich zu zeichnen, und seinem genialisch leichten Pinselzuge gesellte sich ein lebhaftes vortreffliches Kolorit. Lag es in seinem Charakter, die heitern Momente des gewöhnlichen Menschenlebens mit Vorliebe zu erfassen und die Poesie der Alltäglichkeit in Jahrmärkten, Schäferscenen und andern Genredarstellungen zu zeigen, so hat er doch auch in nicht minderem Grade die ernstere Seite des Lebens verstanden, wie seine Treffen und Schiffbrüche bezeugen. Weil er sich eben an die Wirklichkeit, an das Leben selbst hielt, war er natürlich nicht im Stande, in der von ihm ebenfalls versuchten Historie, die über das gemeine Leben erhoben sein will, etwas Würdiges zu leisten. Zu seinen Hauptbildern gehören der früher in der Gallerie Spada zu Rom befindlich gewesene „Mas Aniello, welchem ein Haufen Lazzaroni Beifall zuruft,“ und die „Brunnenkur zu Aqua acetosa,“ welches Bild verschollen zu sein scheint. — Cerq. lebte bis 1660. Nach ihm sind die Schlachten in Strada's Werke *de bello Gallico* gestochen. Von ihm selbst hat man 15 geätzte Blätter, die aber mehr selten als schön sind.

Certosa, Karthause. Berühmt sind die Karthausen von Neapel und Pavia, deren erstere nur durch ihre Gemälde (wovon eine Auswahl unter dem Titel: „*Le migliori pitture della Certosa di Napoli disegnate e pubblicate dal pittore Angelini ed illustrate da Raf. Liberatore*“ [in Fol. 15 Bogen] 1844 zur allgemeinen Kenntniss gekommen ist), letztere aber ausser durch ihre Malerwerke auch durch ihre reiche Architektur von merkwürdig gemischtem Styl und durch ihre bildhauerische Ausschmückung anziehend ist.

Cerva, Giambattista della, ein Mailänder, der um 1550 blühte und mit Lanino zu den besten Schülern des herrlichen Meisters Gaudenzio Ferrari zählt. In San Lorenzo zu Mailand sieht man seinen vor Thomas und den übrigen Aposteln erscheinenden Heiland, ein Gemälde, das durch die seelenvollen Gestalten und durch seine herrliche Farbenharmonie jeden Betrachter zur Bewunderung hinreißt. Leider machen sich Cerva's Schöpfungen sehr selten. Zu bemerken bleibt, dass Cerva der Hauptlehrer Lomazzo's war und dass uns sein Bildniss in einem Gemälde in der Mailänder Katharinenkirche erhalten ist, wo Lanino den Kopf seines Meisters Ferrari zugleich mit dem seines Mitschülers Cerva anbrachte.

Cervetri oder Cervetero (Alt-Cäre), Städtchen mit 3000 Bew. im Kirchenstaate, zur Delegation Civitavecchia gehörig und südwestlich von Bracciano liegend, war in ältester Zeit ein pelasgisch-tyrrhenischer Ort, der bei den Griechen Agylla hieß, durch seine Vermischung mit Tuskern aber den tuskischen Namen Císra empfing, woraus die Benennung Caere oder Käre entstand. Als etruskische Zwölfstadt war Cäre reich und blühend und hatte feste Mauern aus gewaltigen Steinblöcken; doch nachdem es unter die Jurisdiction eines römischen Praefecten gerathen, sank es allmählig und ging wahrscheinlich unter Sulla ganz unter. Drusus erneuerte die Stadt als eine Colonie von Soldaten und einer Anzahl seiner Clienten; doch blieb sie unbedeutend. Die frühere Handelsstadt Cäre war wegen ihrer Reichtümer bei den Griechen hochangeschrieben; die Cäriten (Cäretaner) verschmähten, wie wir aus Strabo wissen, den Seeraub. Für ihre Verbindung mit Griechenland wie für ihren Reichtum zeugt ihr „Schatzhaus zu Dell.“ Der befestigte Hafenort von Caere hieß Pyrgi (jetzt *San Severo*). In der Nähe waren besuchte Warmbäder (jetzt das Dorf *Ceci*, nach Andern *Bagni del Sasso*). — Eine Beschreibung des alten Caere, *Descrizione di Cere antica*, ist zu Rom 1838 durch den Architekten Canina erschienen. In diesem Werke (in 4.) ist der nähere Bericht über den im J. 1836 gemachten sehr merkwürdigen Gräberfund niedergelegt. Durch den Arciprete (Erzpriester) Regolini und den General Galassi ward nämlich in der Nekropole des alten Cäre ein uraltes Grab geöffnet, das sich als ein Prachtgrab aus der ältesten Tyrrhenerzeit erwies und einen reichen Schatz von ganz eigenthümlich etruskischen Werken in Gold, Silber, Bronze und Thon darbot, bei deren keinem auch nur der entfernteste Einfluss griechischer Kunst ersichtlich ist. Diese Wahrnehmung, die auch an der Architektur des Grabes gemacht wird, hat die Ansicht befestigen müssen, dass die Kenntniss der plastischen Kunst nicht erst durch die Einwanderung des Demaratus aus Korinth nach Etrurien gebracht worden, sondern hier schon früher verbreitet gewesen sei. Nachgrabungen des Arciprete Regolini an andern Stellen zu Cervetri haben denselben 1844 auf einem vergrabenen Schatz von nicht weniger als 1500 Assen jener primitiven Gussmünze

, welche vorzugsweise in Italien in Gebrauch geblieben war. Die so beisammen gefundenen Münzstücke stammen nur zum Theil aus römischer Officin, denn auch auswärtige sind belgisch. Aus der Zeit der Neubevölkerung der verfallenen durch die Drusische Colonie hat man zu Cervetri 1840 eine sitzende Kolossales Claudius, die lebensgrosse gepanzerte Figur des jüngern Drusus, die des Germanicus und eine des ältern Drusus in der Toga, aufgefunden. Diese vier wichtigsten Stücke des im besagten Jahre gemachten Statuenfundes sind von der kaiserlichen Regierung um den Preis von 7000 Scudi erworben worden. — Die werthvollste Beute, welche die bisher durchforschten Grabstätten der etruskischen Etrurien geführt haben, ist hauptsächlich (namentlich eine Anzahl herrlicher Vasen und Silbergegenstände) in das vom jetztregierenden Papst Gregor gegründete *Museum etruscum* gekommen.

Der österreichische Künstler, schnitt im J. 1842, wo er als k. k. Pensionär sich befand, eine Medaille zur Verherrlichung des berühmten Mohs. Die Rückseite enthält das sehr ähnliche Profilbild dieses grossen Mineralogen, und die Vorderseite ein aufgeschlagenes Buch mit den vier Grundformen der Mohs'schen Krystallehre, darüber den Vogel Minervens; Hammer und Schlägel und die brennende Lampe versinnlichen die Wissenschaften des Gelehrten, Eichenlaub das Verdienst, Lorbeeren den allgemeinen Ruhm, der Dornzweig aber unten die Kämpfe und Schmerzen (und auch oft genug den Dank), die den ungebahnten Weg zu neuen Wahrheiten umranken. Die Unterschrift: *fecit saxa loqui* ist eine Variation des berühmten *te saxa loquuntur* in Salzburg.

Cesari, Alessandro; s. Cesati.

Cesari, Giuseppe; s. Arpino.

Cesariano, Cesare, geb. zu Mailand 1483, etwa sieben Jahre nach Bramante's Geburt daselbst, lernte bis 1498 bei diesem die Baukunst, ward aber in gedächtnisse von einer bösen Stiefmutter aus dem väterlichen Hause verjagt und umhergebracht, daher er nach Ferrara wanderte, wo er Unterstützung fand und in Folge seiner tiefen Studien auf der Universität daselbst grosses Ansehen erlangte. Im J. 1521 gab er zu Como den *Vitruv commentarii* heraus, bei welcher Arbeit seine Gehilfen um den Lohn betrogen. Endlich ward Cesariano, dessen Kenntnisse in der Geometrie und Architektur ihn empfohlen hatten, als Dombaue zu Mailand angestellt, wo er das Innere des Domes, wie es jetzt besteht, vollendete. Er war zugleich Miniaturmaler und starb 1542. Bononi hat der Marchese Poleni beschrieben.

Cesati, Alessandro, ein aus dem Mailändischen gebürtiger Stempel- und Steinmetz, dessen Blüthezeit um 1550 fällt. Seine Edelsteinschnitte geben den antiken Gemmen nichts nach und sind auch oft, zumal er griechische Beinamen liebte, für Arbeiten des Alterthums genommen worden. Diese Werke verdienen ihm den Beinamen *il Greco* oder *Grecho* (der Grieche). Am Berühmtesten ist ein Cameo mit dem angeblichen Kopfe des Phokion, in welchem er alle modernsten dieser Art übertroffen hat. Dieser C. ist einem antiken, nur durch die häufige verfälschten Steine nachgeschnitten, dessen Hochbild einen betagten Mann mit Bart vorstellt, auf der einen Seite mit dem Namen $\Phi\Omega\text{K}\text{I}\Omega\text{N}\text{O}\text{C}$ und auf dem andern Rande der Brust mit der Bezeichnung ΠΥΡΓΟΤΕΛΕΣ ΕΠΟΙΕΙ . (Der „Phokionos“ zeigt das Werk eines Künstlers Phokion, nicht aber den Kopf des alten Feldherrn an; durch diese ächte Schrift zur Seite wird aber die untere durch das gewöhnliche Sigma verdächtige Schrift, welche sagt: „Pyrgoteles gemacht,“ sofort Lügen gestraft.) Cesati's Nachschnitt dieser mit Pyrgoteles wahrscheinlich schon im Alterthume verfälschten Gemme war zu Winckelmann's Zeit in der Sammlung Zanetti's zu Venedig und findet sich in Gori's *Dactyl.* (v. 3.) abgebildet. Nicht minder berühmt ist Cesati's Carneol-Cameo mit dem Kopf des Königs Heinrichs II. von Frankreich, welcher Stein in Crozat's Cabinet sich befindet (*Mariette: Descript. des pierres gravées du Cabinet de feu M. Crozat, Paris 1753*, 69.) Von Cesati sind auch die meisten mit dem Namen *M. Lollius Alexander* bezeichneten Steine, bei denen man also nicht an Werke des alten Alexander, Vaters des Augustus, denken darf. Ausgezeichnet steht C. ferner im Stempelschnitt da; sein bestes Werk ist die mit $\text{A}\text{A}\text{B}\text{X}(?)\text{A}\text{N}\text{A}\text{P}\text{O}\text{S}\text{E}\text{P}\text{O}\text{I}\text{E}\text{I}$ bezeichnete Medaille auf Paul III., auf deren Rückseite der Hohepriester von Jerusalem dargestellt ist, der vor ihm Alexander der Grosse beugt. Von dieser Schaumünze erklärte Buonarroti hier habe die Kunst des Medallenschnitts ihr Höchstes erreicht! Abgebildet findet sie sich unter Nr. 33 der von Bonanni herausgegebenen Schaumünzen gedächtnissstücke. Uebrigens sind von C. anzuführen: eine Medaille auf Julius III. und Bild-

nissmünzen der Familie Farnese. — Vasari, der dieses Künstlers in den *Vite de Pitt.* (part. 3. p. 291. edit. Fir. 1568) gedenkt, hat ihn fälschlich „Cesari“ geschrieben.

Cesena am Savio, eine 15,000 Bewohner zählende gutgebaute Stadt des Kirchenstaats, welche Strassen mit Säulengängen und eine Kolossalstatue Pius VII. aufweist. Die vormalige „Kapuzinerkirche“ enthält ein gutes Gemälde von Guercino. Eine Viertelstunde von Cesena liegt die schöne Kirche der *Madonna del Monte*, deren Erbauer Bramante von Urbino war.

Cestiusbrücke, *Pons Cestius*, heisst die Brücke zu Rom, welche die Tiberinsel mit dem jenseitigen Ufer verbindet. Sie hat wahrscheinlich ihren Namen von Lucius Cestius, des Cajus Bruder, der nach Haverkamp's Vermuthung zu den sechs oder acht Präfecten gehörte, welche Cäsar, als er im Jahre der Stadt 708 oder 46 vor Chr. zum Feldzug nach Spanien ging, in Rom zurückliess. Somit fiel dieser Brückenbau noch in republikanische Zeit. Aus zwei gleichlautenden Inschriften wird ersehn, dass der Pons Cestius durch Valentinian, Valens und Gratian wiederhergestellt ward.

Cestiuspyramide, eins der bedeutendsten Denkmäler Roms und das einzige noch ganz erhaltene von mehreren Grabmälern in Pyramidenform, die einst zu Rom in Nachahmung ägyptischer Grabpyramiden errichtet worden waren. Dieses Monument datirt aus der Augustischen Zeit und steht an der *Porta Ostiensis* (San Paolo) zum Theil innerhalb, zum Theil ausserhalb der aurelianischen Mauern; die Pyramide erhebt sich auf einem $3\frac{3}{4}$ Palm hohen Sockel von Travertin, ist von Backsteinen aufgeführt und mit etwa $1\frac{1}{2}$ Palm starken Quadern von weissem Marmor bekleidet; ihre Höhe beträgt 165 Palmen (112 Fuss), die Breite an der Basis 130 Palmen, die Dicke der Mauern an derselben Stelle 36 P. (24 Fuss). Im Innern findet sich die Grabkammer, die eine Länge von 26, eine Breite von 18 und eine Höhe von 19 Palmen hat. Die Decke ist ein Tonnengewölbe, und die Wände sind mit einem feinen und festen Stuck überzogen. Von den Malereien, welche die Grabkammer zierten, finden sich nur einige Spuren vor. An der Decke bemerkt man noch vier Victorien, deren jede einen Kranz hält. An den Wänden erkannte Falconieri noch im J. 1661 deutlich vier gemalte weibliche Figuren. Derselbe hat sie in Kupfer herausgegeben und in einer langen Abhandlung erklärt, welche in Nardini's *Roma antica* als Nachtrag eingefügt ist. Nach ihm bezieht sich die Darstellung, da der Prätor und Tribunus Plebis Cajus Cestius ausdrücklich in der Inschrift auf der Ost- und Westseite der ihm errichteten Pyramide als einer der sieben Epulonen genannt wird, auf den Gebrauch des von den Epulonen angeordneten und verzehrten Göttermahles; Andre beziehen sie auf die feierlichen Leichenmahle (*Epulae funebres*). Man sieht nämlich die erste Frau zur Linken vor einem kleinen runden Speisetische sitzen; die nächste steht und trägt einen Opferteller mit Kuchen und Kräutern nebst einem Weingefäss in der andern Hand; die dritte, der letztern gegenüberstehend, hält zwei Flöten in den Händen; die vierte aber, welche gegenüber der ersten sitzt, hat ein heiliges Buch vor sich aufgeschlagen. (In Rom werden kolorirte Blätter nach diesen Malereien verkauft, deren Treue jedoch hinsichtlich der Farben wohl etwas verdächtig ist.) Der untere Theil der Pyramide war lange Zeit verschüttet, bis Papst Alexander VII. das Denkmal ausbessern und bis auf den alten Boden aufgraben liess. Bei dieser Gelegenheit fand man in einzelnen Bruchstücken die beiden Marmorsäulen, die jetzt vor der Pyramide stehen. Auch die Basen derselben wurden gefunden, und ausserdem zwei andre Basen von Marmor, auf deren einer ein kolossaler Fuss von Bronze sich befand. Sowohl diese als die andre trug die Statue des Cestius, wie aus der auf beiden gleichlautenden Inschrift zu schliessen ist. — Die Hauptinschrift auf der Ost- und Westseite der Pyramide heisst: *C. Cestius. L. F. Pob. Epulo. Pr. Tr. Pl. VII Vir. Epulorum*. Dieser Cajus Cestius, des Lucius Sohn, aus der Publilischen Tribus, mit dem Beinamen Epulo, kann nicht der von den Triumvirn geächtete Prätor C. Cestius sein, der sich selber den Tod gab, sondern ist wahrscheinlich mit Jenem identisch, der in Cicero's *Oratio pro Flacco* als römischer Ritter und Negotiator in Asien erwähnt wird. Letzterer hatte sich als Negotiator, vielleicht als Publicanus in Asien bereichert, und so konnte derselbe, der, wie es scheint, keine Kinder hinterliess, einen Theil seiner Reichthümer zu jenem grossartigen Denkmale bestimmen, das seinen Namen auf die Nachwelt bringen sollte. Sein Bruder Lucius Cestius wird auf der Inschrift der vorerwähnten Marmorbasen unter den fünf Erben erwähnt, welche dem Cajus die Bildsäule errichteten, und ist wohl derselbe, dessen Name zugleich mit dem des C. Norbanus auf zwei Münzen sich findet, auf deren einer Beide als Prätores bezeichnet sind. Laut einer auf der östlichen Seite weiter unten angebrachten Inschrift ist die Cestiuspyramide in 330 Tagen nach testamentarischer Verfügung von dem Erben Pontius Mela aus der claudischen Tribus und von dem Freigelassenen Pothus errichtet worden. Vergl. über dieses Denkmal die Schrift des Ottavio Falconieri de Py-

rom. *C. Cest. Epul.* (abgedruckt in *Graevii Thes. Vol. IV. pag. 1462 — 82*); Bartoli's *Sepolcri antichi: Ann. L. VI. c. 31.*); Caylus' *Recueil de Peintures antiques* (Paris 1767); „Denkmäler des alten Roms,“ nach Barbaults Zeichnung von G. Ch. Killan (Augsburg 1767. Nr. 46); „Roms Alterthümer und Merkwürdigkeiten“ von Edw. Burton, herausgeg. von F. C. L. Sickler (Weimar 1823. S. 254 — 60); „Beschreibung der Stadt Rom“ von Platner, Bunsen, Gerhard und Rüstel (3. Bd. 1837. S. 435 — 39). — Weltbekannt ist der Name der Pyramide durch den Umstand, dass an derselben, in der ruhigsten Gegend Roms, sich der Gottesacker der Protestanten befindet.

Cestota heissen bei Plinius Gemälde oder Zeichnungen auf Horn, die mit dem *Cestrum* eingebrannt worden zu sein scheinen, wie es bei diesem Zweige der enkaustischen Malerei auf Elfenbein geschah.

Cestrum hiess bei den Alten der Griffel (*viriculum*) oder Brennspatel, den sie bei ihren zwei ersten Gattungen von eingebrannter Malerei (Wachs- und Elfenbein-Enkaustik) gebrauchten. Als man Kriegsschiffe malerisch zu schmücken begann, entstand die dritte Art enkaustischer Malerei, indem man nun die Wachsfarben durchs Feuer auflöste und den Pinsel gebrauchte. — Ueber Cestrumenkaustik s. „Enkaustik.“

Cestuarus, der mit dem *Cestus* gerüstete Faustkämpfer. Die Cestuarii spielten eine zu grosse Rolle in der alten Welt, als dass sie hätten ausser dem Bereiche der bildenden Kunst bleiben können. Einige Statuen solcher Faustkämpfer sind wohl oder übel erhalten auf uns gekommen. Ein ergänzter, den man sonst für einen Dioskubolos hielt, wird in Dresden aufbewahrt. Vergl. Becker's *Augusteum* III. 109, S. 26 ff. Ein anderer von Cavaceppi ergänzter ist in dessen *Raccolta* (tomo I. tav. 21.) abgebildet. Viele Darstellungen von Cestuarien, darunter wohl manche nach dem Vorbilde einst vorhandener Statuen von grossen Meistern, finden sich auf Gemmen, Vasen und Lampen.

Cestus (griech. *Kestos*) bedeutet die Faustarmatur, die Wehrriemen der Hände, die Schutz- und Trutzwaffe, womit der Faustkämpfer sich rüstete, bevor er mit seinem Gegner in die Schranken trat. Diese Cestus traten erst mit der gesteigerten gewaltsamen Athletik ein, wie denn auch das Wort erst aus der römischen Zeit datirt. Durch Cestus wird also eine stärkere Faustarmatur bezeichnet als die bei den Griechen in älterer und ältester Zeit üblichen *Himantes* (Faustgewinde) waren. Die einfachen Wehrriemen der griechischen Heroenzeit wurden später noch bei den Vorübungen zum Faustkampf und auf den Schauplätzen der Agonistik hie und da beibehalten und durch *Meilichä* bezeichnet, weil sie im Gegensatz zu der schon üblich gewordenen stärkern Faustbewehrung einen schonendern, minder verwundenden Schlag verursachten. Zu Pausanias' Zeit bedienten sich in den Palästre zu Olympia derselben noch die Athleten bei ihren Vorübungen zu den Festspielen. Nach diesem Autor waren die *Meilichä* sehr fein aus roher Ochsenhaut geschnittene und auf alterthümliche Art zusammengeflochtene Riemen, die um den hohlen oder flachen Theil der Hand gewunden wurden, so dass die Finger frei blieben und sich zur Faust zusammenlegen konnten. Zu dem einfachen Gewinde trat zunächst der scharfe wundenbringende Riemen hinzu, der über das Geflecht hinlief; später ward dieser Riemen noch mit Buckeln, Knoten und Nägeln versehen. Doch diese Verschärfungen genügten den rohern Römern nicht; die verstärkenden Bestandtheile des Faustgewindes mussten mörderischer werden und so kamen die schrecklichsten Geflechte auf: die mit eingewöhntem Blei und Eisen ausgestatteten Cestus, in welche Klasse auch die gliederzermalmenden *Myrmekes* der Griechen gehörten. (Vergl. das sich über die antike Fausrüstung ausführlich verbreitende Werk von J. G. Krause über die Gymnastik und Agonistik der Alten Thl. I. 6, §. 32 ff.) Antike Bildwerke veranschaulichen verschiedenartige Faustgewinde. Einfache bemerkt man z. B. in Inghirami's *Monumenti etruschi* (vol. II. p. II. tab. 56). Im *Musée Blacas* (T. I. pl. 2. p. 10) findet man Riemen mit Nägeln oder ähnlichen Dingen besetzt. Cestus späterer Art erkennt man an zwei Faustkämpfern in Piroli's und Piranesi's *Antichità d'Ercolano* (T. III. pl. 56); auch in Murr's Abbildungen der Gemälde und Alterthümer im Museum zu Portici (Thl. VII, Taf. 63). Aehnlich auf dem Medallion einer Lampe in der *Antichità d'Ercolano* (T. IV. tav. 4. fig. 8.) und auf einer Gemme bei Tassie *pierres gravées* T. II. pl. 46. n. 7962. Vergl. auch Ed. Gerhards antike Bildwerke (Cent. I, 7, 4. 68. und I, 5, 89); Böttigers Vasengem. I, 2, S. 6. Faustkämpfer mit solchen Cestus, die zugleich einen bedeutenden Theil der Arme bedecken, s. im *Musée de sculpt. ant. et mod. par Mr. de Clarac*, T. II. pl. 200. n. 736. Ein Faustkämpfer mit Wehrriemen, den man für Polydeukes hält, in demselben *Musée* T. III. pl. 327. n. 2042; vergl. pl. 270. n. 2187.

Ceylon. — Die Insel Ceylon, eins von Indiens Nebenlanden, wo noch indische Grottentempel vorkommen, besitzt Grottenwerke von sehr bedeutender Steinarchi-

tektur; namentlich finden sich bei Dambula-Galle vier Hauptgrotten von bedeutender Grösse, geschmückt mit riesigen Buddhafiguren und andern Gestalten, welche durch ihre Bemalung mit glänzenden Farben hellleuchtend erscheinen. Noch heute dienen diese in grossen und imponirenden Verhältnissen gearbeiteten Grotten zum Cultus der Buddhapriester. (Ritters Erdkunde, Th. VI. S. 255.) Laut einer für sicher angenommenen Nachricht sollen die Grottentempel auf Ceylon zum grossen Theil um das J. 300 vor Chr. ausgeführt sein. (Stuhr: die Religionssysteme der heidnischen Völker des Orients, S. 287.)

Chalcedon heisst eine zur Gattung des Quarzes gehörende halb durchsichtige, dabei in der Regel bläulich weisse, sehr oft aber auch mit streifigen, wolkigen und andern Farbenzeichnungen vorkommende Gesteinspielart. Selten kommt der Ch. krystallisirt, viel öfter in nierenförmigen, unregelmässig knolligen Massen vor. Den Farben und Farbenzeichnungen nach unterscheidet man vom gemeinen einfarbigen, bläulich grau gefärbten Chalcedon, den Heliotrop, Chrysopras, das Plasma, den Onyx, Sardonyx, Sarder und Karneol. Ein oft mit den schönsten Farbenzeichnungen geschmücktes Gemeng von Chalcedon und andern Quarzvarietäten ist der Achat. Chalcedon und Achat werden häufig zu Siegelsteinen und hundert andern Kunstarbeiten verwendet; im Alterthume schnitt man Chalcedoncameen, wozu namentlich gern die Onyxsorten (Agathonyx und Sardonyx) ihrer mehrfarbigen Lagen wegen genommen wurden. Berühmt ist die Chalcedonschale in der Ambras. Gall.

Chalcedon (auf den Münzen *Kalchedon* genannt) war eine griechische Stadt am Eingange in den Bosporus, Byzanz gegenüber, deren Blüte durch den bithynischen König Nikomedes gebrochen ward, als dieser mit ihren Bürgern 140 vor Chr. seine neue Hauptstadt Nikomedia bevölkerte. Später ward Ch. von den Römern neu befestigt und unter den christlichen Kaisern zur Hauptstadt der Provinz Bithynien (*Polica prima*) erhoben. Nach der Zerstörung durch nordische Völker ward die Stadt durch Kaiser Valens unter dem Namen *Justiniana* hergestellt. Ihre letzte Zerstörung erfuhr sie durch die Türken, welche die Steine zu ihren Moscheebauten in Stambul verwendeten. Ein Dorf an der Stelle der alten Stadt, Kadiköi von den Türken genannt, führt bei den Neugriechen noch den Namen Chalcedon. Berühmt ist Ch. besonders durch eine hier abgehaltene Kirchenversammlung.

Chalcidicum, ein Söller, ein über einer Halle eingerichteter offener Altan. Dieser Altan war bei den Basiliken unmittelbar mit den Gallerien des Innern verbunden, so dass er eine Erweiterung ihres Raumes nach aussen hin bildete. Vergl. hierüber die vortrefflichen Auseinandersetzungen von Bunsen in der Beschreibung der Stadt Rom III, II, S. 91.

Chalcidische Münzen; s. „Griechische Münzen.“

Chalcis (Chalkis) war eine der ältesten Städte Euböas, zu Strabo's Zeit die Hauptstadt dieser Insel. Sie ward von den Athenern gegründet und lag am Euripos, dem jetzigen Egripo, welchen Namen die neugriechische Stadt empfangen hat, die bei den Franken Negroponte heisst. Den Namen Chalkis führte sie im Alterthum von den vorgefundenen Kupferminen und den daselbst errichteten Kupferhütten, wie denn die Insel Euböa das erste Land im europäischen Hellas war, wo man einen grossen Reichthum von Kupfer (Chalkos) fand. Die Stadt, an der engsten Stelle des Sandes gelegen, war der Schlüssel der Durchfahrt aus den nördlichen in die südlichen Gewässer Griechenlands, und eine stark befestigte Dammbrücke, welche ganz gesperrt oder für den Durchgang einer Triäre geöffnet werden konnte, verband das böotische und euböische Ufer, daher Philippus, des Demetrius Sohn, diese Stadt nebst Korinth und Demetrias die Fussfessel von Griechenland nannte. Noch ist die Brückenanlage vorhanden; vergl. Dodwell II. S. 151. In den Jahrhunderten ihrer Blüte, wo ihre bedeutende Münzstätte an ihren Reichthum erinnert, trieb die starkbevölkerte Stadt ausgebreiteten Handel, besonders mit den Erträgen ihrer Bergwerke und den vorzüglichen Fabriken in Eisen und Erz. Den Flor der euböischen Metropole bezeugen auch die zahlreichen Kolonien chalcidischer Ionier, die nach verschiednen Richtungen auf den Küsten und Inseln des Mittelmeeres angelegt worden waren. Zahlreiche Auswanderungen nach Macedonien gaben der ganzen Halbinsel zwischen dem strymonischen und thermäischen Busen den Namen Chalcidice, wo 32 ionische Orte später unter dem Principat von Olynth eine Conföderation bildeten. Unter den Inseln waren Ios, Seriphus, Peparethus u. a. Kolonien von Chalcis. Die älteste Pflanzung der Chalcidenser aber und die älteste der Griechen im Westen überhaupt war Cuma (Kyme) in Campanien, von welcher wieder andere, namentlich Dikäarchia und Neapolis ausgingen. Weitere Anlagen waren Rhegium (Reggio) in Unteritalien, Naxos mit seinen Tochterstädten Leontini und Catana (Catania am Aetna), mittelbar Tauromenium (Taormina),

Zankle und Himera, Rañipolis, Bubba u. a. auf Sicilien. — Unter Justinian ward Chalcis durch Befestigungen verstärkt, welche der Stadt das ganze Mittelalter hindurch eine wichtige Bedeutung gaben. Noch heute ist es als Negroponte eine der bevölkertsten griechischen Städte. — Ein anderes Chalcis, das in Aetolien an der Mündung des Euenos unter dem gleichnamigen Berge lag und daher auch *Hypo chalcis* hiess, war von euböischen Kureten angelegt und ist nach Gell das heutige *Galata*; nach Pouqueville's Meinung aber „*Varassowa*.“

Chalkographie, ein durch die Neuern aus dem griechischen *Chalkos* (Kupfer) und *grapho* (in der Bedeutung: zeichnen und eingraben) gebildeter Ausdruck zur Bezeichnung des Kupferstichs. Für die Kupferstechkunst überhaupt ist nur die Uebersetzung „*Chalkographie*“ zulässig, denn nur Graphik gibt im Griechischen einen Kunstbegriff. Was die Grabstichelarbeiten in Stahl und Zink betrifft, so dürfen diese natürlich nicht, wie es wider allen Begriff zuweilen geschieht, als *chalkographische* bezeichnet werden. Für den Zinkstich hat man das Bastardwort „*Zinkographie*“ gebildet. Freilich bleibt es eine Narrheit, solche Rebswörter in Deutschland einführen zu wollen, wo man derselben am allerwenigsten bedarf.

Chalkoptes und Chalkurgos sind die griechischen Ausdrücke für den Bereiter der zum Erzguss tauglichen Bronze. In röm. Inschriften kommt dafür die Bezeichnung *statuarius faber* vor; ähnlich heisst im Theodosianischen Codex der Bronzebereiter „*statuarius*.“

Chalon, E. A., einer der vorzüglichsten englischen Genremaler unsers Jahrhunderts, dessen Bilder voll Leichtigkeit und Anmuth jedoch nicht frei von Affektation sind. Dieser „moderne Schönheitsmaler“ versteigt sich auch in die Historie; so sah man von ihm zu London 1844 auf der in der kön. Akademie eröffneten Ausstellung einen grossen Christus mit der Dornenkrone, der so modern gearbeitet war, dass Viele beim Beschauen des Bildes weit mehr an das *Book of Beauty* als an die Bibel erinnert wurden.

Chalons, Name zweier französischer Handelsstädte. Die eine, das durch die Schlacht von 1792 bekannte *Chalons sur Marne* (das *Durocatalaunum* des Alterthums), liegt östlich von Paris, ist Bischofsitz, hat eine Gesellschaft für Künste und Wissenschaften, eine Schule für Künste und Handwerke, eine besondre Zeichenschule, eine öff. Bibliothek, ein naturhistorisches Museum, einen botanischen Garten etc. Unter den Gebäuden nehmen Kathedrale und Stadthaus (über welche uns Notizen fehlen), Kaserne und Zellengefängniss die ersten Stellen ein. Letzteres ist ein ganz neues Gebäude, dessen Einweihung im Okt. 1844 stattfand. Dieser grosse Bau, in Form eines Parallelogramms, besteht vornehmlich aus einem langen Saale, in welchen sich von jeder Seite her die Thüren von 120 Zellen, in drei Stockwerken übereinander angelegt, öffnen. Die Zellen des ersten und zweiten Oberstocks sind durch eine rings umherlaufende Gallerie verbunden. In der Höhe des mittlern Stockwerks ist eine Kapelle angebracht, deren auf vier Säulen ruhender Altar von jeder Zelle aus mittelst Oeffnung der innern Zellenthüren während der Celebration der Messe gesehen werden kann, ohne dass die Gefangenen sich einander warnahmen können. Der Saal wird durch zwei grosse Fenster an den Enden und durch Oeffnungen im Dach und in der Wölbung der Kapelle erleuchtet. — Die andre Stadt, *Chalons sur Saône*, das *Cabillonum* der römisch-gallischen Zeit, liegt nördlich von Maçon, besitzt eine Zeichenschule und öff. Bibliothek, Glasfabriken und eine Eisengiesserei. Die Baggermaschinen, mit denen 1843 die Quais gereinigt wurden, brachten interessante Alterthümer aus der Schlammtiefe zum Vorschein: römische Ziegel, Amphoren, Aschenkrüge, Werkzeuge, einen Becher aus Glasmasse, ein Crucifix von Erz mit nicht zu enträthselnden gothischen Charakteren, viele Kupfermünzen und etliche Gold- und Silbermünzen, darunter die äusserst seltenen des Cardinals von Bourbon.

Chamael, Name des Engels, der am Oelberg den blutschwitzenden Heiland tröstete. Man ertheilt diesem Himmelsgesandten Stab und Becher.

Chambéry, das *Forum Vocontii* der Römer, schön gelegene Hauptstadt Savoyens, mit 15,000 Bewohnern und den schönsten Savoyerinnen, besitzt eine sehenswerthe gothische Kathedrale mit Fresken aus dem 14. Jahrh.; das Chor ist von Cagliari ausgemalt; das Hochaltarblatt enthält die Geburt Christi von dem zu Ch. gebornen und 1823 zu Turin verst. Jacques Berger, einem ausgezeichneten Coloristen, trefflichen Draperiemaler, aber ganz ideallosen, nur die Natur copirenden Realisten. Das alte Schloss von Ch. enthält Statuen der savoyischen Fürsten. Das Theater ist von Placenza und Cagliari erbaut. Das Museum weist unbedeutende Antiken und alte Gemälde auf. Zwischen Chambéry und Aix erstreckt sich ein schönes Thal mit vielen Bauresten aus Römerzeit.

Chambrano, das Gewände oder die Einfassung, Umrahmung, welche an den in glatter Wand stehenden Thür- und Fensteröffnungen gibt.

Champaigne, Philippe, französ. Maler des 17. Jahrh., Zeitgenosse des Poussin und Jakob Stella. Im Styl ihrer historischen Bilder zeigen Champaigne und Stella malerische Wahlverwandtschaft mit Meister Poussin. Uebrigens ist Ch. besonders durch sein Colorit ausgezeichnet und nimmt im Bildniss eine bedeutende Stellung ein. Die grossherzogl. Sammlung zu Karlsruhe weist von ihm das sehr lebendig und meisterlich durchgeführte Bildniss des Ministers Colbert auf; es ist ganze Figur und mit dem Jahre 1666 bezeichnet. Unter Nr. 1324 in der Gallerie des Louvre findet man das edel und gefühlvoll aufgefasste, in einem feinen und klaren Tone sehr sorgfältig durchgebildete Porträt der Madame Arnauld, Mutter der Nonne Angélique im Kloster von Port Royal. Auch sieht man dort das Doppelporträt, welches die Architekten Mansard und Perrault vorführt und im Hintergrunde an deren Buthätigkeit durch die Versailler Schlossfasade und die Louvrekolonnade erinnert. Es ist dies eins der besten Bildniss-Stücke, die von der Hand Champaigne's bekannt sind. Der Ausdruck der höchst lebendigen Köpfe ist wahr und sprechend, und die Ausführung aller Theile bei voller Beleuchtung in einem goldenen, wenn schon etwas schweren Tone besonders breit und meisterlich. In der Gallerie zu Pommersfelden bei Bamberg sieht man das Bild eines Geistlichen, das im vollen Maasse die schönste Färbung und das wahre Naturgefühl hat, wodurch die Porträts dieses seltenen Meisters so anziehend sind. — Ph. Champaigne war aus Brüssel gebürtig und starb 1674 in einem Alter von 72 Jahren zu Port Royal.

Chamus, einer der berühmtesten französischen Glasmaler zu Anf. des 17. Jahrh. Die Fenstergemälde der Kirche Saint Merry zu Paris sind grossentheils sein Werk.

Chantrey, Sir Francis, berühmter englischer Bildhauer, der „Rauch“ Englands, kam als armer Junge zu einem Bildschnitzer in die Lehre, warf sich dann, weil die Schnitzbilder nicht lohnten, auf Miniaturporträts und wandte sich erst später wieder zur Bildnerei. Unbestritten ist die Grösse Chantrey's als Bildhauers nach der Natur, als Porträtbildners. Seine Figuren sind Lebensbilder von hoher Vollendung in der Form und von reinem, edlem Geschmack in den Stellungen und Bewegungen. Natürlich bekleidet er seine Gestalten meist nach der Zeittracht. Er hat es ausgezeichnet verstanden, die britischen Röcke und Hosen in der Sculptur zu Ehren zu bringen. Diese Bekleidungen erscheinen so schön den natürlichen Körperverhältnissen angepasst, dass man sagen darf, die Alten selbst hätten solche Tracht nicht plastisch gerechter machen können. In seinem statuarischen Styl überhaupt zeigt sich natürliche Würde und die Einfachheit klassischer Schöne. Vor allem aber ist sein Kunstvermögen in lebendiger Charakterisirung zu rühmen, durch welche Chantrey den besten modernen Bildern der Individualität sich anreicht. Im Ganzen stellt sich dieser Künstler als ein grosses Talent heraus, das bei regstem Schönheitssinne zwar Hochachtbares zu schaffen, doch nicht das Höchste zu erreichen vermochte. Bei ihm überwiegt das technische Geschick, und es scheinen ihm die nachhaltigen Fonds schöpferischer Kraft gemangelt zu haben. Er starb nach Vollendung seines im Febr. 1839 übernommenen Modells zur Reiterstatue des Herzogs von Wellington. Diese königliche Statue, welche unter Weeks Leitung in Erz gegossen und am 18. Juni 1844 vor dem neuen Börsengebäude zu London enthüllt ward, stellt den greisen Feldherrn in durchaus friedlicher Beziehung und zwar in privatmännlichem Verhältnisse dar. Das Pferd ist in der Stellung vollkommener Ruhe; nur hat es den Kopf erhoben, als würde sein Blick durch irgend einen Gegenstand gefesselt. Nach demselben Punkt richtet auch Wellington seine Augen. Er hat einen Oberrock und enganliegende, mit Sohlen versehene Beinkleider (Tricots) an; ein einfacher Mantelkragen (Jagdmantel) der an der Halskehle geschlossen ist, hängt über die Schultern und Arme schlicht herab. In der senkrecht herabhängenden Rechten hält er eine wohl an das Ministerportefeuille erinnern sollende Schriftrolle, in der Linken die Zügel; der Kopf ist unbedeckt. Steigbügel, Sattel und Sporen fehlen; die Reitdecke liegt unbefestigt auf. Statt des Degens hängt ein Jagdmesser dem Herzog an der Seite. Die Bildnissähnlichkeit des Kopfes genügt. In der Auffassung des ganzen Werks zeigt sich offenbar die Unsicherheit, die selbst zu Widersprüchen führt; so wollen Papierrolle und Hüschenfänger nicht harmoniren, ebenso wenig die Ruhe des Pferdes mit dem Tragen des Schwefes. Man möchte glauben, dass bei Modellirung dieses Werks die Größe des Künstlers zu Ironien geführt hat. — Andre statuarische Werke Chantrey's sind: die Bildsäule Georgs IV. auf dem Trafalgarplatze; die Statuen Pitt's, Canals, James Watt's und Sir St. Raffles' in der Westminsterabtei. Letztere, ein recht tüchtiges Werk, hat wie die Wellingtonstatue keine rechte Würde und somit nicht genug monumentalen Charakter, daher sie so wenig wie der Reiter vor der Börse zu

den Ort ihrer Aufstellung passt. Die Statue Cannings in Westminster zeigt den grossen Minister in einen römischen Senatorenmantel gehüllt und in der Stellung eines Redners, der eben mit Ruhe und Besonnenheit zu einer Versammlung spricht; in der Rechten hält er eine Rolle und zu seinen Füssen liegen zwei Folianten. Chantrey's schönstes Werk ist vielleicht das Monument der schlafenden Kinder im Südflügel der Lichtfelder Kathedrale; nebst andern Sculpturwerken seiner Hand findet man es im Stich wiedergegeben in den „*Illustrations of modern sculpture*.“ Auch treffliche Büsten kennt man von ihm, z. B. die des Benjamin West, des Herzogs von Sussex, Sir Walter Scott's, Wellington's u. A. Viel war er mit Grabdenkmälern beschäftigt, in welchen Arbeiten er sein Talent für das statuarische Bildniss am meisten gepflegt hat.

Chaponnière, ein Genfer Bildhauer unsers Jahrhunderts, der in hohem Grade plastische Eigenthümlichkeit besass. Dies beweisen seine 1827 in Neapel geschaffene junge gefangene Griechin, die guter griechischer Kunstzeit anzugehören scheint, und sein in begeistertem religiösen Sinn aufgefasster David; beide Statuen in Genf. 1829 sah man in seiner Vaterstadt die überaus liebliche Gruppe der Fischerin und des neben ihr knauernden, ihr einen Vogel vorhaltenden Knaben ausgestellt. Leider hat uns der Tod viel zu früh vor einigen Jahren den Künstler geraubt.

Chapuy, Nic. Marie Jos., geb. zu Paris 1790, Zögling der polytechnischen Schule, Officier des Geniecorps, hat sich als Architekt und noch weit mehr als Zeichner Namen erworben. Von ihm wurden viele gothische Denkmäler wiederhergestellt; am meisten beschäftigte ihn aber die Herausgabe grosser Blätterwerke, die durch Feinheit und Genauigkeit der Behandlung und durch die Meisterhaftigkeit der lithographischen Technik Berühmtheit erlangt haben. So publicirte er in 36 Lief. in 4. die Kathedralen Frankreichs, gab 1825 mit A. Beugnant die sämtlichen Werke Palladio's in 40 Lief. mit Steinzeichnungen heraus, zeichnete die *Vues des principales villes de France et de leurs monumens*, welche zu Paris 1834 von F. Martens in Aquatinta gestochen und sehr wohlfeilen Preises erschienen, und lieferte auch die meisten Zeichnungen zu dem grossen Werke: „*Le Moyen age pittoresque. Vues et Fragments d'Architecture, Meubles, Armes, Decors etc. en Europe du X^e au XVII^e Siècle. Dessinés d'après nature par Chapuy et autres, et lithographiés par Arnout, Asselineau, Bayot et autres. Avec texte explicatif.* (Paris 1836. Fol.) Nach ihm wurden ferner die *Vues de Nice, Gènes et Turin* (6 Bl. in gr. Querfolio, je zwei verschiedene Ansichten dieser Städte) von Tirpenne und Bayot lithographirt. — Chapuy's neuestes, noch im Erscheinen begriffene Prachtwerk ist Deutschland und seinen Architekturdenkmälern gewidmet und führt den Titel: *L'Allemagne monumentale et pittoresque*. Dieses Lithographienwerk schliesst sich dem Ausgezeichnetsten an, was bis jetzt die französische Steinzeichnerei hervorgebracht hat, und tritt mit allem bei einem solchen Werke in unsrer Zeit fast zur Nothwendigkeit gewordenen Luxus auf, wie denn der nach englisch-anaglyphischem Principe in Farben und Gold gedruckte Titel allein ein wahres Meisterstück ist. Auch das von Gsell componirte und auf Stein gezeichnete reich verzierte Titelblatt, ein deutscher Mann und eine deutsche Jungfrau, ist sehr gelungen. Bis jetzt sind gebracht: vier Ansichten von Mainz, fünf von Heidelberg (die Stadt von der Brücke aus gesehen, der gesprengte Thurm, die Vorhalle Otto Heinrichs, der achteckige Thurm mit der Terrasse und der Schlosshof, von Bacheller gezeichnet), und drei Blätter von Speler (die Vorderseite, Inneransicht und Hinteransicht des berühmten Domes). Der ausgezeichnete Druck ist aus Lemerciers lithographischer Officin.

Chardin, J. B. Simon, geb. zu Paris 1701, gest. daselbst 1779, ist ein bedeutender Genremaler, welcher der Watteauschen Schule gegenüber eine eigenthümliche Stellung errungen hat. Die Gegenstände, in denen seine Darstellungen sich bewegen, gehören mehr dem Leben der Familie an; er behandelte diese mit solcher Innigkeit und Gemüthlichkeit, in so lebensvoller harmonischer Weise, dass er den vorzüglichsten holländischen Meistern derselben Richtung sehr nahe steht.

Chares von Lindos, Lieblingsschüler des Lysippus, war der Werkmeister des 70 Ellen hohen Sonnenkolosses auf Rhodus. (Plinius XXXIV, 7, 18. Strabo XIV.)

Charis, lateinisch *Gratia*, wird die Venus genannt, insofern sie die in göttliche Erscheinung getretene liebreizende Anmuth und der Inbegriff aller fleischgewordenen Schönheit ist. Ihre drei Töchter heissen daher *Χαρίτες* (Chariten, Charitinnen) oder *Gratiae* (Grazien), wofür wir im Deutschen die Ausdrücke: Huldinnen, Huldgöttinnen, Schönheitsgöttinnen gebrauchen.

Charitas. Dies Wort in einer Glorie ist das Ordenswappen der Minimennönche

(Hospitalbrüder), deren Stifter Franciscus de Paula war. Das Wappen zeigt im blauen Felde das strahlenumgebene Wort in goldenen Buchstaben.

Charitas, Spes, Fides; drei Schwestern, Kinder von 9, 10 und 12 Jahren, welche der Legende zufolge im J. 120 gemartert und enthauptet und von ihrer Mutter Sophia begraben wurden. Schon aus den Namen erhellt, dass diese Legende bloß als Dichtung bestehen kann; doch ist sie offenbar hervorgerufen durch einen wenn auch dunkeln Vorgang zur Zeit der Christenverfolgung. So schön und treffend es ist, sich Liebe, Hoffnung und Glauben als Kinder vorzustellen, so widerlich und hirnlos würde es sein, diese zu Kindern personificirten erhaben-schönen Begriffe, welche die Summa aller Tugendlehren der Religion der Liebe bilden, martern und köpfen zu wollen. Die Kunst der besten Zeiten hat sich des unpoetischen Theils der Legende auch meist begeben und nur jeder dieser Kinderfiguren ein Schwert zugeheilt, welches sich poetischer als das Zeichen göttlicher Prüfung deuten lässt. Das fingirte Martyrium der sogenannten drei Glaubenskinder, Töchter der göttlichen Weisheit (Sophia), fällt im Kirchenkalender auf den 5., 6. und 7. October. — Die Charitas als die Liebe, welche die höchste ist aller christlichen Tugenden, wird von der Kunst noch öfter als Mutter aufgefasst, welcher Fides und Spes (Glaube und Hoffnung) als Kinder beigegeben sind. Eine solche Gruppe der liebevoll auf ihre Kinder blickenden Mutter nennt man kurz hin eine Charitas (oder *Caritas*, ital. *Carità*).

la Charité, an der Loire nordwestlich von Nevers liegende Stadt mit 4500 Bewohnern, deren Industrie sich auf emaillirte Arbeiten, Glas-, Blech- und Eisenwaaren bezieht. Der Ortsname schreibt sich von den Benediktinern her, die sich einst hier niederliessen und Reisende beherbergten. Die ursprünglich romanische Kirche, welche unter dem Könige Philipp August im J. 1216 eine durchgreifende Erneuerung erfuhr, ist gross und schön; ihre interessantesten Theile sind Chor und Fassade. Die Gestalt der Kirche ist die des lateinischen Kreuzes. Schiff und Absseiten sind durch Restauration modernisirt worden und haben keinen Charakter mehr. Fassade und Chor können allein nur von dem Kunstflor unter Philipp August zeugen. Die meisten Gewölbe sind im Spitzbogen, doch findet sich auch der volle römische Kreibogen. Die Rundsäulen, welche das Chor umgeben und es von den Absseiten trennen, sind Ueberbleibsel des romanischen Baues und rühren aus dem J. 1056 her; man bemerkt daran einige Spuren von der Eleganz der korinthischen Säule. Ein Theil dieses imposanten Gebäudes ist einst von dem andern getrennt worden; man sieht jetzt noch, bevor man zur jetzigen Kirchenthür kommt, links auf dem Platze die Mauern des alten Schiffes. Von der Fassade ist nur noch ein Thurm von bedeutender Höhe aus dem 13. Jahrhundert vorhanden. Ungemein hübsch sind die gekoppelten Fenster desselben. Einige Basreliefs, die sich unten am Thurme befanden und daselbst dem Verderben sehr ausgesetzt waren, sind durch die Vorsorge des Hrn. Merimée jetzt in das Innere der Kirche gebracht worden. Die Finger einiger Figuren sind so lang wie ihre Gesichter, während die Stoffe und Stickereien mit einer seltenen Vollkommenheit ausgeführt sind. Die Augen der grossen Figuren sind mit dunkelrothem Glasfluss angelegt. Einige Einfassungen sind so schön, dass man sie für antik halten könnte. — Zu La Charité verdient auch Beachtung das Cabinet des Hrn. Grasset, eines sehr einsichtigen und für die Erhaltung mittelalterlicher Kunstreste thätigen Mannes. (Vergl. Branchu: *Souvenirs d'un Touriste*.)

Chariten, Charitinnen; s. Grazien.

Charlestown (Charleston), eine durch zwei Forts vertheidigte Hafenstadt auf einer vom Cooper und Ashley gebildeten Halbinsel in Süd-Carolina, weist mehrere merkwürdige Gebäude auf, besitzt eine Akademie und mehrere Gesellschaften für Wissenschaften und Künste. In der St. Patrikskirche sieht man eine Kreuzigung Christi, welche 1843 von Wilhelm Uhl aus Preussen gemalt ward.

Charlottenburg, Stadt an der Spree, westlich von Berlin, wohin eine Nacht erleuchtete Strasse führt, weist zwei königliche Schlösser und einen Park auf, in welchem die Bildsäulen des grossen Kurfürsten und Friedrichs I. stehen und vorn sich auch das berühmte Mausoleum der Königin Luise befindet. Dieses Mausoleum, die Ruhestätte dieser Königin, besteht in einem dorischen Tempel und enthält jenes allbekannte Denkmal der Fürstin, mit welchem vor dreissig Jahren Christian Rauch's höherer Künstlerruhm begann. Das vortreffliche Monument aus carrarischem Marmor stellt die Königin schlummernd dar. (Vergl. den Artikel über Rauch.) Bekanntlich ist auch König Friedrich Wilhelm III. zur Seite seiner unvergesslichen Gemahlin bestattet worden, für welchen nun ebenfalls ein Marmordenkmal, dem ihrigen zur Seite, in jenem Mausoleum errichtet wird. Die Arbeit ist wieder von Meister Rauch; die Anordnung ganz ähnlich der liegenden Luise statue und im höchsten Grade einfach. Etwas überlebensgross ruht die Gestalt des entschlaf-

seinen Herrschers grad ausgestreckt auf dem Lager; er trägt die Generalsuniform, deren Insignien aber nur an Hals und Brust sichtbar werden; ausserdem ist er in den einfachen Kriegsmantel gehüllt, in welchem man ihn bei seinen Lebzeiten so häufig gesehen hat, in welchem seine Leiche auch auf dem Todtenbett ausgestellt war, und hier zugleich, in schlichter und doch so biederer Symbolik, den ausharrenden Kämpfer für die Freiheit und den Ruhm seines Staates bezeichnet. Das etwas gesenkte Haupt ist im kräftigsten Mannesalter aufgefasst; ein milder versöhnungsvoller Ernst durchleuchtet auf wundersame Weise diese edlen und klaren Züge. Das Ganze ist so schlicht und einfach entworfen und dennoch ist in dem ruhigen Gange der Linien ein eigener feierlicher Wohlklang, der das Gemüth des Beschauers auf die wohlthätigste Weise berührt. Dabei zeigt sich in der Durchbildung des Stofflichen, wie überall in Rauchs neuern Werken, jene hohe Meisterschaft, durch die allein der dargestellte Gegenstand uns in vollkommen individueller Freiheit und Lebendigkeit gegenübertritt. — Von Peter Cornelius wurden im J. 1843 Entwürfe zu Freskomalereien für das königliche Mausoleum gemacht. Die Darstellung umfasst die Gestalten Friedrich Wilhelms III. und seiner Lulise in Verbindung mit dem Erlöser.

Charlottenhof, ein zwischen Sanssouci und dem neuen Palais, den beiden Prachtbauten Friedrichs des Grossen, in der Ebene weiterhin nach der Havel liegendes Schlösschen, dessen umgebende landschaftliche Anlagen eine Erweiterung des Parkes von Sanssouci bilden. Der Bau ist ein kleines Werk des grossen Schinkel, und wurde für den Kronprinzen, nunmehrigen König Friedrich Wilhelm IV., ausgeführt. Es kam hier nur auf eine Art ländlicher Zurückgezogenheit, keineswegs auf einen Palast für einen ausgedehnten Hofhalt und für glänzende Hoffeste an. Dem letztern Zweck entsprach schon das kaum 1000 Schritte entfernte „neue Palais“, das den grössten Saal in Europa enthalten soll und dessen königliche Pracht sich ohnehin in unserm Jahrhundert schwer überbieten liess. Und doch, auch mit solcher Vorbereitung, dürfte der Beschauer Charlottenhof von überraschender Kleinheit finden. Ein freistehendes Hauptgebäude, ohne Flügel, mit einem griechischen Giebel abgeschlossen, zeigt über einem Parterre nur ein einziges Geschoss, jenes mit halbkreisförmigem Ausbau auf den Seiten, welche dem Gebäude eine reichere Form verleihen. Höchst einladend ist das freie schattige Vestibul mit einem Springbrunnen und der emporführenden Doppeltreppe; desto mehr wurde in dem obern Geschoss der Raum gespart, da ausser den Gemächern für das fürstliche Paar auch noch Gastzimmer für ausgewählte Gäste (am häufigsten pflegt Alexander von Humboldt den König hieher zu begleiten) gewonnen werden sollten. Das Innere mag einem antiken Landhause, und zwar dem eines kunstliebenden Bewohners, nicht unähnlich sehen, zumal man in neuerer Zeit sich selbst in Privathäusern nach grössern Räumen und freierer Höhe der Zimmer sehnt. Die ausgesuchte Anordnung und Einrichtung, die Wahl und Schönheit aller Geräthe, überhaupt die Kunst muss diese alterthümliche Enge ersetzen und aufwiegen, besonders aber auch die dorische Säulenhalle, welche auf eine mit dem obern Stockwerke gleich hohe Terrasse führt; letztere senkt sich seitwärts in einem geneigten Grasplane zu einem Wasserbecken mit einem Springbrunnen hinab. Vor dem Haupteingange des Hauses breitet sich ein dichtbelaubter Hain von Kastanien, welcher bei gutem Wetter als Speisesaal dient. Unfern vom Hauptgebäude befindet sich die romantisch gebaute Gärtnerwohnung mit Säulenstellungen und Laubgängen geziert; sie enthält zugleich die Maschine für den Springbrunnen. Reiche Blumenparterres, Pavillons und Wasserbecken umgeben das Ganze.

Charon, der Fährmann, welcher die Schatten der Todten, und zwar nur der Berdignen, über die Flüsse der Unterwelt setzte und dafür einen Obolus oder eine Danake (ein dem Obolus ähnliches Geldstück) erhielt, welche Münze man zu diesem Behufe den Todten in den Mund zu geben pflegte. Die Sage vom Charon, der als alter schmutziger Mann, mit wildem Barte und flammendem Blicke geschildert wird, entstand erst in nachhomerischer Zeit.

Charpatil veneti opus lautet die Gemäldesignatur des Vittore Carpaccio.

Chartres, die in fruchtbarer Ebene liegende Hauptstadt des Departements Eure et Loire, besitzt eine baulich berühmte Kathedrale germanischen Stils, welche im J. 1260 geweiht ward und noch eigenthümlich strenge Formen zeigt. Die Säulen des Schiffes sind jedoch schon durchweg mit Gurtträgern besetzt; dabei sind sie von eigenthümlichem Wechsel, indem sie entweder rund mit daranlehenden eckigen Gurtträgern, oder achteckig mit runden Halbsäulchen erscheinen. Die einfach angelegte Fassade ist in ihren Motiven etwa der Kirche Saint-Etienne zu Caen vergleichbar; nur der nördliche Thurm, vom J. 1514, hat brillante spätgothische Formen. Die Portale des Querschiffs zeichnen sich durch merkwürdig schwere, überaus reich ornamentirte Vorbauten aus. An diesen grossen Portalen finden sich die noch

ein höchst alterthümliches Gepräge tragenden Statuen, deren Styl hinsichtlich der Hauptmotive an die romanische Periode erinnert, aber sonst eigenthümlich erscheint. Die Figuren sind auffallend lang gestreckt, die Taillen schlank, die Gewandung sehr fein gefaltet, oft in senkrecht parallelen Linien. (Vergl. Villemin: *Monuments français inédits* I. pl. 61 — 65.) Eine später gearbeitete unter den Bildsäulen dieser Kathedrale, die den Grafen Eudes II. vorstellen soll, ist in der Weise behandelt, wie die frühgermanischen Sculpturen des Naumburger Doms. (S. Villemin's *Mon. fr. I.* pl. 87.) Hingegen zeigen die Bildwerke am Portal der im J. 1349 erbauten Kapelle Saint-Piat die zierlichste und geschmackvollste Ausbildung des germanischen Sculpturstyls. (Villemin I. pl. 121.) Die gemalten Fenster der Kathedrale sind gut erhalten; die ältern Glasgemälde tragen noch romanisches Gepräge, wogegen die spätern einen edel entwickelten germanischen Styl zeigen. (Vergl. die Abbildungen in Villemin's *Mon. fr. inédits*.) In dem herrlichen Chore finden sich von einem neuern Künstler (dem 1805 verst. Charles Antoine Bridan) gute Basreliefs in carrarischem Marmor und die statuarische Gruppe der Himmelfahrt Mariens, die für ein Meisterstück gilt. Neuerdings ist eine schätzbare *Monographie de la Cathédrale de Chartres (architecture, sculpture et peinture sur verre, par J. B. A. Lassus, statuaire etc. par Amaury Duval, texte descriptif par Didron)* zu Paris erschienen.

Chateauneuf, A. de, ein namhafter Architekt zu Hamburg, der aus der Karlsruher Schule stammt und mit Ludolf den ersten Anstoss zum neuen Aufstreben der Baukunst in Hamburg gab. Er machte den grossartigen Plan zur neuen Börse, die als ein in jeder Hinsicht ausgezeichneter Bau bewundert wird, und zu dem neuen Postgebäude, das jetzt im Bau begriffen ist. Dieses stattliche Gebäude, in welchem die Taxis'sche, Schwedische und Hannöversche Post vereinigt wird, erhält oben 140 Fuss hohen steinernen Thurm, der zum Telegraphen dient. Hamburg verdankt dem Meister Chateauneuf auch mehre schöne Privathäuser, die Villa Sieveking etc. Uebrigens machte er den Entwurf zu einem „Museum für Kunst- und Gewerbaussstellungen,“ zu Repsolds Monument bei der Hamburger Sternwarte etc. Diese beiden Entwürfe findet man nebst dem Plane zu einem „Communicationsgang zwischen zwei Wohnhäusern“ in dem ersten Hefte des von Stüler, Knoblauch, Strack und Salzenberg redigirten, 1841 bei Riegel in Potsdam erschienenen „architektonischen Album“ mitgetheilt. Sein Entwurf zur Börse auf dem Adolfsplatze zu Hamburg erschien in 3 lithographirten Blättern in gr. Folio nebst Text 1838 in Berlin. Nach dem Dänischen des Prof. Hetsch gab Chateauneuf 1836 ein Schriftchen „über den Unterricht im Zeichnen“ heraus. Ein schönes den Häuserbau betreffendes Werk erschien von ihm unter dem Titel: *Architectura domestica*.

Chatsworth in der englischen Grafschaft Derby, ein berühmtes, drei engl. Meilen vom Städtchen Bakewell liegendes Schloss, in welchem Maria Stuart dreizehn Jahre in Gefangenschaft lebte. Das Gebäude ist italiänischen Styls und gilt für das beste Werk des William Talman. Interesse verleiht diesem Schlosse (Landsitz des Herzogs von Devonshire) auch die kleine gewählte Sammlung älterer und neuerer Kunstwerke; so findet man hier z. B. eine sichere Arbeit des Jan van Eyck: die Weihung des Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury (im J. 1421 gemalt), etliche vorzügliche Bildnisse von Holbein, Kneller, Lawrence etc., eine Sammlung von Handzeichnungen namentlich italiänischer Meister (darunter neun Entwürfe von Raffael, fünf von Leonardo, drei von Correggio, von Tizian etc.), viele Sculpturen, namentlich mehre antike Büsten (darunter ein schöner Kopf Alexanders des Grossen) und Werke von Canova und Kessels (von jenen eine Hebe und vier weibliche Brustbilder, von diesem ein schöner lebensgrosser Marmor gearbeiteter Diskuswerfer aus dem J. 1828).

Chatto, ein Engländer, hat nächst John Jackson zu unsrer Zeit die namhaftesten Verdienste um die Holzschnittkunde in seinem Vaterlande erworben, wodurch er auch auf die regsamere und gediegnere Ausübung der Holzschneidekunst selbst nicht wenig influirt hat.

Chauvin, Aug., geb. 1812 zu Aachen, wirkt als erster Professor an der Malerakademie zu Lüttich und zählt zu den tüchtigern Historienmalern Belgiens. Sein „Hagar in der Wüste,“ ein im Besitz der Prinzessin von Oranien befindliches Bildchen, ist der Auffassung nach freilich nicht im Patriarchenstyle eines Horace Vernet, stellt sich aber in dem kleinen Rahmen als eine Malerei von Geist, Tiefe und Leben heraus. Störend ist nur der zu leibhaftig über der unglücklichen Mutter schwebende Engel. — Chauvin gehört seiner Bildung nach der Düsseldorfer Schule an.

Chelvon, das Schildpatt, das bei den Alten besonders zu Leibern, Speisesscheiben und andern Geräthen gebraucht ward.

Chemnitz, im erzgebirgischen Kreise des Königreichs Sachsen, ist eine alt.

schon vom Kaiser Lothar im 12. Jahrh. erneuerte Stadt, jetzt die Königin der sächsischen Fabrikstädte. Die alte Stadtkirche ist ein sehr ansehnliches Bauwerk; ihr Chor gehört, wie die Form der Widerlagen und der Spitzsäulchen beweist, noch dem 14. Jahrh. an, während das Uebrige aus dem 15. Jahrh. herrührt. Besonders eigenthümlich ist eine stattliche Vorhalle, deren Portal mit den Statuen der Maria, eines männlichen und zweier weiblichen Heiligen, in gutem Style geschmückt ist. Das sehr ansprechende Innere theilt sich in drei gleich hohe Schiffe. Die Mitte des alten Altars, der leider einer gefällig-schwächlichen Auferstehung von Oeser hat Platz machen müssen, bestand aus grossen in Holz geschnitzten und bemalten Figuren, die in den Ofen gewandert sein sollen. Die gemalten Flügel, die man an der Rückseite des Altars befestigt hat, enthalten vier überlebensgrosse Figuren; die inneren Seiten zeigen die Heiligen Franz von Assisi und Ulrich mit dem Fisch in ganzen kräftigen Farben gemalt; auf den Aussenseiten sind Petrus und Bartholomäus mehr in gebrochenen und hellen Farben durchgeführt. Die Gestalten sind edel, die Charaktere würdig, die Hände gut bewegt. Diese Bilder, die bis jetzt den Stralen der Sonne zum Verwundern gut widerstanden haben, gehören der fränkischen Schule gegen Ende des 15. Jahrh. an und zeigen so viele Verwandtschaft zu den grossen Figuren des Altars von Schwabach, dass Dr. Waagen geneigt ist, sie dem Wohlgemuth beizumessen, der auch in Sachsen (wenigstens in Zwickau erwiesenermaassen) beschäftigt gewesen ist. Nächst der Stadtkirche ist ein kleines gothisches Kirchlein bemerkenswerth, dessen Formen dem 15. Jahrh. angehören; die Bilder des Altars, drei Engel und vier (jetzt durch unpassend zugefügte Säulen zum Theil verdeckte) Vorgänge aus der Passion, welche einen in Holz geschnitzten Christus umgeben, verrathen eine fränkische, dem Hans Schöffelin verwandte Schule. In der Nähe der Stadt liegt auf einer Anhöhe das sogen. Schloss, ein hierzu durch Kurfürst Moritz umgeschaffenes Benediktinerkloster, das Kaiser Lothar im J. 1125 erbaute. Vom ursprünglichen Bau ist nur ein Eingang übriggeblieben, welcher in dem runden Bogen, in den Verzierungen von vier Kapitälern und in zwei Pilasterbasen noch den romanischen Styl zeigt. Dagegen sind die übrigen Theile, worunter sich ein gewölbter Saal auszeichnet, im deutschen Geschmack des 15. und 16. Jahrh. ausgeführt. Ein Theil der Gebäude wird jetzt zu einer Gastwirthschaft, ein anderer zu landwirthschaftlichen Zwecken benutzt. Die Klosterkirche hat an einer der breiten Seiten ein reich geschmücktes Portal, dessen Skulpturen in Erfindung und Ausführung die Zeit und den Einfluss des Albrecht Dürer bekunden. Die Eintheilung dieser Skulpturen wird von senkrechten und horizontalen Baumstämmen gebildet, die in verschiedenen Höhen sich kreuzen und sehr gut in einem schönen rothen Sandstein (der auch der Kirche zum Material gedient hat) nachgeahmt sind. Die einzelnen Statuen stehen auf Blumenkeulen. Zu beiden Seiten der Thür sieht man ganz unten zwei Hände, darüber zu innerst zwei betende Bischöfe, zu äusserst einen König und eine Königin, beide von negerhafter Bildung und die Modelle von Gebäuden haltend. Ueber den Bischöfen sieht man zwei Storchnester und in der Mitte zwei Affen. Die künstlerische Satire spricht sich ausserdem noch in der Thürverzierung mit Drachen, Papageien und Fasanen aus. Ueber der Thür sieht man zunächst zwei die Weltkugel haltende Engel, dann folgt eine Inschrift in zierlich gothischer Minuskel, worin die Jahrzahl 1525 die Zeit des Werkes angibt. Darüber präsentiert sich die mit dem Kind auf dem Halbmond stehende Maria, über deren Haupt zwei Engel eine schwere Krone halten; zur Rechten steht der Täufer nebst einem Heiligen, zur Linken ein Bischof und eine Heilige. Als die eigentliche Hauptvorstellung erscheint oben die Dreieinigkeit: Gott Vater, den gekreuzigten Sohn vor sich haltend, und die Taube; zu Seiten halten zwei Engel ein hinter dieser Gruppe ausgespanntes Tuch. Ganz oben schliessen sechs (symmetrisch zu dreien übereinander angeordnete) musicirende Engel das Ganze ab. In Motiven, Charakteren und Gehalt dieser Portalskulpturen findet sich ganz die Dürersche Weise; der Eindruck des Ganzen, in welchem das durch die Engelmusik gefeierte Erlösungswerk als Grundgedanke hervortritt, wird durch die gute Anordnung und die scharfe tüchtige Ausführung sehr ansprechend. Die Gewandsäume sind bei der Maria und auch bei andern Statuen sehr mühsam mit saubern Buchstaben verziert. Was das Innere der Klosterkirche betrifft, so würde dasselbe mit seinen drei gleich hohen Schiffen sehr glückliche Wirkung machen, wenn man die später eingefügte Querwand, die einen grossen Theil des Innern ganz abschneidet, wieder entfernen wollte. Die Pfeiler haben gleiche Form mit denen in der Freiburger 1484 bis 1500 erbauten Kirche. Nämlich die acht Seiten der Pfeiler haben hier wie dort durch eine mässige Concavität das Ansehn von grossen Cannelüren, was sich sehr gut ausnimmt und den Eindruck der Schlankheit erhöht. Unter den Bildwerken ist zunächst eine Geisselung Christi bemerkenswerth, die in mancher Hinsicht den Portalskulptu-

ren sich anschliesst, leider aber durch die sehr grelle Bemalung widerlich wirkt. Wie am Portal Baustämme in Stein nachgeahmt sind, so ist diese ganze, gar nicht ungeschickt angeordnete und ausgeführte, in den Formen freilich magere Gruppe aus einem sehr starken Holzstamme geschnitzt und der Charakter des Stamm- und Zweigwesens auch darin festgehalten. An einer mit 1538 bezeichneten steinernen Kanzel, die an der Wand angebracht ist, sind zwar die Reliefs einer Kreuzigung und Auferstehung sehr schwach, die flachgehaltenen Verzierungen im italienischen Geschmack des 16. Jahrh. aber sehr hübsch, und bleiben als Beispiel, wann diese Kunstweise im Sächsischen eingeführt worden, bemerkenswerth. Zu Seiten der neuen Kanzel befinden sich die Flügel eines alten Altars. Der rechte Flügel stellt das Innere einer Kirche mit einem Crucifix dar, worin zwei Männer vielen andern etwas vortragen; der linke enthält oben das Martyrium der heil. Felicitas, unten die Enthauptung des heil. Jakob, dem die Klosterkirche geweiht ist. Genüber hängt die ebenso wie am Portal vorgestellte Dreieinigkeits. Beide ziemlich gut erhaltene Bilder sind von einer und derselben Hand und offenbaren eine fränkische, dem Schöffelin verwandte Schule. Gleiches gilt von einem Christus am Kreuze mit der Maria am Fusse, welches Bild, auf einem nach den äussern Conturen der Figuren ausgeschnittenen Brete gemalt, keineswegs ohne Verdienst ist. (Dr. G. F. Waagen: „Kunstwerke und Künstler im Erzgebirg und in Franken.“ Leipz. 1843.)

Cherniboxeton bedeutet wie Phiale, Kantharum und Nymphäum das Weibwasserbecken.

Cherubim, eine höhere Klasse von Engeln, die Nächsten am Gottesthron, deren Träger sie sind. Ihre Gestalten sind aus den poetischen Schriften des alten Bundes bekannt. Sie erscheinen zuerst als Wächter des Paradieses; ein Cherub mit samendem Schwerte war es, der die Urältern aus Eden verwies. Späterhin, in Ezechiel's Geschichte, ziehen sie den Thronwagen des Herrn durch die Lüfte. Zwischen den Flügeln der Cherubim thronte Jehovah auf dem Deckel der Bundeslade. Ezechiel in seiner Vision schildert sie mit vier Flügeln, wovon zwei ihren Leib bedecken. Die Kunst konnte die geistige Wirksamkeit und schnelle Thatkraft dieser Wesen auf keine bezeichnendere Weise veranschaulichen, ähnlich wie bei den Persern Ormuz, als reines Lichtwesen ursprünglich nicht darstellbar, späterhin durch eine in die Höhe schwebende, nach unten in einen Flügelleib endende Halbfigur wenigstens angedeutet wurde. Peter Cornelius in seinem Gemälde der Wertschöpfung (in der Münchner Ludwigskirche) lässt ebenfalls ihren Leib in Flügeln endigen. Hier tragen und halten die Cherubim mit ihren Händen den Erdball, welcher dem Herrn, zu dem sie in anbetungsseller Liebe aufschauen, zum Schemel seiner Füsse dient. (S. die Abb. im Artikel „Cornelius.“) — Die Cherubim haben ihren Rang nach den mit dreifachen Flügelpaar erscheinenden Seraphim, jenen entkörpernten Wesen, die in der von höchsten Glanz erfüllten Himmelssphäre über Gott Vater schweben und das grosse Hallelujah singen. In der himmlischen Hierarchie bilden die Ch. den Mittelchor der drei höchsten Engelchöre (Seraphim, Cherubim, Throni, welche zusammen die erste und oberste Engelordnung ausmachen); überhaupt aber erscheinen die Ch. als zweiter unter den gesamten neun Engelchören.

Chevalier, gen. Gavarni; s. unter letzterem Namen.

Chialli, Vincenzo, geb. am 27. Juli 1787 zu Città di Castello an der Grenze Umbriens, gest. am 4. Sept. 1840 zu Cortona, war anfangs zur Uhrmacherei bestimmt, wurde später zu einem Maler seiner Vaterstadt in die Lehre gegeben und kam 1804 nach Rom in die Camuccinische Schule, wo der nachmalige Kardinal, damalige Monsignore Cristaldi, der ihn in seiner Heimath kennen gelernt hatte, sich seiner auf das Freundlichste annahm. Er blieb dort bis zur Gefangennahme Papstes Pius VII., worauf er den ihm unheimlich gewordenen Aufenthalt in der verwaisenen Stadt mit seiner Heimath vertauschte. Was man auch gegen den Styl seines Meisters Camuccini einwenden mag, wie kalt, gemessen und förmlich seine meisten Bilder erscheinen, wie wenig Leben und Kraft das Kolorit hat, so zeichnete er doch sehr richtig und mit grosser Meisterschaft; und wenn auch seine Werke wenig Eindruck machen, so lässt sich ihnen doch das Verdienst wohlberechneter Composition und geschickter Gruppierung nicht absprechen, welches auch in seinen letzten Arbeiten, so todte sie in der Farbe sind, noch Anerkennung fordert. Chialli nun gelangte zwar nicht zu jener Vollendung der Zeichnung, hat aber Manches von seinem Meister angenommen. Er malte damals eine Menge religiöser Darstellungen, daneben manche Porträts. In derselben Weise fuhr er fort, nachdem er nach Città di Castello zurückgekehrt war, sowie während seines wechselnden Aufenthaltes zu Borgo San Sepolcro, Urbino, Pesaro, Venedig etc. In Pesaro begünstigte ihn namentlich der warme Kunstfreund und Sammler Marchese Antaldi; hier machte er auch die Bekanntschaft der beiden be-

rühmten Schriftsteller Monti und Perticari. Das Bildniss der Constanza, der Tochter Monti's, welche Perticari's Gemahlin ward, wurde von ihm wiederholt gemalt. Im J. 1815 kehrte er nach Rom zurück, wo er bis 1822 verweilte. Granet's Bild: „das Chor der Kapuziner“ und die Ermunterungen seiner Freunde und Gönner, namentlich Camuccini's und des ausgezeichneten Malers Minardi, veranlassten ihn, sich in einer Gattung der Malerei zu versuchen, die man das historisch-perspektivische Genre genannt hat. Die gründlichen Studien, die er längst schon nach den grossen Resten altrömischer Bauten zu machen pflegte, kamen dabei ihm sehr zu Statten. Hinzu trat seine eigene Vorliebe für den Kapuzinerorden, dessen Mitglied er in frühern Jahren hatte werden wollen. Sein erstes Bild dieser Art, das Chor der Kapuziner, welches der Graf Pianciani in Rom besitzt, machte das grösste Glück, und wenn er auch von da an fortfuhr, Kirchenbilder, historische Gegenstände und Bildnisse zu malen, so wandte er sich doch Darstellungen der bezeichneten Gattung mit besonderer Vorliebe zu, und ihnen verdankt er den Ruf, welchen er erlangt hat. Solche Gemälde, wie Refectorium, Friedhof, Chor etc. in Klöstern der Kapuziner und Kapuzinerinnen, hat er sehr oft wiederholt, immer mit Veränderungen, und sie sind in alle Länder gelangt. Zwei der schönsten aus den Jahren 1823—1824, Friedhof und Messe darstellend, sind im Pittipalast zu Florenz, wo sie durch die grosse Wahrheit der Darstellung, durch die geschickte Vertheilung von Licht und Schatten, durch die treffende Charakterisirung und die Benutzung der Lokalitäten und des Kostümes, Aller Blicke auf sich ziehen. Viele solcher Bilder darf man nicht nach einander sehen, indem sie leicht monoton werden, wie denn überhaupt Chialli's Talent nicht eben einen grossen Umfang hatte; auch durch die Art der Beleuchtung werden sie einförmig, indem dieser Künstler namentlich in den späteren Jahren liebte, das bleiche Mondlicht dem rothen Schein einer Fackel oder eines auf dem Heerde flackernden Feuers entgegenzusetzen, was, oft wiederholt, forciert und dabei langweilig wird. In den letzten Zeiten suchte er seinen Gemälden dadurch grösseres Interesse zu geben, dass er historische Personen in ihnen anbrachte; so malte er Dante in der Abtei von Fonte Avellana, Raffael und Fra Bartolommeo im Kloster von S. Marco etc. Im Jahr 1822 bestimmten ihn namentlich Gesundheitsrücksichten Rom zu verlassen, und er lebte bald in seiner Vaterstadt, bald in Florenz und andern toscanischen und umbrischen Orten, bis er 1825 in S. Sepolcro, einem hübschen Städtchen im toscanischen Tiberthal, sich dauernd niederliess, von wo er zehn Jahre darauf nach Cortona ging, um die Direktion der dort neu errichteten Malerschule zu übernehmen. In dieser von ihrem hohen Hügel aus den thrasimenischen See und das paradiesische Chianathal überblickenden, mit Kunstschatzen reichgeschmückten alten Etruskerstadt, wo Dr. Alfred Reumont ihn im Herbst 1838 besuchte und von mehreren Schülern umgeben fand, entstanden seine letzten Arbeiten, von denen eine ansprechende Composition: der junge Raffael im Hause der Aeltern, nur im Carton vollendet ward. Noch im J. 1839 war er in Rom bei Gelegenheit der Canonisationen, die der regierende Papst vornahm. Seine Gesundheit aber war längst gestört und er starb im folg. Jahre. — Francesco Gherardi Dragomanni von San Sepolcro, der Chialli viele Jahre gekannt, hat diesem tüchtigen Künstler und frommen braven Manne ein ehrendes Denkmal gesetzt in der 1841 zu Florenz erschienenen Schrift: *Della vita e delle opere del pittore Vincenzo Chialli da Città di Castello, commentario istorico* (159 S. gr. 8. mit Bildniss); freilich ist hier in dem Lobe kein richtiges Maass gehalten, denn nach Gherardi Dragomanni müsste man glauben, der gute Chialli habe von Kindesbeinen nichts als Meisterwerke producirt.

Chiaravalle, eine zwischen Sinigaglia und Ancona gelegene, der Maria geweihte Abtei, deren Stiftung ins J. 1135 fällt. Die noch übrige Kirche *S. Bernardino*, mit einem Thurme auf der Kuppel, ist laut der Inschrift an der Hauptthüre 1172 gebaut. Das System der gewölbten Basilika erscheint hier klar durchgeführt, und zwar haben die Wölbungen des Innern durchweg den Spitzbogen, indess die Fenster noch rundbödig überwölbt sind. Auch die sich vorfindenden Sculpturen gewähren Interesse, vornehmlich die am Chorgestühl mit Scenen aus dem Leben des heil. Bernhard.

Chiavari, südöstlich von Genua liegende sardinische Stadt an der Küste des Busens von Rapallo, ist namhaft als Vaterstadt des Papstes Innocenz IV. Die Hauptkirche besitzt gute Gemälde neuerer genuesischer Meister.

Chiavenna; s. Cleven.

Chichester, Hafenstadt an einer Bucht des Kanals in der Grafschaft Sussex, ist zugleich Bischofssitz und weist einen mit Beginn des 12. Jahrh. gegründeten Dom auf. In dieser Kathedrale, deren Bau vom J. 1114 an betrieben ward, erscheint das Schiff in streng romanischer Weise gebildet und das ganze System der Innerarchitektur in

gemessenerer Art, als man es bei den meisten gleichzeitigen englisch-normännischen Domen findet. Von der leichtern und zierlicheren Entwicklung des romanischen Styles zeugen die dem Schlusse des 12. Jahrh. angehörenden östlichen Theile des Chores. Ein schönes Denkmal des ausgebildeten britisch-germanischen Styls ist der 1244 vollendete Thurm.

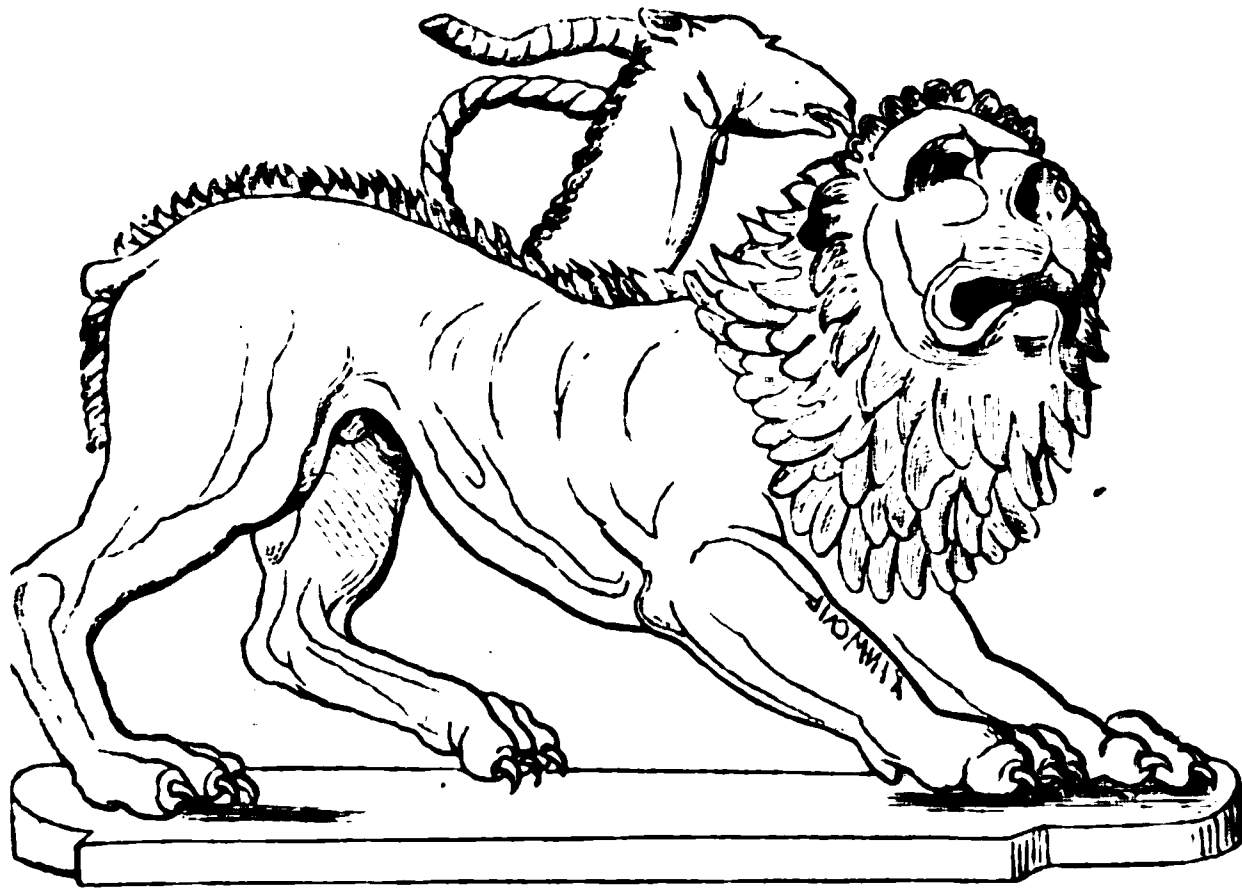
Chieri, piemontesische Stadt von 10,000 Bewohnern, mit schönen Palästen und mehren alterthümlichen Kirchen. *Santa Maria della Scala*, auf den Resten eines Minerventempels erbaut, besitzt Gemälde von Giuseppe Sariga, Antonio Maria di Tereno, Sebastiano Taricco; *Santo Filippo* weist die Empfängniß von Daniel Seiler, den heil. Philipp von Stephan Legnani auf; die Dominkanerkirche zeigt das Brotwunder von der Hand Moncalvo's und die Franziskanerkirche enthält ein „*Johannes Pintor pinxit anno 1317*“ bezeichnetes Gemälde der Marie mit dem Kinde (dabei Johannes mit dem Lamm und andre Heilige) sowie ein andres altes in sechs Fächer eingetheiltes Werk, das den Neapolitaner Raimondo zum Urheber hat.

Chierici, ein jetzt blühender Maler zu Rom, der dem jüngern von Minardi und Bianchini gebildeten Künstlerkreise der Consoni, Coghetti und Capaldi angehört, welcher auf einer neuen Bahn in möglichster Uebereinstimmung mit der ältern italienischen Kunst sich bewegt. Chierici's Hauptwerke sind bis jetzt: die „Vertreibung der Mäkler aus dem Tempel“ und der „Mönch, der durch Wunder ein krankes Kind heilt.“ P. Osten sah auf der im December 1845 bei Anwesenheit des russischen Kaisers zu Rom in der Porta del Popolo stattgefundenen Ausstellung die kleine Skizze zu letztem Gemälde und bemerkt in seinem Berichte (Kustbl. 1846, Nr. 4): „Composition und Zeichnung lassen wirklich auf das Verdienst des gross ausgeführten Bildes schliessen das Kolorit aber ist krankhaft bleich.“

Chigi-Palast, *Palazzo Chigi* oder *Casa Chigi in Trastevere*, früherer Name der heutigen Farnesina zu Rom. Agostino Chigi (Vasari schreibt ihn *Chis* und *Ghigi*) liess in einer Loge dieses seines Palastes um das J. 1514 durch Raffael die *Galatea* malen, die von Tritonen und Meergöttern umgeben auf einem von Delphinen gezogenen Wagen erscheint. Derselbe liess auch durch den Urbiner die weitem Entwürfe aus der Göttermythe zur Ausschmückung des ganzen ersten Geschosses machen; ausgeführt wurden sie wahrscheinlich durch Giulio Romano und Francesco Penni (il Fattore). Die Vollendung dieses Freskenwerks fällt um das J. 1518. Nach der Meinung der Kenner hat Raffael hier nur Weniges mit eigener Hand gemalt; ja Passavant (s. dessen Werk über Raffael von Urbino I. 304) schreibt ihm nur die eine vom Rücken gesehene Grazie in der Gruppe zu, wo Amor den Charitinnen seine Geliebte zeigt. Neuerdings sind diese Gemälde von Franz Schubert radirt worden. Für die rechts beim Haupteingange von *Santa Maria della Pace* befindliche Kapelle desselben Chigi entwarf Raffael die Sibyllen und Profeten, welche nach 1514 zur Ausführung kamen; auch lieferte er die Zeichnung zu den Ställen der Chigi, den Riss zur Chigischen Kapelle in *Santa Maria del Popolo* und die Entwürfe zur Ausschmückung derselben. Der grosse Kunstfreund und reiche Sanesische Handelsmann Agostino Chigi, für welchen Raffael so viel thätig war, starb wenige Tage nach dem Künstler, am 10. April 1520. Vergl. über ihn Passavant im Leben Raffaels I. 188.

Chimära heisst in der griechischen Mythe ein missgestaltetes Ungeheuer, das in der Homerischen Vorstellung vorn als Löwe, in der Mitte als Ziege und hinten als Drache erscheint. Dieses Unthier war göttlichen Geschlechts, ward durch Amisodorus, König von Karlen, aufgenährt und verwüstete dann zum Danke lange das Land. Nach Hesiods Theogonie stammt die Chimära von Typhaon und Echidna, hat drei Köpfe und speit Flammen aus. Getödtet wird sie durch Bellerophon. Virgil versetzt die Ch. mit andern Ungeheuern in die Unterwelt. In den edlern Bildungen der Kunst tritt diese Missgeburt der Fantasie in völliger Löwengestalt auf, nur dass aus dem Rücken Hals und Kopf einer Ziege herausgewachsen ist. — Riesenbilder der Chimära an Felswänden trifft man noch in den kleinasiatischen Gegenden, wo eben Homer den Schauplatz der Ernährung und des landverwüstenden Hausens dieses Ungeheims angibt. Ein solches Kolossalsteinbild hat z. B. der durch seine Erforschung der Alterthumsreste Lyciens und Karliens bekannte Mr. Fellowe entdeckt, welches stückweis (es musste seiner Kolossalität wegen, die den Transport des Ganzen nicht gestattete, in Theile zersägt werden) in die Antikenspeicher des britischen Museums gewandert ist. Kleinere Chimärenbilder, namentlich in Verbindung mit Bellerophon, sind aus dem Alterthum zahllos vorhanden; ein Terracottenrelief der Chimärenbesiegung, auf der Insel Melos gefunden, haben wir im Art. „Bellerophon“ mitgetheilt. (Auf der Mairie zu Autun wird ein schönes Mosaik aus der Römerzeit aufbewahrt, das den Kampf Bellerophons mit der Ch. darstellt und in der Umgegend von Autun ausgegraben ist.) Eine berühmte statuarische Darstellung des Gethiers findet sich in

Mziempalast zu Florenz. Es ist diese ein Denkmal etruskischen Erzgusses; der Ausdruck des Ungeheuers ist wild und grimmig; Knochen und Muskeln sind mit vieler Kenntniss und sehr kräftig angegeben; die Umrisse haben überhaupt etwas Hartes, was zum Charakter des Ganzen wohl passt. Der Schwanz endigt in eine Schlange, die



in das Horn der Ziege beisst. Ein Theil dieses Hornes und die Schlange sind moderne Ergänzungen. Auf der rechten Vorderpfote des Thiers stehen einige etruskische Buchstaben, welche Tinsvil gelesen werden, welches Wort etwas einem Gotte Geweihtes zu bezeichnen scheint. Dieses Erzbild voll Kraft und Lebens ward zu Arezzo, auf der Stelle des alten Arretium, ausgegraben. Wir theil-

en es mit Hinweglassung der neuern Ergänzungen nach Dempster's *Etruria regalis* (I. tab. 22) und Micali's *Antichi Monum.* (tav. 42 n. 2) verkleinert mit. Anführung verdient noch, dass sich die Chimära auf Silbermünzen von Sikyon findet; die Vorderseite dieser Münzen von schönem Styl zeigt das Thierbild nebst den Buchstaben E als Anfangslauten des Stadtnamens in der Form Σικυών, während die Kehrseite eine Taube in einem Olivenzweige enthält.

Chimarus, Julius, ein Bildhauer der röm. Kaiserzeit, von welchem sicher bemerkt ist, dass er dem Germanicus Statuen arbeitete. (Ottfr. Müllers H. d. Arch. 216.)

China. — Es ist eine bekannte Thatsache, dass die Chinesen schon sehr früh eine vielen Beziehungen bedeutende Culturstufe errungen haben. In sehr vielen Erfindungen sind sie den gebildeten Völkern vorangeeilt; doch ist in Folge ihres schauerhaft stabilen Staatssystems ihre Gesamtbildung von sehr untergeordneter Art geblieben, so dass, trotz aller praktischen Tüchtigkeit dieses conservativsten Volkes der Welt, nur schwache Strahlen eines höheren Lichtes aus den Bildungszuständen des „himmlischen Reiches“ hervorleuchten. Man begegnet hier dem überwiegenden Vorherrschen einer die höhere Vernunft ausschliessenden Verstandesthätigkeit. War der Zustand der Mongolen zur Zeit, als sie in ihr jetziges „Reich der Mitte“ einwanderten, in jeder höhern Beziehung vernachlässigt und verwildert; hatten bereits ihre Vorfahren im quälendsten Kampfe für ihre Existenz den leitenden Lichtfunken, die Enttahnung, in der Brust verloren, so war es natürlich, dass andererseits, eben durch Noth und Sorgen, denen sie hingegeben waren, ihre Verstandesthätigkeit erregt und geschärft wurde und dass diese, herausgerissen aus der Gesamthätigkeit aller Seelenkräfte, sich lediglich auf Erfindung von Hilfsmitteln zur Verbesserung ihrer äussern Lage beschränkte, durch welche Beschränkung auf die Bedürfnissbefriedigung das Empfinden des Schönen, das Streben nach dem Höhern mehr und mehr unterdrückt wurde. Indem nun die Thätigkeit des Verstandes nicht zur Vernunftthätigkeit sich erhob, erzeugte sich jener kindische Ernst, welcher den Hauptzug im Charakter der Chinesen ausmacht und in Folge dessen sie sich klein im Grossen und gross im Kleinen herausstellen. Ihre Ausbildung blieb so auf halbem Wege stehen und hat sich bei der kindischen Genügsamkeit und Selbstgefälligkeit, die im chinesischen Charakter wurzelnd bis zur völligen Isolirung des Volkes führte, zwei Jahrtausende lang auf einer und derselben Stufe erhalten. — Stellen wir uns die mongolischen Horden vor, wie sie aus ihrer Wüste nomadisirend in die Ebenen China's mit ihren Zeltlagern hinabzogen und sich allmählig zu festen Wohnsitzen quamen, erst stehende Lager, dann Dörfer und Städte bildend, so erklärt sich von selbst, dass diese nun als Chinesen in die Reihe der staatlichen Völker eintreten und den Mongolen ihre Wohnungen den Zelten, ihre Städte den Lagern nachbildeten

und bei dem Naivitätszustande ihrer Halbbildung, in welchem sie überhaupt verharrten, auch an gedachten Formen mit kindischer Vorliebe hängen blieben. In der That sind die chinesischen Städte mit den geraden Strassen, mit den vereinzelt gleich grossen Häusern, vor welchen Flaggenstangen aufgepflanzt sind, ganz den Zeltlagern ähnlich, und nur die Zeltbedeckung aus biegsamen Häuten konnte das Vorbild des abenteuerlichen, aller constructiven Bedeutung entbehrenden chinesischen Daches sein. So führte die Zeltidee natürlich auch zur Wahl des leichtesten Baumaterials, und unbeachtet blieb für den Häuserbau der solidere Stein. Der Anstrich mit bunten Farben und die grotesken Verzierungen, ohnehin schon den Zeltlagern nicht fremd, fand seine Bestätigung und Ausbildung in dem kindischen Volkscharakter und dieser die seinige in den wunderbar kunterbunten Naturscenen des Landes, deren Wechsel die grellsten Kontraste darbietet. — Als die ältesten chinesischen Bauten, die als blosse Werke des Bedürfnisses erscheinen, zugleich aber die tüchtigsten und grossartigsten Schöpfungen des Volkes sind, müssen die Brücken, die grosse Mauer und der Kaiserkanal genannt werden. Die Brücken, theilweis von bedeutender Länge (die Brücke über einen See bei der Stadt Sau-tschu-fu zählt 91 Bogen), sind von Werkstücken; es finden sich Halbkreisbogen und Spitzbogen neben der arabischen Bogenform des Hufeisens. Der grosse 300 Meilen lange, China von Norden nach Süden durchschneidende Kaiserkanal hat eine normale Breite von 200 Fuss und ist zuweilen 60 — 70 Fuss tief eingeschnitten, zuweilen zwischen Dämme eingeschlossen, welche mit Quadern eingefasst sind, an andern Orten durch Moräste und Seen geführt. An einer Stelle erweitert sich dieser Kanal, zwischen Quaimauern aus grossen grauen Marmorblöcken, bis zu 1000 Fuss Breite. Die grosse Mauer oder die Mauer der 10,000 Li, ursprünglich die Grenze gegen die Tartarei bildend, zieht sich über die höchsten Berge und über Flüsse hinweg, ist 1500 englische Meilen lang, streckenweis einige 20 Fuss breit, und besteht aus einem Erdwalle zu beiden Seiten mit Mauern von Werkstücken und Backsteinen eingefasst, oben mit gebrannten Fliesen bedeckt. In Entfernungen von etwa 100 Ruthen erheben sich Thürme, die kleinsten von 4 Fuss im Quadrat, 6 Fuss hoch, die grössten von 40 F. im Quadrat und 40 F. hoch. An manchen Stellen ist die Mauer nur 5 Fuss breit; mitunter findet sich eine doppelte und dreifache Mauer, und Karl Ritter (Erkundung II. Th. I. Bd. S. 125) erwähnt Thürme von 21 F. im Geviert und von 63 F. Höhe. Diese Bauwerke reichen ins Jahr 200 vor Christus hinauf. Wichtiger in Bezug auf eigentliche Baukunst sind die sogenannten Pagoden, welche die Chinesen Ta nennen. Sie erheben sich achteckig bis zu neun Stockwerken; das untere mit einem Umbau tritt weit vor, jedes obere ist nur ganz wenig eingezogen und alle erscheinen mit einem vortretenden Dachrande geziert oder eigentlich verunziert. Diese Pagoden waren einst heilige Häuser, sind aber bei der Lauheit des nüchternen, ganz gemüthlosen Volks, die es in allem Religiösen zeigt, meist verwittort und zerfallen. Als das berühmteste Exemplar, das vollkommen erhalten und am besten erforscht ist, muss zunächst der grosse Porzellanthurm zu Nanking genannt werden. Das Werk des englischen Leutnants Ouchterlony (*The Chinese war*, London 1844, 8. mit 53 Holzschnitten) gibt hierüber folgende Mittheilungen. „Der Thurm steht in der Mitte eines hochliegenden Vierecks, dessen Umfassungsmauern durch die Vorderseiten mehrerer grossen Tempel und Hallen gebildet werden, erhebt sich auf einem, sehr Fussgestell bildenden Untergeschosse beinahe 200 Fuss hoch in neun sehr zierlich gebauten und im richtigen Verhältniss zu einander stehenden Stockwerken, und hat eine achteckige Form. Das Hauptmaterial des Baues ist Porzellan, denn, wenn dies gleich nur dazu angewandt worden, um die Mauern äusserlich und innerlich zu bekleiden, so bildet es doch den Hauptbestandtheil des Baues und ist der einzige, den man zu Gesicht bekommt. Der eigentliche Körper der Mauer besteht aus gewöhnlichen Mauersteinen, die durch Mörtel verbunden sind; das Porzellan, in der Form von schneeweissen, äusserlich glasierten Fliesen von regelmässiger Grösse, oben mit langen Krampen oder Nasen am Rande, um sie in der Mauer zu befestigen, ist überall aussen und innen, angewandt, so dass es eine förmliche Bekleidung bildet und das schlechtere Material nirgends zum Vorschein kommt. Auf der Plattform eines jeden Stockwerkes sind vier Thüren angebracht, so dass auf zwei Seiten des Achtecks eine kommt, und diese führen auf eine Terrasse, welche rund um den Thurm geht und mit einem zierlichen Geländer von grünem Porzellan eingefasst ist, das durch Figuren in verschiedenen Farben eine Abwechselung erhält, und die mit glatten viereckigen Ziegeln gepflastert ist. Die Thüren haben Rahmen von glasierten braunen, rothen, grünen und gelben Ziegeln, je nachdem sie Figuren oder Pflanzen vorstellen, und ob sie gleich mehr grotesk und auffallend als geschmackvoll und zierlich sind, so tragen sie doch sehr viel zur Schönheit des Ganzen bei. Ueber den Thüren steht man

einen gothischen Bogen aus erhaben geformten Ziegeln, eine grosse Masse, von denen jede 30 Pfund und mehr wiegt, und ein kurzes Dach von demselben Material, das glänzend glasirt ist und eine gelbe Farbe hat, tritt aus jedem Stockwerke hervor und zeigt die sonderbare, aufwärts gebogene Krümmung, welche man an den Dächern aller chinesischen Gebäude bemerkt. An dem äussersten Ende des Daches hängen Glocken von etwa 8 Zoll Höhe und 6 Zoll im Durchmesser, die an einen zusammengeflochtenen Draht befestigt sind. An jeder der acht Ecken hängt auch eine Laterne, welche aus dünnen Platten von Austerschaalen in leichten hölzernen Gestellen gemacht ist, und diese Laternen werden, der uns gegebenen Auskunft zufolge, an Festtagen von den Priestern, welche die Aufsicht über die Pagode haben, angezündet, und sollen dann eine Wirkung machen, die nach allem dem, was wir sahen, höchst eigenthümlich und imposant sein muss. Auf das oberste Stockwerk ist eine hohe Kappe oder ein pyramidenartiger Bau aus Ziegeln und Sparren aufgesetzt, der in einen reich vergoldeten Tannzapfen ausläuft, von dem mehrere Schriftsteller, durch das Aeussere betrogen, geglaubt haben, er bestehe aus reinem Golde. Lange metallene Ketten, die mit vielen Kugeln verziert sind, laufen von diesem Zierrath nach dem Dache hinunter und durch eine Anzahl concentrischer Metallringe, welche um den Gipfel der Pagode auf eine besonders phantastische Weise angebracht sind. Das Gebäude erhält seine Festigkeit durch einen riesenhaften Sparren oder Balken aus einem Stück, welcher, soweit wir sehen konnten, ziemlich tief im Mittelpunkte hinuntergeht, und von dem aus in jedem der neun Stockwerke grosse Träger auslaufen, welche die Fussböden und die Treppen tragen und die Mauern verstärken. Das Holzwerk sieht sehr alt aus, doch ist durchaus keine Spur von Verfall oder Nachgeben irgendwo, noch in dem Körper des ganzen Gebäudes zu bemerken, obgleich man nach dem frischen Kitt hie und da, sowohl in der inneren und äusseren Porzellanbekleidung als in den glasirten Ziegeln, wohl schliessen kann, dass man beständig an dem Thurme ausbessere.“ — Weit bedeutsamer als dieser Porzellanthurm erscheint uns die leider noch ungenügend beschriebene eiserne Pyramide bei der Stadt Tsin-Kiang-Fou in der Provinz Kiang-Nan. Dieselbe wurde durch den preussischen Missionär Karl Gützlaff auf dem Scheitel einer ziemlich grossen Anhöhe bei gedachter Stadt entdeckt; er beschreibt sie als ein altes ganz aus Eisen gegossenes Werk, das mit Reliefs und Inschriften bedeckt ist, deren Züge und Angaben in die Epoche der Dynastie Tang (also ins 5. oder 6. Jahrh. der christlichen Zeitrechnung) hinaufreichen. Dieses 1200 Jahre alte Monument erhebt sich als oktagonale Pyramide nur 40 Fuss hoch, hat 80 Fuss im Durchmesser der Basis und ist in sieben Absätzen aufgebaut, welche alle mit merkwürdigen geschichtlichen Darstellungen geschmückt sind. Gützlaff rühmt die ausserordentliche Zierlichkeit des Werks, welche alles Derartige, was er in China bisher gesehen, weit hinter sich lasse. — Die auf gemeine Nützlichkeit gerichtete, alle tiefern und höhern Ideen ausschliessende conventionelle Verstandesbildung der Chinesen zeigt sich recht offenbar in dem Umstande, dass sie ihren dem Cultus dienenden Bauten keine merkliche Auszeichnung vor den Wohnhäusern verleihen, denn mit Ausnahme der ältern thurmformigen Pagoden, die als kleinliche Erinnerungen an indische Vorbilder erscheinen, stehen ihre Tempel völlig *au niveau* mit ihrer Profanarchitektur. Holz und Backstein haben in China für Cultus- und Wohngebäude seit den ältesten Zeiten das gewöhnliche Baumaterial abgegeben, und wenn auch nicht geleugnet werden kann, dass dieses Material ungeeignet war, um zu einer erhabenern Ausbildung der Kunst zu ermuntern, geschweige an solche Riesenunternehmungen wie in Indien denken zu lassen, so trägt doch dasselbe durchaus nicht die Schuld, dass die Chinesen nicht besser und würdiger gebaut haben. Sie besaßen Sandstein, Granit und Marmor genug im Lande, und liessen diese bessern Materialien auch nicht unverwendet, wie ihre alten Brücken- und Uferbauten bezeugen; aber die Anwendung des soliden Steins auf eigentliche Gebäude war ihrem niedern Nützlichkeitsprincipe und wohl auch ihrem Phlegmatismus zuwider; sie wendeten ihn eben nur an, wo die unabwendbare Nothwendigkeit ihn gebieterisch forderte. So erklärt sich ihr starres Beharren beim Holz- und Ziegelbau in allen den Fällen, wo es auf eigentliche Baukunst ankam. Ihrem kleinlichen Charakter gemäss entwickelten sie denn auch jenen kleinlichen, bei aller Schmucküberladenheit ärmlichen, bei allen seinen Wunderlichkeiten einförmigen, bei aller Barockheit bedeutungslosen Baustyl, als dessen Hauptmerkmal die widersinnig geschweifte Dachform erscheint. Dabei macht man die kuriose Wahrnehmung, dass ihre Zopfdächer mit ihren im Geviert stark ausladenden Rändern ziemlich mit den Deckelhüten, womit sie ihre Köpfe und Scheitelzöpfe bedecken, übereinstimmen. — Werfen wir einen Blick auf die übrigen Werke chinesischer Künstlichkeit, so bemerken wir zunächst, dass sie in der architektonischen und darstellenden Skulptur schon

früh sehr Merkwürdiges geleistet haben. Von ihrer Uebung in Eisengusswerken und ihrem Geschick in der Ciselirung zeugt die schon erwähnte aus dem frühesten Mittelalter datirende zierliche, mit Reliefs geschmückte Eisenpyramide bei Tsin-Kiang-Fou; von ihrem Verständniss der Steinbearbeitung aber Hefern Beweise die Todten- und Friedhöfe. Wir erinnern hier namentlich an die hinter der Vorstadt von Ningpo zwischen den Reis- und Melittefeldern liegenden, mehr oder minder ausgedehnten, gewöhnlich von Cypressen umgebenen und im Allgemeinen einen ganz freundlichen Anblick gewährenden Grabstätten, deren mehre drei bis vierhundert Jahre alt und mit nicht geringen Kosten angelegt sind, indem sie nicht blos einen grossen Flächenraum einnehmen, sondern auch noch mit Quadersteinen gepflasterte, auf beiden Seiten mit Steinbildern gezierte Zugänge haben. Die Thore dieser Zugänge sind mehrentheils niedergestürzt; einige derselben müssen aber, wie die vorhandenen Säulen, Knäufe etc. zeigen, recht schön gewesen sein. Die an den Seiten der Zugänge befindlichen Steinbilder sind am besten erhalten; sie stellen gewöhnlich Schafe, Panther oder Tiger, gesattelte Pferde und Priester vor. Letztere sehen ganz gut aus, und an den Pferden, deren Köpfe nur gewaltig plump erscheinen, sind die Verzierungen des Sattelwerks und der Steigbügel mit vielem Fleisse ausgehauen. Zwischen den Trümmern der eingefallnen Thore sieht man bisweilen auf grossen Steinblöcken kolossal ausgehauene Schildkröten, welche ähnliche Steinblöcke auf dem Rücken tragen. Diese sollen eine religiöse Bedeutung haben. Gewiss werden die Chinesen auch in der Neuzeit noch die Stein- und Erzsculptur pflegen; nur ist uns über solche ihrer neuern Produkte wenig bekannt. (Als eine der neuesten Kunsterwerbungen des Königs Louis Philipp wird uns eine ganz vergoldete Statue des jetzt regierenden chinesischen Kaisers Tau-Kwang genannt, welche im Louvre, im Marmorsaal des Museums Karls X., Aufstellung gefunden hat; doch haben wir nicht in Erfahrung gebracht, aus welchem Material dieses Werk besteht.) Bekannt ist der blühende Zustand der chinesischen Kunstindustrie in Schnitzwerken und eingelegten Arbeiten, in welchen Beziehungen die Möbelschreiner und Sargmacher äusserst Beachtenswerthes leisten. Besonders ist die Stadt Ningpo ausgezeichnet durch ihre vielen geschickten Kunstschreiner und durch die zahlreichen Möbelmagazine, die eine ganze Strasse einnehmen und in hohem Grade sehenswerth sind. Man findet darin sehr schöne Stücke mit eingelegten Arbeiten sowie mit Schnitzwerk, alle sehr künstlich und zugleich theuer im Preise. Ein Reisender, dem wir diese Notizen verdanken, sah Bettstellen, die freilich von bedeutender Grösse waren und aus zwei Abtheilungen bestanden, von denen die eine die Lagerstätte und die andre eine Commode und einen Nachttisch in sich fasste, wofür nicht weniger als 250 Dollars gefordert wurden. Dies erklärt sich mit durch den Umstand, dass die Preise des Holzes in China fast allenthalben hoch stehen. Trotzdem verschwenden die Chinesen im Allgemeinen auch da viel Holz, wo es ihrem Nützlichkeitsprincipe zuwider sein sollte, nämlich an den Särgen. Die Verfertigung der letztern geschieht in besondern Werkstätten, wo man sie immer und zwar in ziemlich grosser Auswahl vorrätig findet; sie werden von mehr als genügender Grösse gemacht und die dazu genommenen Bohlen sind gewöhnlich 2 — 3 Zoll dick. Manche nun sind sehr sorgfältig gearbeitet und bisweilen mit kunstvoll geschnitzten Bildwerken und Vergoldungen reich verziert. Solche Kunstverschwendung am unpassendsten Orte geschieht natürlich im Interesse und auf Kosten der Vornehmern und Reichen; die Särge selbst werden inmitten der Reisfelder familienweise auf leicht aufgeworfenen Erdhügeln zwischen Cypressen und ähnlichen Bäumen aufgestellt, gewöhnlich mit Ziegelsteinen leicht ummauert, häufig aber auch blos mit Matten dicht umwunden. — Ein weit umfangreicheres Feld, als die erwähnten Industriearbeiten für die chinesische Holzarbeit darbieten, eröffnet sich derselben in den Tempelbauten und in den Prachtbauten der Vornehmen. Hier kommen zunächst die umgebenden Hallen in Betracht, deren glänzend roth lackirte Säulen, die in den Formen an die spätindische Kunst erinnern, durchweg aus Holz gebildet sind. Merkwürdig sind die in verschiedener Weise geschnitzten Konsolen, die an dem Obertheile der Säulen statt Kapitälts zur Unterstützung des Architravs hervortreten. Allerhand fabelhaftes Schnitzwerk, wobei grause Drachenfiguren die Hauptrolle spielen, findet sich gewöhnlich über den Ecken des Daches. — Nächst den besagten verschiedenartigsten feinem und gröbern Arbeiten der Chinesen in Holz sind ihre saubern Elfenbeinarbeiten und ihre in grosser Menge producirten Tapeten und Porzellan gebilde zu erwähnen, welche letztern Fabrikate als chinesische Merkwürdigkeiten eine gewisse Berühmtheit genossen. Bekanntlich sind die Chinesen die frühesten Erfinder des Porzellans, bei denen schon im 15. Jahrh. der ausgedehnteste Gebrauch desselben sich nachweist, denn aus jener

Zeit datirt der mit glänzenden Porzellanplatten belegte, bereits oben von uns besprochene Pyramidalbau zu Nanking.) — Was über die Malerei bei den Chinesen zu sagen ist, wird sich am besten auf die Mittheilungen stützen, welche Joseph Heller in einem Bericht über einige ächtchinesische *Semigouache* Gemälde gegeben hat, die sich im Besitze des Herrn G. Wolfrum, Direktors des Handelslehrinstituts zu Bamberg, befinden. Es sind sieben in Indien aufgekaufte Gemälde, theils in hoch, theils in quer Octav, welche nicht allein wegen der Seltenheit, sondern vielmehr wegen der Behandlungsart in der schönen Ausführung interessant erscheinen, und einen höhern Begriff von dem Zustande der Kunst bei den Chinesen geben, als welchen man sich nach Anschauung der gewöhnlichen, nur von stereotypenmässig mechanischer Arbeit zeugenden Werke des chinesischen Gewerbflusses gebildet hat. In diesen Gemälden nun offenbart sich durchweg eine künstlerische Regsamkeit, ein freieres Auffassen der Natur in Leben und Bewegung; besonders erfreut man sich an der schlichten Natürlichkeit, welche durch kein Haschen nach Effekt gestört wird. Doch bemerkt man immerhin einige Schwäche und Unbeholfenheit in der Zeichnung. Es fehlt zumal an der Luft- und Linearperspektive, dann im Dimensionenverhältniss zwischen den Haupt- und Nebengegenständen. Besonders hart und trocken sind in der Zeichnung die Vögel; besser die Pflanzen, am besten die menschlichen Figuren. Der Charakter ist gut ergriffen, die Physiognomik ächt chinesisch, das individuelle Gepräge sehr anziehend, und besonders die weibliche Figur so lieblich und sanftmüthig dargestellt, dass man glaubt, eine lustwandelnde Maria im byzantinischen Charakter zu erblicken. Manche Fehler würden vielleicht nicht stattgefunden haben, wenn nicht die Behandlungsart durch das Materielle zu sehr bedingt wäre; das Reispapier nämlich, auf welchem die Bilder gemalt sind, ist wie Pergament von zarter sammetartiger Oberfläche, und nimmt daher die Farbe nicht leicht an; es ist deshalb nur ein langsamer Farbenaustrag möglich, der dann der Porosität des Papiers wegen das Ansehn feiner Miniaturmalerei hat. Diese Gemälde gleichen also völlig denen auf Sammet. Sie sind in Aquarell- und Deckfarben (in *Semigouache*) ausgeführt. Die Ausführung ist höchst fleissig, die Farben sind brillant und rein, die Lokaltinten gut. Gold ist ebenso angewandt, wie in den alten byzantinischen und deutschen Miniaturen. Die Schatten sind klar, doch selten angebracht, weil überall volles Tageslicht herrscht. Auf dem ersten dieser sieben Bilder ist ein Chineser dargestellt in festtägigem Gewand mit einer rückwärts an der Mütze herabhängenden Pfauenfeder, welche seine Würde als Mandarin bezeichnet. Auf dem andern schreitet eine junge, in holder Jungfräulichkeit blühende Chinesin einher, mit einem gelben Tuche über dem Haupte und mit einem langen reich durch Gold verzierten Mantel. Nichts missfällt daran als die kurzen Füße mit der hohen schweren Beschuhung. Sonderbar ist es, dass bei diesen beiden Figuren ein Grund, auf dem sie zu stehen hätten, nicht angedeutet ist, und sie mithin frei schwebend erscheinen. Auf den fünf andern sind je zwei Vögel von einer Gattung (zwei Rebhühner, zwei Schwalben, zwei Fischreiher etc.) mit Früchten, Gesträuchen, Blumen und andern Beiwerken dargestellt. Weder der Name noch ein Zeichen des Künstlers ist auf diesen Blättern zu finden, doch scheinen sie erst vor wenigen Jahren gefertigt worden zu sein. — Schliesslich müssen wir noch eines freilich abseit liegenden, aber von den Chinesen höchst bedeutsam gepflegten Kunstzweiges gedenken, nämlich der *Gartenkunst*. Die chinesischen Gärten übertreffen ebensosehr an Schönheit wie an Grossartigkeit alles Aehnliche bei andern Nationen. Berühmt ist der 10 engl. Meilen lange kaiserliche Garten *Juen-mün-juen*, und nicht minder der Park *Dscheho-Wan-schu-juen* (das Paradies der 10,000 Bäume). Diesen Riesengärten wird selbst Lob von Denen zugestanden, die den Chinesen sonst in keinem Kunstzweige poetische Intentionen nachrühmen. Es offenbart sich nämlich in den chinesischen Anlagen viele Feinsinnigkeit in Berechnung malerischer Wirkungen; so hat man z. B. gefunden, dass bei den Anpflanzungen selbst eine Farbenscala des Laubwerkes in den Baumgruppen erzielt wird. Freilich muss die Hauptwirkung der chinesischen Parkschöpfungen auf die Grossartigkeit der Anlage und auf die mit hineingezogenen überraschenden Naturscenen gerechnet werden. — (Ueber die Kunstzustände China's vergleiche noch, was darüber im Artikel „Asien“ mitgetheilt ist.)

Chinesische Tusche; s. unter Tusche.

Chirk, Städtchen auf einem steilen Hügel im engl. Fürstenthum Wales, ist berühmt durch den vom Architekten Th. Telford schön ausgeführten *Ellesmerekanal*, welcher auf einer steinernen Leitung von neun Bogen über den Fluss *Ceirlog* und das Chirkthal geht und unmittelbar darauf in einem 750 Fuss langen Tunnel durch einen Hügel hinläuft.

Chiron (Cheiron) erscheint im homerischen Epos als der Gerechteste der Centauren, als Lehrer des Achilles, als erfahrener Heilkundiger und als Freund des Pe-

Ious, dem er bei der Hochzeit mit Thetis die schwere, nachher von Achill gebrauchte Lanze schenkt. Nach der Sagen Erzählung bei Apollodor war Chiron der Sohn des Kronos (Saturn) und der Philyra, unterrichtete den Aktäon in der Waldmannskund, den Asklepios in der Heilkunde, und zeigte sich als väterlicher Freund seines Enkels Peleus, den er aus den Händen der Centauren errettete und dem er die Thetis verschaffte, mit welcher die Vermählung auf dem Pelion gefeiert wurde. Als Herakles auf seinem Zuge gegen den Erymanthischen Eber mit den Centauren in Kampf gerieth und diese sich zu Chiron flüchteten, der bei Melea sich niedergelassen, nachdem ihn die Lapithen vom Berge Pelion vertrieben hatten, ward Chiron von einem vergifteten Pfeile des Herakles getroffen. Dieser Pfeil nun hatte eine unheilbare Wunde gemacht, weshalb Chiron zu sterben wünschte, obgleich er unsterblich war. Er überliess daher seine Unsterblichkeit dem Prometheus, wodurch sich sein Wunsch erfüllte. Zeus versetzte ihn unter die Sterne. Uebrigens erscheint Chiron auch in Verbindung mit den Argonauten, deren Haupthelden, Jason und Andre, wie überhaupt alle Helden der alten Zeit, er unterrichtet hatte; sie besuchen ihn auf ihrer Fahrt und er verleiht ihnen seinen Segen. Die Gemahlin des Chiron ist Naïs oder Chariklo; seine bekannteste Tochter ist Endeïs, die als Mutter des Peleus erscheint. Chiron gleicht halb einem Rosse, halb einem Gotte, welche Vorstellung ihren Grund darin hat, dass Kronos sich in ein Ross verwandelte, als er die Philyra umarmte. Er war abgebildet am Apollothrone zu Amyklä und am Kasten des Kypselos. Bemerkenswerth ist die von Philostratus erwähnte humoristische Darstellung des kleinen Achilles, der auf dem alten Chiron reitet. Vergl. Karl Aug. Böttiger's Vasengemälde I. 3. S. 144.

Chiswick, Dorf an der Themse in Middlessex, mit dem Palast des Herzogs von Devonshire, wo eine Gemäldesammlung getroffen wird, deren Hauptstück ein Werk von Hans Memling ist. (Eine Madonna mit Engeln, Heiligen und Donatoren.) In der Kirche dieses Dorfes ist Hogarth begraben.

Chiton (χιτών), der Rock der alten Hellenen, der schon in den homerischen Gedichten spielt. Er war in der Regel von gewalktem wollenen Zeuge. In der Zeit nach den Wanderungen der hellen. Volksstämme ward er auch Chitoniskos genannt, während der Ueberwurf das Himation, die Chlaina oder Chlanis hiess. Der Chiton als Mannsrock betrachtet, bei den Doriern in alter Zeit kurz und wollen, war bei den Ionern und Athenern von Leinen, in der ältern Zeit lang herabfallend, seit Perikles Zeit bei den Athenern kürzer. Die Thessalier galten späterhin für die, welche längere Röcke als die übrigen Hellenen trugen. Der Chiton der Freien hatte zwei Aermel; einärmelig trugen ihn Handarbeiter und Sklaven. Als Gewand der arbeitenden Klasse kommt auch die Benennung Exomis sowohl für den einärmeligen Chiton als für das Himation, wenn dieses so umgeworfen wurde, dass der rechte Arm frei blieb. Ein Gürtel (Zonä, nur bei Männern so genannt) war, wenn das Gewand lang herabhing, Bedürfniss; nur der lange Chiton der Priester blieb ungegürtet. Nicht wenige Männer begnügten sich mit dem Chiton, daher ein solcher Monochiton (etwa zu Deutsch: Nosrock) hiess. So gingen auch die athenischen Knaben. Eine Unterkleidung (Hemd) unter dem Chiton war nicht üblich. Hartgewöhnten Männern genügte schon der Ueberwurf, das Himation, daher solche, wie z. B. Sokrates, ohne Chiton gingen. — Was den Chiton als Weiberrock betrifft, so bestand der dorische Chiton aus zwei Stücken Zeug, die unterwärts zusammengenäht waren und auf den Schultern durch Spangen befestigt wurden, in Sparta aber auch an den Seiten nicht genäht, sondern nur zusammengeheftet waren. Er hatte keine Aermel. Erst kurz vor dem Perserkriege kam diese Tracht in Athen ab, an deren Stelle die ionische trat. Der ionische Weiberrock war aber weit und faltenreich und mit Aermeln versehen. Er reichte gewöhnlich lang herab, daher ein Gürtel (das Zonion oder Strophion) zum Aufziehen erfordert ward, woraus sich der Kolpos bildete. Auch oben war das Zeug so reichlich, dass davon noch zu einem Ueberschlage (Diplois, Diploidion, auch Epomis genannt) übrig blieb. Der Saum am obern und untern Theil war wohl mit einer Verbrämung (Pezä, Pezides) verziert, die Aermel aber pflegten aufgeschlitzt und mit Spangen geheftet zu werden. Der Ueberwurf der Weiber war nicht verschieden von dem der Männer. Ein Unterkleid oder Hemde (Chitonion) unter dem Chiton war bei den Weibern gewöhnlich. — Die Farbe des Chiton scheint in der Regel grau oder braun gewesen zu sein; putzlustige Frauen hatten safranfarbige Gewänder, ausserdem war auch wohl das Gewebe selbst (baumwollenes und feines aus Leinen) streifig oder sonst gemustert, oder es wurden Blumen, Sterne etc. darauf gestickt. Auf dem Theater pflegten in der Komödie die Alten in weissem, die Jünglinge in hellfarbigem, die jungen Männer in dunkeifarbigem Purpur zu erscheinen. Es galt aber für eine Ausnahme, wenn Männer wie Hippias und Parrhasios sich im gewöhnlichen Leben in Purpur zeigten, und

ehrsame Frauen pflegten, zum Theil nach gesetzlicher Verordnung, bunte Kleider den Hetären zu überlassen und sich weiss oder gelb (die Byssosfarbe) zu tragen. Der Chiton war, wenigstens bei den Athenern, im Winter von Wolle, im Sommer auch von Leinen. Der gemeine Mann trug selbst Röcke von Leder, oder Schaf- und Ziegenpelz, oder einen zottigen Flaus. Zum Frauengewand war neben Wollen und Leinen der Byssos gebräuchlich, unter welchem — mit Ausnahme des gelben Byssos von Ellis, der für Flachs erklärt wird — Baumwolle zu verstehen ist. Seidene Chitons sind in der Zeit des freien Hellas nachhört geblieben. — Hinsichtlich der statuarischen Denkmale sei hier nur Folgendes bemerkt. Bei Figuren der Artemis als Jägerin zieht ein Gürtelriemen den anliegenden, an beiden Schultern gefälzten Chiton unter der starken Brust in schmalere Falten. Pallas Athene steht im langen bis auf die Füße reichenden, die Arme blosslassenden Chiton, oft in gedoppeltem Chiton. Bei der Gewandung in sich selbst ruhender weiblicher Gestalten bringt es das Motiv des entschiedenen Ruhens auf einem Bein und Hüfte mit sich, dass der Chiton an der Standseite dicke und parallele Steifalten, an der befreiteren, ihr bequem angelehnten Seite eine glattere, von leichten geschwungenen Quersalten durchzogene Masse bildet, und der ins Kreuz gelehnte Oberkörper den Chitonüberschlag nach der Brust hinaufzieht. So sieht man es an Jungfrauengestalten im Parthenonfries, auch an (in Carrey's Zeichnungen erhaltenen) Metopenfiguren des Parthenon, und bei Göttinnen im Fries des Niketempels; dergleichen durch die ganze spätere Kunst (seit Phidias und Polyklet) bei schönen Statuen der Hera, Ceres und Pallas. Dabei ist in den genannten Beispielen, wie bei den Karyatiden des Erechtheion, der Chitonüberschlag nicht überknüpft von einer Gürtelschnur. Bei weiblichen Porträtstatuen geht der Chiton ebenfalls vom Hals bis an die Füße; das Himation von feinerem Stoff bildet ein anliegendes Uebergewand bis an die Knöchel, von wo dann bis auf die Füße der Chiton nur als kurzer, vielfaltiger Vorstoss herauskommt. Bei sitzenden, an der Brust gegürteten Frauen im Chiton ziehen Chiton und Himation die oft ziemlich gespreizten Beine straff und nach rechtshin, wenn Leib und Brust sich linkshin wenden, während das Gesicht wieder rechtshin geht. Bei Amazonenstatuen lässt der (natürlich ärmellose) Chiton die linke Brust bloss und ist, zweimal aufgesteckt, verkürzt, so dass die Beine bis über die Kniee blossbleiben.

Chitonion, das Unterkleid unter dem Chiton, das Hemd nach unsern Begriffen; dasselbe war nur bei den Weibern, nicht bei den Männern Griechenlands üblich, da letztere den Chiton (Rock) auf blosem Leibe trugen.

Chitoniskos; s. Chiton.

Chiusi, Ort an der Grenze Toscana's und des Kirchenstaats. Hier lag das alte Clusium, eine der zwölf etruskischen Republiken, auf einer Anhöhe über dem Flusse Clanis und am Südende des *Lacus Clusinus* oder der *Clusina palus* (jetzt *Lago di Chiusi*). Für die Bedeutung jener alten Stadt spricht die Unternehmung des Clusischen Fürsten Porsenna, die vertriebene Königsfamilie in Rom wieder einzusetzen. Porsenna's Grabmal in Gestalt eines Labyrinthes soll sich laut der Angabe bei Plinius (XXXVI. 13.) in der Nähe befunden haben. In der Folge stand die grosse und volkreiche Stadt in naher Verbindung mit den Römern, die sie als eine Vormauer gegen die Gallier betrachteten. Plinius (III. 5.) unterscheidet „alte“ und „neue Clusiner“, was auf römische Colonisation hindeutet. Noch in späterer Zeit war Clusium, weil an zwei Hauptstrassen gelegen, eine ansehnliche Stadt, in deren Nähe sich auch Warmbäder befanden. Auf diesem altklassischen Boden hat man in neuerer Zeit verschiedene Ausgrabungen gemacht und namentlich viele schwärzliche meist ungebrannte Vasen von schwerfälliger, auch kanobusartiger Form, theils mit einzelnen Relief-Figuren an Füßen und Henkeln, theils mit umlaufenden Reihen stumpf eingedruckter Figürchen von Menschen, Thieren und Ungeheuern gefunden. (Vergl. das vom J. 1830 an zu Florenz erschienene *Museo Etrusco Chiusino* und Micali's *Italia avanti il dominio de' Romani* nebst dem *Anticht Monumenti* betitelten Atlas.) Laut einer Mittheilung aus Chiusi, vom Juni 1845, hat Alessandro François (ein unternehmender und äusserst rühriger Mann, welcher sich in der Ausgrabung antiker Denkmäler eine grosse Geschicklichkeit erworben hat, und dem die Archäologie namentlich die Aufdeckung sehr alterthümlicher Grabgebäude in der Nähe von Cortona verdankt) sich in letzter Zeit der ehrwürdigen Hauptstadt des Porsenna zugewandt, wo es ihm glücklich ist mehrere recht interessante Gegenstände, unter andern auch eine grosse goldene Fibula mit etruskischer Inschrift ans Licht zu fördern. Das bedeutendste Stück, welches nicht bloss aus sämmtlichen chiusinischen Ausgrabungen, sondern vielleicht aus denen sämmtlicher etruskischer Nekropolen hervorgegangen, ist eine Vase mit schwarzen Figuren auf rothem Grunde mit aufgesetzten rothen und weissen Farben und den feinsten Graphitzzeichnungen.

Wenn man sich im Allgemeinen darüber wundern dürfte, dass die Gräberstadt des alten Clusium an Denkmälern einer frühern Epoche verhältnissmässig arm war, so bestätigt dieser Fund die schon früher geäusserte Vermuthung, dass die Residenz des Porsenna und die ältern Gräber wohl nicht so ganz in der Nähe des heutigen Chiusi gelegen haben mögen. Die erwähnte Amphora zeigt den feinsten Archaismus, und misst in der Höhe Braccia Toso. 1 Soldi 3. Sie ist auf den grossherzoglichen Grundstück der Fattoria Dolciano aufgefunden worden, und bildet nun den schönsten Schmuck der Vasensammlung der Florentiner Uffizj. Man hat an dieser Prachtvase nicht weniger als 115 im Ganzen wohlerhaltene, fast alle verständliche Inschriften gezählt, die des Malers Clitias und des Töpfers Ergotimos nicht eingerechnet. Die Schriftzüge sind archaisch; die Schreibart hat das Eigenthümliche, dass sie häufig das *N*, *t* und *s* und ähnliche Consonanten auswirft. Die meisten Namen gehören den dargestellten Heroen an, aber auch Hunde, die Quelle, ja sogar eine am Boden liegende Vase (*Hydria*) nehmen dergleichen als naiven hermeneutischen Schmuck in Anspruch. Im Ganzen lassen sich zwischen Haupt- und Nebendarstellungen etwa neun Compositionen unterscheiden. Die Vorderseite des Bauchs des Gefässes stellt die Hochzeit des Peleus und der Thetis dar, sowohl durch Neuheit als durch Ausführlichkeit der Darstellung gleich interessant. Die bräutliche Göttin sitzt in einer Säulenhalle, den Gemahl führt ihr Chiron als Paranympchos zu. Diesen folgt Iris mit Caduceus, begleitet von drei Frauen, vielleicht den Grazien, welchen die drei Horen, die sich an den Dionysos mit einer Amphora auf der Schulter zunächst anschliessen, passend entsprechen würden. Sieben Quadrigen führen dann die Götter herbei, die dieses Hochzeitsgelage verherrlichen sollen: Zeus, Hera, von den Musen Urania, Kalliope, Melpomene, Klio, Euterpe, Thalia, Stesichore (eine interessante Variante von Terpsichore) und Polyhymnia; ferner Amphitrite und Poseidon, Ares und Aphrodite, Hermes und Maia, welchen letzteren vier reich bekleidete Frauen voranschreiten, deren Inschrift, leider verstümmelt, an die Mären denken liesse. Auf der siebenen verlornen Quadriga befand sich Okeanos, welchem Hephästos auf dem Esel reitend den Zug beschliessend folgt. Dieser Darstellung entspricht an Bedeutung und Umfang eine Scene aus dem trojanischen Krieg. Aus dem Stadthor treten die tapfern Söhne des Priamos, Hector und Polites, hervor. In der Nähe eines Thurmes erscheint Priamos auf einem Stuhle sitzend, in Gespräch mit dem ihm gegenüberstehenden Antenor. Leider ist die Darstellung in der daran angereihten Scene, welche wahrscheinlich den Mittelpunkt des Ganzen bildete, lückenhaft. Zum Glück ist der Name des Knaben, welcher mit zwei Rossen einer Quelle naht, erhalten. Es ist Troilos, dem Achilleus Nachstellungen bereitet, wie aus andern Vasenvorstellungen hervorgeht, die seit längerer Zeit den Gegenstand gelehrter Streitfragen bilden. So setzt sich das Wundergebilde alter Sage auf eine nicht minder bewundernswerthe Weise vor unsern Augen wieder zusammen. Die Vase, welche man in diesen Darstellungen allezeit unter dem Rossepaar erblickt, wird durch eine Inschrift als *Hydria* hervorgehoben. Die dabei erscheinenden Gottheiten sind Athene, Hermes und Thetis, letztere als die Mutter des Protagonisten. Hier ist es, wo die Quelle durch die Beischrift *Krene*, die wasserholenden troischen Jünglinge durch *Troon* und die Quellennymphen durch *Niphai* kenntlich gemacht sind. Auch Silenos erscheint hier, Hephästos, Dionysos, Aphrodite, Zeus, Here, Ares und Artemis. Andere sind verstümmelt oder des beigeschriebenen Namens verlustig gegangen. Diesen grössern Compositionen entsprechen die beiden auf Vorder- und Rückseite des Halses. Dort sieht man die Leichenspiele zu Ehren des Patroklos, hier den Kampf der Centauren und Lapithen dargestellt. Obwohl in der erstgenannten Darstellung der Name des Achilles zum Theil gelitten hat, so können sich die erhaltenen Schriftzüge doch kaum auf einen andern Heros beziehen. Er sitzt als Kampfrichter vor einem Dreifuss, welcher den ersten Preis andeutet; die beiden niedern Preise vergegenwärtigen ein kleinerer Dreifuss und eine Amphora. Der Circus ist durch eine Meta bezeichnet, welche die Quadrigen umrennen. Die Namen der Kämpfer sind Olyteus, Automedon, Diomedes, Damasippos und Hippomedon. In dem Centaurenkampf tritt uns vorerst Theseus entgegen. Die übrigen der beigeschriebenen Namen sind: Antimachos, Hylaios, Akrios, Hasbolos, Käneus, Petraos, Pyros, Hoplon, Melanites und Therandros (statt Thersandros). Auf der Oberfläche der Mündung läuft ein Fries herum, der sich in zwei Figuren und namenreiche Compositionen theilt. Die eine stellt den in archaischen Vasenmalereien beliebten Gegenstand der calydonischen Eberjagd dar. Meleagros, Peleus und Atalate (statt Atalante) erscheinen als die Protagonisten; Antaios wird der von dem Eber zu Boden geworfene genannt. Castor und Pollux befinden sich mit dem Laertes dem Wilde im Rücken. Zahlreiche andre Namen sind beigeschrieben; auch die Hunde sind mit solchen versehen. Die andere Hälfte dieses Frieses stellt eine

Chorreigen von 13 Figuren beiderlei Geschlechts dar, welcher von Phaedimos angeführt wird. Theseus spielt die Leier dazu, und vor ihm erscheint Ariane (statt Ariadne) mit einem Kind, dessen Name leider nicht ganz klar ist. Diesem Fest der Freude scheint das Schiff zu entsprechen, welches mit den jubelnden Gefährten des Theseus angefüllt ist, während man in den Wogen einen Mann schwimmen sieht. In dem Chorreigen treten uns die Namen der Hippodamia, des Daidochos, des Menestheus, des Eurysthenes, des Beuchistratos, der Damastrate (geschrieben Damastrate), des Antiochos, der Asteria, des Hernippos, der Lysidike als lesbar und verständlich entgegen, während einige andere verstümmelt sind und Conjecturalstudium erheischen. Auch die grossen Volutenhenkel sind mit Figuren verziert. Man erblickt auf der äussern Seite derselben eine geflügelte Frau, welche mit der einen Hand einen Hirsch, mit der andern einen Tiger gefasst hält. Darunter ist die Gruppe des Alas mit dem geschulterten Leichnam des Achill, beide mit Namen, gebildet. Auf der innern Seite der Volute erblickt man eine schlangenhaarige Gorgone in eiligem Lauf dargestellt. Unter den grossen Heroendarstellungen auf dem Bauch des Gefässes läuft ein Streifen mit Thierkämpfen herum, Löwen, Greife, Sphinxen und Tiger, welche Stiere und Hirsche zerreißen, von feiner Zeichnung. Auf dem Fuss des Gefässes sind Pygmäen und Kraniche mit einander im Kampf dargestellt. Jene erscheinen zwar klein, aber nicht zwergartig entstellt, und sind mit Stöcken und Hippen bewaffnet, andere reiten auf Böcken und bedienen sich der Schleudern, um Steine unter das wilde Geflügel zu werfen. (Nicht blos die Geschichte der Kunst, sondern auch die der epischen Poesie darf sich von der genauern Untersuchung dieses bedeutsamen gemalten Gefässes manche vielleicht überraschende Aufklärung versprechen.) — — In Clitona, unweit von Chiari, hat man um Beginn des J. 1844 bei einer zufälligen Nachgrabung auf einem Gute der Familie Gilgi die Reste eines grossartigen Gebäudes von ungefähr 100 Ellen Länge und 30 Ellen Breite entdeckt. Die Wände sind mit steinerner Mosaik in griechischem Style verziert. Zwei Zimmer sind mit einer Menge von Säulchen aus Terracotta überladen, zwischen welchen vermuthlich eine Communication der Zimmer bestand. Bei Aufbrechung des Fussbodens fanden sich noch viele ähnliche Columnen, alle mit Mörtel überzogen, von welchem auch der untere Raum angefüllt ist. Der ganze geräumige Bezirk scheint mit einer langen Mauer umgeben gewesen zu sein, in welcher, etwa in einer Entfernung von acht Ellen von einander, Nischen angebracht waren, deren jede eine Marmorstatue enthalten haben muss. Zwei solcher Statuen sind in angezeigter Entfernung aufgefunden worden, beide auf Thronen ruhend, von denen der eine Armlehnen hat, die sich in Tigerköpfen endigen. Jede Statue ist mit einer Chlamys dermaassen drapirt, dass die Brust und manche andre Körpertheile entblösst bleiben. Bei der einen Bildsäule ruht der rechte Vorderarm auf der Hüfte, und die rechte Hand, die leider am Gelenk abgebrochen ist, muss dem linken Ellenbogen zur Unterlage gedient haben. Das Gesicht scheint Schmerz mit ernster Betrachtung vereint auszudrücken. Haupt und Kinn sind reich behaart. Die auf einem Schemel ruhenden Fusssohlen sind mit Sandalen bekleidet, die auf jeder Seite drei nach vorn gebogene Ränder haben, die fast den ganzen Fuss umschliessen und mit einem in eine Schleife ausgehenden Riemen befestigt sind. Die zweite Statue, welche alle Extremitäten eingebüsst hat, scheint von demselben trefflichen Meister wie die erste gearbeitet zu sein. Dass man römische Münzen an demselben Orte gefunden, spricht noch nicht für die Meinung des Archäologen F. Sozzi, der das Ganze für die Reste eines von den Römern zu Bädern oder öffentlichen Spielen gebrauchten Gebäudes erklärt; vielmehr gewinnt es den Anschein, dass hier etruskische Baureste vorliegen, und zwar möglicherweise vom berühmten Grabmal des alten Königs Por-senna, von welchem sich sonst noch nirgends Spuren gefunden haben.

Chlamys, eine althellenische Reitertracht, die sich aus Thessalien, dem Pferde-lande, nach dem übrigen Hellas verbreitete und in Athen von den Epheben getragen ward. Es war ein leichter Mantel oder vielmehr ein blosser Mantelkragen, dessen obere offene Enden mit einer Schnalle oder Spange auf der rechten Schulter zusammengeheftet wurden; er fiel mit zwei verlängerten Zipfeln (welche Pteryges oder Ptera — die Flügel — hiessen, daher man die Chlamys auch die „thessalischen Fittige“ nannte) längs der Schenkel herab, und war häufig mit Purpur und Gold reich und glänzend ausgestattet. Die Chlamys führt auch den Namen *Allex*, wonach sie im Lateinischen *Allicula* heisst. Ihr Zubehör, die Schnalle, hatte eine oder zwei Spitzen oder Nadeln; sie hiess *περόνη*, was eigentlich die Nadel selbst bedeutet, während der Ring, mit dem jene zusammen die Schnalle bildet, *κόρη* hiess. Wird die Peronä (die Fibula, Schnalle) gelöst, so legt sich die Chlamys natürlich ganz um den linken Arm, wie so oft bei *Hermes*. Auch kann sie dem linken Arm als eine Art Schild dienen, wie denn *Poseidon* auf alten Münzen mit der Chlamys den Arm

bewehrt. So deckt auch die an der rechten Schulter gefüßelte Chlamys bei Statuen des Theseus und heroischer Epheben in kämpfender Stellung bloß die linke Brust und umhüllt den etwas gehobenen linken Arm. Bei Herakles-Hermen erscheint die Figur ganz mit der Chlamys umwickelt bis über den Schoos hinab, von wo ab der Hermenpfeller sich verjüngt; die rechte Hand liegt innerhalb der Chlamys an der rechten Brust; der linke Arm, bis zur Handwurzel überhangen, ist an der Seite herabgelassen; in der Mitte der Brust hängt eine Löwentatze aus den Säumen der Chlamys heraus. Bei Hermesstatuen bildet die Chlamys, falls sie auf der r. Schulter gefüßelt ist, nur ein kurzes Dreieck über die Schultern um den Hals.

Chlingensperg, Max von, gest. 1841, war Hauptkriegskassier zu München und ist als Verfasser des in der dasigen französischen Druckerei erschienenen Werkes: „Das Königreich Bayern in seinen alterthümlichen, geschichtlichen und malerischen Schönheiten“ bekannt geworden. Davon kamen bis zu Chlingenspergs Tode zehn Hefte heraus.

Chloë, die Grünende; ein Beiname der Ceres (Demeter) als Beschützerin der jungen Saat. (Als solche besass sie einen Tempel in Athen.) Ihr galt das Frühlingsfest der Chloëa, das mit einem Widderopfer und heitern Spielen begangen ward.

Chloris, 1) Name der Blumengöttin, welche als Gemahlin des Zephyrus erscheint und bei den Römern Flora heisst; 2) eine der neun Töchter des Pieros, welche durch die Musen in Vögel verwandelt wurden; 3) eine Tochter des Königs Amphion von Archomenos, Gemahlin des Neleus und Mutter des Nestor; 4) eine Tochter der Niobe und des Amphion von Theben, zuerst Meliböa genannt, welche allein nebst Amyklas übrigblieb, als der Niobe Kinder durch Apollo und Diana getödtet wurden; das Entsetzen hierüber hatte die Meliböa so bleich gemacht, dass man ihren Namen in Chloris verwandelte. Nach Pausanias soll diese Niobide einst zu Olympia einen Preis im Wettlaufe errungen haben.

Chodowiecki, Daniel Nikolaus, geb. 1726 zu Danzig, gest. 1801 als Direktor der kön. Akad. der Künste in Berlin, zählt als Zeichner und Stecher zu den bedeutendsten und originellsten Künstlern seines Jahrhunderts. Er war zum Kaufmannsstande bestimmt, verliess aber 1754 das Handelswesen, um völlig der Kunst sich zu weihen. Seine ersten Versuche waren malerische, indem er eine bedeutende Anzahl von Dosengemäldchen lieferte. Auch als er sich ganz der Kunst zuwendete, malte er vorerst noch, und zwar Miniaturporträts. Für die Malerei im Grossen scheint er wenig begünstigt worden zu sein; nur eine einzige grosse Composition ist von ihm bekannt, jenes höchst vollendete Oelgemälde, welches den Abschied des unglücklichen Jean Calas darstellt und im kön. Museum zu Berlin aufgestellt ist. Dieses Gemälde hat er selbst in einem trefflichen, jetzt selten gewordenen Stiche (von 12 Zoll 6 Linien Höhe und 16 Z. 4 L. Breite) wiedergegeben; die ersten Abdrücke davon haben am untern Rande sechs französ. Verse und die Jahrzahl 1767; die zweiten Drücke sind mit dem J. 1768 bezeichnet. Andre Hauptstichblätter Chodowiecki's sind: „General Zieten vor seinem Könige sitzend“ (gr. Quers.); das „Malerkabinet“ (kl. Quers.), worin Ch. sich selbst dargestellt hat; eine „Landschaft mit Viehherd“ nach C. W. E. Dietrich, in H. Roos Manier; der „Gang verschiedener Stände zum Tode“ (qu. Fol.); das Porträt Friedrichs II. nach Vanloo (in 8.); Wilhelm Tell (hoch 13 Z. 6 L., br. 15 Z. 3 L.); Titelpupfer zu den Memoiren des Ritters Grammont (in 8.); die „Reise nach Dresden“ (in Querfolio, mit Chodowiecki's Selbstporträt und den Bildnissen seiner Freunde) u. s. w. Die Ausbreitung seines Ruhmes verdankt Ch. hauptsächlich den kleinen Radirungen, womit er die literarischen Produkte seiner Zeit in einer unabschbaren Anzahl geziert hat. Hier repräsentirt er in eigenthümlicher Trefflichkeit das Fach des Genre. Die lebenswürdigste Naivetät und eine freie, geistreich charakteristische Darstellung geben der Mehrzahl dieser Arbeiten ein sehr anziehendes Gepräge; viele sind freilich auch als Fabrikwaare des „unverwüthlichen Kupfermanns der Buchbändler“ zu betrachten. Ge. Chr. Lichtenberg, sein geistreicher Zeitgenosse, stellt ihm das schönste Zeugnis aus, wonach derselbe in seinem Vorschlag zu einem Orbis pictus für deutsche dramatische Schriftsteller, Romandichter und Schauspieler (s. Lichtenbergs verm. Schriften, Göttinger Ausg. von 1844, B. IV.) sich folgendermassen ausspricht: „Sollten meine eignen Bemerkungen schlechterdings nichts werth sein, so wird man mir es hoffentlich Dank wissen, dass ich diesen grossen Meister bewogen habe, seine eignen Beobachtungen nach und nach der Welt vorzulegen, nach einem Plane, nach welchem sein, soviel mir bewusst ist, noch nie erreichtes Talent, auch in den kleinsten Figuren Seelen darzustellen, lehrreicher erscheinen muss, als in manchem geistlosen Romane, zu dessen Illumination man ihn bestellt hat.“ Chodowiecki lieferte zu benanntem Aufsatze des grossen Ironikers zwei Platten männlicher und weiblicher Ir-

dienten und eine mit Homödianten. Alles, was er für Werke und Taschenbücher geliefert, ist durchweg von seiner Erfindung, und seine Originalzeichnungen hielten auch manches schwächliche Literaturprodukt, weil Er es mit seinen Einfällen und aus dem Leben gegriffnen Abkonterfeierungen geschmückt hatte, länger über den Wellen der sonst verdienten Vergessenheit. Wir führen von seinen Illustrationen nur an: 16 Bl. zu Bunkels Leben, 12 Bl. zum Göttinger Kalender 1778, die selten 12 Bl. zur Minna von Barnhelm, 12 Bl. zum Don Quixote, die Bl. zu Basedow's Agathokrator, zu Sebaldus Nothanker (dessen selten gewordne erste Aufl. die Berliner Geistlichen in ihren Amtstrachten vorführt), zu Lavaters Werken; die selte Titelvignette zu Werthers Leiden, 12 Bl. zum Landprediger von Wakefield, 13 Bl. zu Gellerts Fabeln, 12 Bl. zu Sophiens Reisen, 8 Bl. zu Bürgers Gedichten, 12 Bl. zu Hippels Lebensskizzen, 6 Bl. zum Karl Ferdiner, 12 Bl. zum Gilblas (eine Hauptfolge und selten), 6 Bl. zum Peter Marks (eine selte und schöne Folge), 12 Bl. zu Voltairs Schriften, 3 Bl. zu Hermes Passionspredigten, 2 Bl. zu Meissners Skizzen, 6 Bl. zu Schillers Räubern, 13 Bl. zu Yoriks empfindsamer Reise, 12 Bl. zum Siegfried v. Lindenberg, 3 Bl. zur Geschichte Peters des Grossen, 12 Bl. zum amerikanischen Freiheitskrieg, 7 Bl. zu den *Mémoires des Réfugiés*, 12 Bl. „Eigenschaften“ zum Etnkalender, 12 Bl. zum Macbeth, 12 Bl. vom Eheprocurator (eine selte und schöne Folge), 12 Bl. zu Shakespeares Heinrich IV., ebensoviel zum Hamlet, zu den lustigen Weibern von Windsor, und zum Sturm; 13 Bl. „Beweggründe und Folgen des Heirathens“ zum genealogischen Kalender 1798; 12 Bl. zu Hölty's Elegie auf ein Landmädchen (im Etnkalender), 12 Bl. zum Leben des Luderlichen, 4 Bl. zu Gotters Gedichten, 12 Bl. zu Modethorheiten, 12 Bl. Anekdoten Friedrichs II., 5 Bl. zu Veit Webers Sagen der Vorzeit, 12 Bl. zu Blumauers Aeneide, 4 Bl. zu Langbeins Schwänken, 12 Bl. Todtentanz, 6 Bl. Scenen der Revolutionsgeschichte, 5 Bl. zu Lang's Taschenbuch: Das Glück im häuslichen Leben, 6 Bl. zu dems. Taschenbuch auf 1797, 8 Bl. zu Beckers Taschenb. 1796; 24 Bl. zu Rosegartens Clarissa (eine Hauptfolge); 6 Bl. zur Luise von Voss, u. s. w. — — Nachträglich bemerken wir, dass unter den jüngsten werthvollen Erwerbungen der Gemäldegall. des k. Museums zu Berlin auch zwei Chodowlecki'sche Oelbilder sich befinden. Das eine, aus der Reimerschen Sammlung, hat das *Blinde kühspiel* (Jakob, wo bist du?) zum Gegenstand. Eine ansehnliche Gesellschaft von Herren und Damen in einem Garten, meist paarweis traulich gelagert, sieht diesem Spiele zu, das auf einem Rasenplatze, in dessen Nähe auf hohem Postament eine Venus steht, von einem jungen Paare gespielt wird. Das zierliche Mädchen hat ein Glöckchen, dem Jüngling gelegentlich auf die rechte Fährte zu helfen. (Bezeichnet: *D. Chodowlecky p. 1768*. Auf Leinwand, hoch 2 F. 1 Z., breit 3 F. 6 1/4 Z.) Das andre, aus demselben Jahre und von ganz gleichem Maasse, stellt den *Hahnen schlag* dar. In einem baumreichen Garten steht eine heitre Gesellschaft, die meist aus liebenden Paaren besteht, einem jungen Manne zu, der mit verbundenen Augen mit einem langen Stabe nach dem ganz im Vorgrunde befindlichen Krüge schlägt, unter welchem der Hahn verborgen ist. Daneben die Scherben eines schon zerschlagenen Kruges. Im Hintergrunde ein Zelt, worin ein Raucher sich mit einem andern Manne unterhält. Je seltner der geistreiche Radirer dazu gekommen ist, in Oel zu malen, desto überraschender tritt er uns mit seinem leichten und geistreichen Vortrage in diesen Bildern entgegen, in welchen ihm für die Auffassung wie für den hellen sonnigen Silberthon offenbar *Lancret* zum Vorbild gedient hat, von dem er in den königlichen Schlössern vortreffliche Werke vor Augen hatte. Uebrigens finden sich hier alle die in seinen zahllosen Radirungen bewunderten Eigenschaften: Feinheit der Naturbeobachtung, gute Zeichnung und grosse Lebendigkeit.

Choleulisches Basrelief, die nach dem frühern Besitzer so benannte Tafel vom östlichen (den panathenäischen Festzug darstellenden) Parthenonfries, welche unter Nr. 82 im Louvre befindlich ist. Dies Relief ist leichtfertig restaurirt worden; namentlich hat man die beiden Köpfe der Männer anders ergänzt, als es nach den Zeichnungen Carrey's (der vom ganzen Fries zu einer Zeit, wo derselbe ziemlich erhalten noch das Parthenon schmückte, Abbild genommen) hätte geschehen müssen.

Chopin, Henri, geb. zu Lübeck 1805, studirte in der Schule des Baron Gros zu Paris und ist daselbst als Geschichts- und Genremaler thätig. Seine Bildergegenstände sind öfter der Literatur entlehnt; so hat er z. B. Episoden aus der Geschichte von Paul und Virginie, aus Don Quixote und aus Manon Lescaut gemalt. In diesen Bildern wird keine genauere Erfassung der Charaktere, geschweige feine Charakteristik und ergreifende Wahrheit gefunden, daher sie trotz ihrer reinlichen und geschickten Ausführung nur tote Illustrationen sind, die dem Beschauer weder eine neue noch eine auch nur interessante Anschauung der betreffenden Momente beibringen können. Auf der Ausstellung zu Köln und Düsseldorf 1844 sah man von ihm ein grosses

historisches Gemälde: das Urtheil Salomonis. Der Maler hat hier Nachdruck auf den Umstand gelegt, dass der königliche Richter ein Orientale und die beiden Mütter Freudenmädchen sind, was alles auch mit grosser Energie und Geschicklichkeit ausgedrückt ist. Salomo sitzt auf einem hohen Throne mit ägyptischen Emblemen, die Krone neben sich und den Herrscherstab ebenfalls; mit der einen Faust fasst er das Gewand, mit der andern die Entschliessung zu seinem Urtheil, das die Eine der Klagenden bestimmt, das Kind an ihr Herz zu drücken, während die Andre, welcher buchstäblich die Kleider vom Leibe fallen, schadenfroh das Haupt erhebt, aber auch schon von einem Trabanten des Königs ergriffen wird. Leibwache steht im Hintergrund. So wird von Chopin die Geschichte und Poesie auf das Profanste materialisirt.

Chor. — Man unterscheidet in der Kirchenarchitektur den Altarchor oder hohen Chor (wo der Hochaltar steht) und den schlechtweg sogenannten Chor oder Orgelchor, welcher im Schiff, meist dem Altarchor gegenüber, seinen Einbau hat. Jenen, den Chor des Hochaltars, nennt man den hohen, weil er etliche Stufen über die übrigen Kirchentheile erhöht liegt; er pflegt nach Morgen gerichtet zu sein, während die Thürme nach Abend stehn. Der ältere Name des hohen Chors an der Morgenseite ist Tribune; diese Tribune aber war halbkreisförmig und wich in der Zeit der Ausbildung des Spitzbogenstyles den vieleckigen Chorabschlüssen. Nur ausnahmsweise geschah es in jener Zeit, wenn noch ein zweiter Chor an der Abendseite angeordnet ward, der jedoch bloßer Schiffseinbau blieb und keine weitere Bedeutung erhielt als die eines Emporeums zur Aufnahme der Sänger, welches das frühere Odeum ersetzte, das sich in den Basiliken in dem vom Oberchore (Apsis, Concha) durch die Cancellen (Gitterwerk aus Holz oder Metall) getrennten Unterchore befand. — Von 1300 an findet sich der hohe Chor auch mit einem niedrigen Umgange verbunden, an welchen sich zuweilen Kapellen anreihen. Der hohe, das Sanctuarium enthaltende Chor erhielt natürlich als heiligster Theil des Gotteshauses den vorzüglichsten Schmuck, zu welchem die Gothik auch die Fenster gesellte, die den frühern Tribunen grossentheils abgingen. Die angenommene Kirchenform des lateinischen Kreuzes bedingte das Querschiff oder den sogenannten Lettner, der die Scheide zwischen dem hohen Chor und dem Kirchenschiff bildet. — Der hohe Chor ist übrigens der Ort, wo in den Domen, Stifts- und Capitelskirchen die zur Kirche gehörende Geistlichkeit ihre Plätze hat, jene Sitze von oft herrlicher Kunstarbeit, die unter dem Namen der Chorstühle in den germanischen Kirchen berühmt sind. (Vergl. den Art. „Chorgestühl.“) Hinsichtlich der Kathedralen oder bischöflichen Kirchen ist noch der Bischofsstuhl zu bemerken, die Cathedra der frühern Basiliken; man findet diesen Stuhl dem Hochaltar gegenüber an der innern Seite des Lectoriums angebracht. Solche Bischofsstühle (auch Bischofskapellen genannt) sieht man z. B. noch in den Domhören zu Naumburg, Magdeburg und Halberstadt (hier in den Schluss des Chorseitenschiffes eingebaut).

Choragische Denkmale. — Die Entstehung jener kleinen griechischen Denkmalbauten, die man unter dem Namen der choragischen Monumente begreift, reicht bis in die Perikleische Zeit hinauf. Perikles hatte nämlich zu Athen ein Odeion gebaut mit der Bestimmung, dass darin musikalische Wettkämpfe (nicht von Einzelnen, sondern von Chören) gehalten werden sollten. Jeder der zehn Stämme, in welche die Athener getheilt waren, wählte nun einen der angesehensten und reichsten Männer aus seiner Mitte, der als Chorag (Chorführer) die Anordnung leitete und für diese Auszeichnung die Unkosten zu bestreiten hatte. blieb sein Chor Sieger, so hatte er ferner das Recht, den Dreifuss, welcher der Preis des Wettgesanges war, auf einem Monumente auszustellen, dessen Kosten er ebenfalls selber tragen musste. Natürlich wendeten die reichen Bürger, deren Chöre gesiegt hatten, grosse Pracht auf diese ihnen Namen machenden Denkmale, welche bald so zahlreich wurden, dass sie eine eigene Strasse, die „Dreifussstrasse,“ bildeten. Ein schönes Beispiel dieses eigenthümlich bürgerlichen Luxus gewährt das noch vorhandene Denkmal des Lysikrates, das die ältern Reisenden unter der wunderlichen Bezeichnung „Latern des Diogenes“ anführen. Es ist dies ein kleines Rundgebäude auf hohem viereckigen Unterbaue. Sechs Säulen von überreichem korinthischen Style tragen die aus einem Marmorblock gebildete Kuppel, auf der sich ein überaus zierlicher Untersatz erhebt, auf welchem der Dreifuss stand. Die Säulen, nicht freistehend, sind durch Marmorplatten verbunden; die Kuppel selbst ist mit feinen Blättern wie mit Ziegeln verziert. Der ganze schlanke Bau diente offenbar nur als reicher anmuthiger Träger des Dreifusses. Bemerkung verdient noch der zu den sichern Bildwerken aus Praxiteles' Zeit zählende Fries an diesem Monument; derselbe bietet uns eine Darstellung des Bacchus und seines Satyrongefolges, das die tyrrhenischen Piraten besiegt. Der Gott, leicht hingegossen auf einem Felsenstück sitzend, trinkt in aller Ruhe seinen Löwen, wäh-

rend weiterhin seine Begleiter in freien Gruppen mit den rohen Feinden kämpfen oder vielmehr sie züchtigen, denn überall sieht man die Seeräuber unterliegend. Bewundernswerth ist die gelstreiche Mannichfaltigkeit der Gruppen, die naive Freiheit der Bewegungen, die feine Abstufung zwischen den halbthierischen, aber doch göttlicher Nähe nicht unwürdigen Satyren, und den rohen entarteten Räubern. — Ein zweites Denkmal choragischen Sieges, das sich in Athen erhalten hat, ist das des Thrasyllus. Dieses Monument, bedeutend einfacher, ist in den Fels gehauen und dient als Vorderseite einer Höhle. Es trägt zwei Dreifüsse, den des Thrasyllus und den, welchen später sein Sohn Thrasykles erwarb, der hier das Denkmal seines Vaters mitbenutzte, weil er weder reich noch eigentlicher Chorag war, sondern nur einen vom Staat gehaltenen Chor führte. Man sieht drei vorspringende Felsenpfeiler, deren mittlerer schmäler als die beiden äusseren ist. Sie sind dorischer Art, wie es die Pfeilerform mit sich brachte, haben aber nur schwache Andeutung des Kapitäls; auch erscheinen die Stämme übermässig hoch und die Distanzen sind grösser als sie im dorischen Säulenbau vorkommen. Ferner ist der Fries dieser Grottenfasade nicht mit Dreischlitzten, sondern in freier Anspielung auf den Sieg des Monumentgründers mit Kränzen ausgeschmückt. Auf dem Gebälke befand sich zwischen den beiden Dreifüssen eine weiblich gekleidete Statue.

Chorbücher. Die mittelalterlichen Benennungen dafür sind: *Missale, Plenarium, Plenarium missale, Lektionarium*. Auf Pergament geschriebene Chorbücher, namentlich des spätern Mittelalters, kommen noch häufig vor; sie zeigen auf einem Liniensysteme Noten mit viereckigen Köpfen (die noch ältern Noten sind anders gestaltet, die ältesten stehen nicht auf Linien) und sind oft mit Miniaturen geschmückt. Proben mittelalterlicher Musikschrift aus verschiedenen Jahrhunderten findet man bei Gerbert: *de cantu et musica sacra II.* 61 ff. und in J. L. Walthers *Lexicon dipl. II.* zugleich mit Auflösung in moderner Notenschrift.

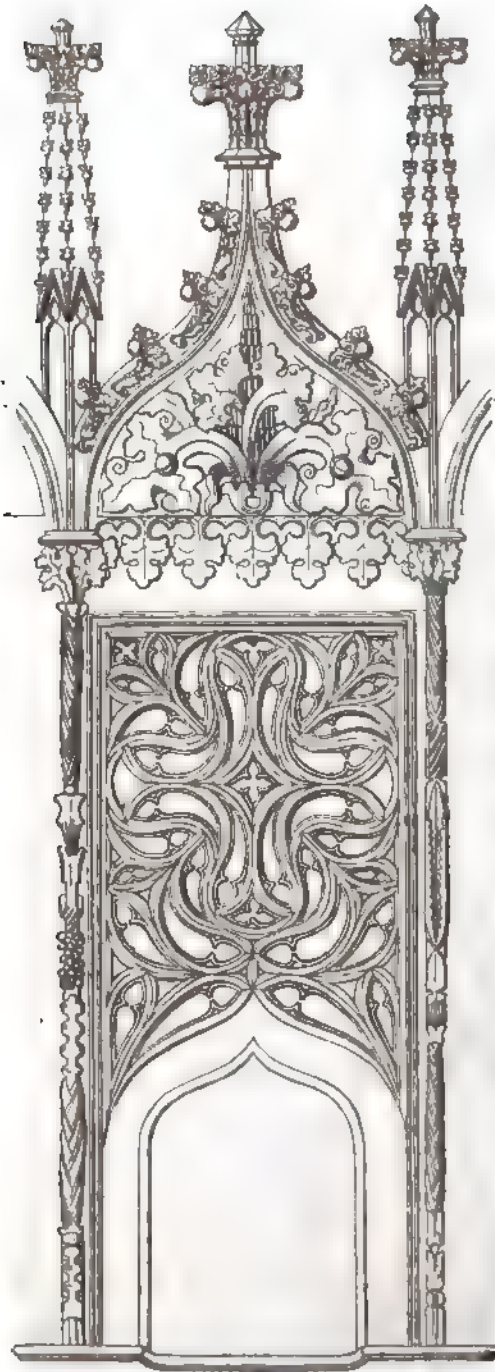
Chorgestühl. — Man versteht darunter die an den Wänden beider Seiten des hohen Chores in grössern katholischen Kirchen befindlichen kunstvoll gearbeiteten, schön verzierten Sitze für die zur Kirche gehörende Geistlichkeit, die Stuhlplätze für die Chorherren (Domherren, Capitularen, Canonici etc.). Solche Chorherrenstühle finden sich namentlich aus dem spätern Mittelalter fast überall noch häufig vor. Sie sind meist mit dem herrlichsten Schnitzwerk ausgeziert; ihre Rücklehnen wurden mit kostbaren, gestickten Teppichen überhangen, dergleichen sich im Citer der Schlosskirche zu Quedlinburg noch aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts erhalten haben. Berühmt ist wegen der ausserordentlichen Schönheit der reichen Holzarchitektur und Schnitzerei das in den J. 1469 — 74 von Jörg Syrlin dem Ältern gearbeitete Gestühl, das sich im Ulmer Münster befindet und dem in den Chor Eintretenden die grösste Ueberraschung bereitet. Diese Chor- oder Betstühle laufen an den beiden Langseiten des Münsterchores in zwei Reihen hin, von denen die hintere zwei Stufen höher liegt als die vordere, die nur um eine Stufe erhöht ist. Hinter der erstern steigt eine sich an die Mauer lehrende reichverzierte Rückwand empor, die in einer Höhe von 17 Fuss durch ein wagerechtes Gesims abgeschlossen wird. Ueber dasselbe streben nur die Blumen und Pyramidenspitzen der gothischen Schirmdächer empor, die sich in schlank und zierlich geschwelter Giebelform über jedem der 89 Sitze (46 an der Nord- und 43 an der Südseite) befinden. Zur bedeutendern Hervorhebung der Mitte und der Endpunkte steigt an diesen Stellen zu beiden Chorseiten ein Schirmdach in Form eines Thürmchens mit durchbrochener Spitze, worunter sich früher Standbilder befanden, noch höher empor. Gewährt so dieses Gestühl schon als architektonisches Ganze einen reichen und harmonischen Eindruck, so wird man vollends zu lebhafter Bewunderung hingerissen, wenn man die bildnerische Ausstattung näher ins Auge fasst. Zunächst erblickt man an den Stellen, wo man aus der vordern Reihe der Stühle in die hintere gelangt, nämlich an den Enden und in drei Abtheilungen dazwischen, wo das durch die ganze Reihe laufende Betpult durch Querwände unterbrochen wird, auf den vordern Ecken derselben etwas überlebensgrosse Brustbilder mit Händen. Die acht auf der linken Seite versinnlichen die Weisheit und Poesie des Heidenthums in den Büsten des Plinius Secundus, Quintilian, Seneca, Terenz, Cicero, Ptolemäus und Pythagoras. Eine Brustfigur mit einem Lorbeerkranz in der Hand wird für das Bildniss des Schnitzmeisters Jörg Syrlin gehalten, was freilich sehr zweifelhaft ist. Die acht Brustbilder auf der rechten Seite deuten die Verkündigung des Heilands von Seiten des Heidenthums an, indem sie die lybische, lybische, liburtinische, hellespontische, kumanische, kimmerische, phrygische und eine andre (für das Bildniss der Frau des Syrlin geltende) Sibylle darstellen. In der Nische je eines Stuhles an der Rückwand befindet sich in sehr erhobener Arbeit wieder ein Brustbild, und zwar stellen die an der linken Seite die Verkündi-

gung des Herrn von Seiten des Judenthums durch die 12 Propheten nebst einigen Vor-
fahren Christi (König David etc.) und andern alttestamentlichen Männern dar, wäh-
rend die an der rechten Seite angezeichnete Frauen des alten Bundes, wie Sara und



die Königin von Saba, vorstellen. Alle diese sowie die unteren Brustbilder sind von
ihrem Namen und einem auf sie bezüglichen lateinischen Spruche begleitet. Unter
in den vorspringenden Giebfeldern, befinden sich in etwas kleineren Brustbildern
die fast Rundwerk sind, ausgezeichnete Männer und Frauen des neuen Bundes, und

zwar Hnks ausser den 12 Aposteln und dem Evangelisten Markus der Erzmärtyrer Stephan und die Hauptheiligen St. Georg, St. Laurentius und der als Arzt hilfreiche St. Damianus; rechts an den Enden der Gefährte des Letztern, Cosmas, und der älteste heilige Arzt, der Evangelist Lukas; in der Mitte heilige Frauen, darunter Martha und Maria Magdalena, die heil. Elisabeth und heil. Walburga. (In unserm von Brunner aus Luzern gearbeiteten Holzschnitte sehen wir die Giebel- und Nischenbilder dreier links an der Rückwand befindlichen Stühle; in den Giebelfeldern St. Markus, St. Johannes und Petrus, in den grössern Stuhlnischen aber den Profeten Jeremias, König David und den Profeten Maleachi oder „Malachias,“ wie auf der Rolle, die er hält, geschrieben steht.) So sinnvoll und beziehungsreich die Wahl der Gegenstände und deren Anordnung ist, so meisterlich ist die Behandlung des ganzen Schnitzwerkes. „An diesen Bildwerken,“ erklärt Dr. Waagen, „ist das richtige Stylgefühl, der reine Schönheitssinn, das tüchtige Wissen sowohl in den Köpfen als in den Händen, endlich der den dargestellten Personen entsprechende, bald kräftig ernste, bald milde und zarte Charakter und Ausdruck, dem sich bei einigen der Anklang einer edeln Melancholie beimischt, um so mehr hervorzuheben, als die Vereinigung dieser Eigenschaften bei bildnerischen Arbeiten in Deutschland in dieser Epoche äusserst selten vorkommt.“ Das ganze schöne Gestühl ist aus Eichenholz gearbeitet und ohne Bemalung; nur am architektonischen Belwerk ist manches vergoldet, was aber sehr gute Wirkung macht. Aus den im Archiv des Ulmer Stiftungsrathes noch vorhandenen Bauhüttenrechnungen, darin sich der Syrlinsche Contract befindet, geht hervor, dass der Künstler für jeden Kirchenstand 13 rheinische Gulden empfing und ihm eine Frist von vier Jahren zur Vollendung aller 89 Sitze gestellt war. Anlass zu diesem bedeutenden Auftrage gab wohl ein kleineres nur drei Sitze enthaltendes Gestühl, das sich an der Rückseite des Altars mit dem Gemälde Hans Schöffelin's befindet. Die Arbeit an diesen drei Stühlen ist nämlich noch vorzüglicher und die Inschrift daran besagt, dass sie 1468 von Jörg Syrlin beschafft wurden. (Eine gute Abbildung s. in „Ulms Kunstleben im Mittelalter, von Karl Grünelsen und Eduard Mauch,“ S. 72. — Getreue und treffliche Abbildungen des grossen Syrlinschen Gestühlwerks, für den Stich von Ed. Mauch gezeichnet, bringen die in Commission der Stettinschen Buchh. zu Ulm erscheinenden „Kunstblätter [in Fol.], herausgegeben vom Vereine für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben.“) — Nach Beendigung des Ulmer Münstergestühls soll Syrlin nach Wien gegangen sein und Chorstühle, an welchen Schnitzbilder aus der Passionsgeschichte etc. mit den Chiffren seines Namens gesehen werden, für den Stephansdom gearbeitet haben. — Von bedeutendem Kunstwerthe ist nächst den Syrlinschen Arbeiten der in derselben Zeit (1472) für den Grafen Eberhard im Bart beschaffte thronartige Beicht- und Betstuhl aus Eichenholz, der von einem unbekannten Schnitzmeister herrührend sich noch in der Amanduskirche zu Urach befindet. (Vergl. den Art. „Betstühle.“) In Schwaben sind ferner bemerkenswerth: die durch Konrad Widmann von Calw 1488 gefertigten Chorstühle zu Freudenstadt; die im J. 1496 von Georg Syrlin, des alten Meisters tüchtigem Sohne, gelieferten eichenen Betstühle der Kirche des Benediktinerklosters Blaubeuern, sowie das vom J. 1512 datirende, leider sehr beschädigte Chorgestühl mit Schnitzbildwerk, das derselbe jüngere Syrlin in dem vormals zum reichstädtischen Gebiete Ulms gehörenden Städtchen Geislingen geschaffen hat; endlich die Stühle der Stiftskirche zu Herrenberg, die im J. 1517 durch Heinrich Schickhart von Singen, einen der Syrlinschen Schule nahestehenden Schnitzkünstler, ausgeführt wurden. — Aus den Rheinlanden erwähnen wir: die Chorstühle im Kölner Dom, welche im Laubwerk u. dergl. durchschnittlich gut gearbeitet, aber in allem stürzlichen Schnitzwerk schwach sind; die im J. 1510 beschafften Kirchstühle zu Kiderich, von dem Meister Eberhard Salkener aus Abensperg, der auch jene in Gau-Odernheim, einem nordöstlich von Alzey liegenden grossherz. hessischen Dorfe, gefertigt hat. (Vergl. die Notizen von Lassaulx in Klein's Rheinreise.) — Aus der fränkischen Gegend sind anzuführen die eichenen ornamentreichen Chorstühle der Lorenzkirche zu Nürnberg und das Chorgestühl mit den schönen mannichfaltigen Holzrosetten, das sich in der eingegangenen jetzt zur Mauthhalle dienenden Frauenklosterkirche St. Clara befindet und aus der Zeit der Aebtissin Caritas Pirckheimer (1515) datirt. Acht Stuhlrosetten hat Karl Heideloff im 3. Heft seiner „Ornamentik des Mittelalters“ mitgetheilt. — Wenden wir uns nach den sächsischen Landen, so treten wir zunächst in die alte Liebfrauenkirche zu Halberstadt, wo wir vorzügliches Holzschnitzwerk an den Chorstühlen, das zierlichste aber am sogenannten Bischofsitz finden. Dann sind bemerkenswerth wegen ihrer Bildschnitzereien die Chorstühle und der Bischofsstuhl zu Erfurt, die Chorstühle in den Domen zu Magdeburg und Merseburg (hier die westliche Abtheilung von dem Prediger-



funden haben, das jenen Adel des Styls und jene Wunderarbeit der süddeutschen

mönche Kaspar Schockholz 1444, die östliche um 1500) und in der Nikolaikirche zu Zerbst (1451—1453). Besondere Erwähnung verdienen die durch ihre ausserordentliche Schönheit und Mannichfaltigkeit in der Ausführung berühmten Chorstühle im herrlichen Stifte zu St. Georgen auf dem herzoglichen Residenzschlosse Altenburg an der Pleisse. Dieselben wurden unter der Regierung des Markgrafen Wilhelm II. (Wilhelms des Reichen) gefertigt und sind im J. 1412, als dieser Fürst das St. Georgenstift auf der uralten Felsenburg des sächsischen Osterlands gründete, bestellt worden. (Wir theilen einen dieser Stühle der Altenburger Stiftskirche im Holzschnitt mit. Die erste Publication von Details aus gedachtem Chorgestühl verdankt man dem Prof. und Ritter Karl Heidehoff, nach Mittheilungen von dessen Freunde, dem Hofbaumeister Aemilius Schmidt, der das ganze Gestühl nebst allen weiteren Merkwürdigkeiten des schönen Stiftes wohl noch eigens in Beschreibung und Zeichnung herausgegeben wird.) — Aus dem Brandenburgischen sind anführerwerth: das Schnitzwerk des Markgrafenstuhls in der Marienkirche zu Saizwedei und die Chorstühle im Dome zu Havelberg (noch aus dem 14. Jahrhundert), das Gestühl in der Katharinenkirche zu Brandenburg, in der Klosterkirche zu Berlin und im Dome zu Stendal. In Pommern: Gestühlreste im Chöre der Nikolaikirche zu Stralsund; Chorstühle im Dome zu Cammin, in der Kirche des Städtchens Grimme an der Trebel, in den Marienkirchen zu Kolberg, Köslin, Anklam, in letzterer Stadt auch Gestühl in der Nikolaikirche, das laut Knaplers Mittheilung („Pommersche Kunstgeschichte“ S. 186 ff.) zu dem J. 1489 herrührt. Im Allgemeinen bleibt zu bemerken, dass an den norddeutschen Chorgestühlen zwar das Figurenwerk gewöhnlich stoff und zum Theil roh, das Ornament aber oft hoherst reich und geschmackvoll erscheint. — Schöne Werke der Art, darunter wir aber keine ge-

namentlich Syrischen Gestühlwerke erreicht, sind aus der germanischen Stylzeit auch in Kathedralen, Stifts- und Klosterkirchen der Niederlande, Frankreichs, Englands und Spaniens vorhanden; doch würde es uns hier zu weit führen, wollten wir alle derartigen Werke, die in Europa überhaupt existiren, auch nur in dürre Aufzählung bringen. Die nöthigen Notizen über die bedeutendern werden obnehin in unsern Artikeln gegeben, welche die Städte und Orte betreffen. — In Belgien, wo die Bildschnitzerei, die dort besonders zur Zeit der burgundischen Herzöge in hohem Flor gestanden hat, auch heute noch fleissig geübt wird, schafft die vlaemisch-deutsche Kunst gegenwärtig ein Gestühlwerk, das durch seine Kunstreichheit würdig ist nächst den besten Gestühlarbeiten der mittelalterlichen Periode genannt zu werden. Wir meinen die (in erster Hälfte 1844 vollendeten) Chorgestühle in der Antwerpener Liebfrauenkirche, welche den talentvollen Goerts, Professor an der Löwener Kunstakademie, zum Urheber haben, der sie in Verbindung mit einem Architekten beschaffte. Das Architektonische dieser neuen geschnitzten Stühle ist durchaus gothisch; dabei sind sie reich mit erhobenem Bildwerk und trefflichen freistehenden Figürchen ausgeschmückt.

Chorhemd (*Superpellicum*) ist ein weites leinenes Unterkleid, das bis auf die Kniee reicht und umgürtet wird. Die weiten Aermel sind gewöhnlich an der Vorderseite aufgeschlitzt. Getragen wird das Chorhemd von denen, die bei der Messe die Functionen der niedern Weihen (wie das Kerzenhalten, Schwenken des Weihrauchfasses) versehen; ferner vom Priester bei einigen Sacramenten, auch bei der Predigt; von Domherren und Choralen während der *Horae canonicæ*; endlich von Bischöfen, die einem geistl. Orden angehören. Letztere tragen es über dem Ordenskleide. Weltliche Bischöfe (*saeculares*, Weltpriester) tragen den sogen. *Rocchetto* (*romana camisia*), der sich vom Chorhemd dadurch unterscheidet, dass er mehr anschliessend ist und lange, enge, unaufgeschlitzte Aermel hat.

Chorin, ehemaliges Kloster zwischen Neustadt-Eberswalde und Röhren, von dessen Baue germanischen Stils noch die Ruinen zeugen. Nach der Natur gezeichnet und lithographirt findet man diese Klosterruine in F. v. L a e r's Ansichten von Freienwalde, Neustadt und Röhren. 1. Heft (kl. Querf.); Berlin 1843.

Chorion, eine Reihe Ecksteine.

Choris, Ludwig, geb. 1795 in Kleinrussland, begleitete 1813 den berühmten Pflanzenkenner Marschall v. Biberstein auf dessen Reise nach dem Kaukasus und zeichnete demselben fast alle Blumen der *Flora Caucastana*. 1814 besuchte er die Petersburger Akademie und machte dann, der Expedition des Leutnants Otto von Kotzebue als Maler beigegeben, die Reise um die Welt mit. In dieser Charge zeichnete er namentlich Alles, was uns einen richtigen Begriff von den Indianern Nordamerika's und von den Südseeinsulanern verschaffen konnte. 1819 kam er nach Frankreich, wo er sich in der Lithographie einübte und seine auf der Weltreise gemachten Beobachtungen und Skizzen in einem Werke folgenden Titels herausgab: *Voyage pittoresque autour du monde, offrant des portraits de sauvages d'Amerique, d'Asie, d'Afrique et des îles du grand océan, leurs armes, leurs habillemens etc., accompagnés de descriptions par Cuvier et Chamisso*. (22 Lief. in Fol. Paris 1821 — 23.) In diesen Zeichnungen herrscht eine Wahrheit, Lebensfrische und Originalität, wie sie selten ein früherer Zeichner exotischen Gegenständen zu verleihen wusste. Eine Art Fortsetzung dieses Werks erschien unter dem Titel: *Vues et paysages des regions équinoxiales* (24 Follotaf. Paris 1826). Im J. 1827 begab er sich nach Südamerika, um die dortigen Indianerstämme zu studiren, wurde aber am 22. März 1828 auf dem Wege von Veracruz sammt seinem Begleiter, dem Engländer Handerson, von Strassenräubern ermordet. In Paris hinterliess er ein druckfertiges Werk über Russland unter dem Titel: *Recueil de têtes et de costumes des habitants de la Russie avec vues du mont Caucase et de ses environs*. Louis Choris war ein physiognomischer Zeichner im weitesten Sinne, der die wildfremdesten Gegenstände der entlegensten Zonen in der ganzen Eigenthümlichkeit und reizvollen Neuheit ihrer exotischen Natur glücklich aufzufassen und wiederzugeben verstand.

Chorkappe, Pluviale (*Pallium pluviale*, Regenmantel), ist ein weiter, vom Hals bis auf die Füsse herabgehender, vorn offener Mantel, der oben auf der Brust mit zwei Haken zusammengehängt wird. Ursprünglich war er mit einer Kapuze versehen; jetzt hat er eine Art Kragen, der hinten lang herabhängt. Dieser Chormantel wird auch z. B. bei Prozessionen vom Priester getragen, der die Monstranz hält. Die Farbe richtet sich nach der kirchlichen Zeit.

Chorsabad, ein etwa vier Stunden von Mosul entferntes, auf einem künstlichen, sich um 45 — 48 Fuss über die Ebene erhebenden Hügel auf der linken Uferseite des Tigris, jedoch vom Flusse ziemlich weitab liegendes arabisches Dorf, wo der Fran-

zose Botta, Consul in Mosul, neuerdings die ächten Spuren der um 600 vor Chr. untergegangenen assyrischen Hauptstadt Ninive aufgefunden und der alsbald von der französ. Regierung gesandte Architekt Eugen Flandin die grossartigsten Ruinen jener einstigen Riesenstadt Mittelasiens aufgedeckt hat. Es ist nicht das Ninive des altassyrischen Weltreiches, das mit Sardanapal endete, denn dieses älteste Ninive lag allen alten Nachrichten zufolge an den Ufern des Tigris und dürfte in dem Hügel von Nunia zu suchen sein, sondern es ist das Ninive der spätern Dynastie, dessen Reste, zunächst die eines ungeheuren Palastes, zu Chorsabad vorliegen. Der von Eugen Flandin mit Hilfe eines armen christlichen Stammes (der Tiaris, die eben am ihren Sitzen in den nahen, Kurdistan von Mesopotamien trennenden Gebirgen durch die Kurden vertrieben worden waren) binnen sechs Monaten äusserst mühsam blossgelegte Palast besteht aus fünfzehn zusammenhängenden Sälen und nimmt einen Flächenraum von 22,000 Metern (zu 3 Fuss $11\frac{1}{2}$ Linien pariser Maass) im Geviert ein, bildet aber nun den kleinen Theil eines ungeheuren Gebäudecomplexes, dessen Spuren man hie und da verfolgen konnte, ohne über den Plan des Ganzen, das aller Wahrscheinlichkeit nach die Residenz der Nachfolger Sanheribs, namentlich des zweitfolgenden Königs Nabuchodonossar (Nebukadnezar) war, mit Bestimmtheit urtheilen zu können. Im Frühjahr 1845 kam Flandin mit den Zeichnungen sämtlicher Bildwerke dieses Prachtpalastes nach Paris zurück. Nach den gedachten Zeichnungen, die gleich denen, welche Botta in dem von Julius Mohl redigirten *Journal asiatique* mitgetheilt hat, ein überaus genaues Abbild der Gegenstände gegeben, zugleich aber mit weit grösserem Geschick gefertigt sind, gewährt das Ganze ein wunderbares Bild von einem innen und aussen mit Sculpturen und Inschriften bedeckten Palastes, und stellt sich als eine Entdeckung heraus, die an Grösse und Interessantheit alle Funde von Alterthumsresten zusammengenommen, die seit einem Jahrhundert gemacht worden sind, weit übersteigt. Dass der Palast ein assyrischer Bau ist, kann für zweifellos gelten, da Botta unter mehr denn 200 gefundenen Inschriften auch nicht Eine antraf, welche in persepolitianischer Keilschrift wäre, weshalb der Ursprung des Gebäudes nothwendig höher als die persische Eroberung von Mesopotamien zu setzen ist. Die Fortsetzung der anfangs auf Botta's Kosten betriebenen, aber nach Flandin's Ankunft auf Kosten der französ. Regierung unternommenen Ausgrabungen führte übrigens zu dem Resultate, dass der Palast nicht, wie Botta geglaubt hatte, in einen natürlichen Hügel hineingebaut ist, sondern dass er auf einer künstlichen, 40 F. hohen, aus gebrannten Backsteinen erbauten Terrasse stand, wie man sie in Babylon findet. Der Unterschied zwischen dieser Basis des Gebäudes und der babylonischen besteht darin, dass in Chorsabad die Masse von Backsteinen mit einer aus Quadern bestehenden Strebemauer eingefasst und geschützt war, während man in Babylon, wo es an Bausteinen fehlte, dazu eine Bekleidung von gebrannten Backsteinen anwendete. Auf dieser künstlichen Terrasse erhob sich der Palast, dessen Wände ebenfalls aus ungebrannten Backsteinen bestanden, bekleidet mit Marmorplatten, die mit Sculpturen gänzlich bedeckt waren. Diese sind in demselben Styl wie die von Persepolis, aber weit schöner; sie haben mannichfache Fehler in der Zeichnung, sind aber voll Leben und Ausdruck; offenbar war die assyrische Kunst das Vorbild der persischen, welchem die letztere nie gleich kam. Von ägyptischen oder indischem Einfluss ist keine Spur zu sehen, und wir haben also eine Entwicklung einer ganz eigenthümlichen mesopotamischen Civilisation, welche wahrscheinlich in Babylon entstanden, in Ninive vervollkommenet und in Persepolis nachgeahmt wurde. Der Palast hatte sechs Eingänge, von denen einige mit sechs, andere mit zwei geflügelten Stieren mit Menschenköpfen und von ausserordentlicher Schönheit geziert waren; diese Thiere sind 15 Fuss hoch und 18 Fuss lang. Im Allgemeinen stellen die Basreliefs Kriegsscenen vor, wahrscheinlich die Thaten des Gründers des Palastes, viele Belagerungen, Schlachten mit Streitwagen, Processionen von Gefangenen etc. Ein grosser Saal stellt ein Trinkgelage dar: die Fürsten sitzen auf Stühlen vor niedrigen Tischen mit Löwenfüssen, die Verschnittlenen bringen Essen und Getränke, das letztere in sonderbaren Gefässen, deren Basis einen Löwenkopf bildet, während stehen Soldaten, die sich aus grossen Gläsern zutrinken. In einem andern Saal sieht man eine lange Reihe von Jagdscenen, anderswo die Ausräumung eines Tempels, die übrigens sehr regelmässig vor sich geht, denn ein Schreiber steht da und verzeichnet, was die Soldaten wegtragen. Die Kleidung der Könige und ihrer Umgebung ist überaus reich, mit Perlen und Edelsteinen gestickt; hinter dem König folgen immer zwei Verschnittlene, die man an dem Mangel eines Barts und dem fetten Gesicht erkennt, der erste trägt immer den Fliegenwedel und der zweite den Köcher, Bogen und den Streitstiel des Königs; sie sind nicht Neger, obgleich diese Race nicht unbekant war, indem man in einigen Schlachtscenen unter den Besiegten Neger findet. Die Gesicht-

züge der Sieger und der Besiegten unterscheiden sich wesentlich, so wie ihre Kleidung und Kriegsrüstung: die Besiegten haben semitische Züge. — Die Anwendung von Farben, um den Basreliefs mehr Leben zu verleihen, zeigt sich in deutlichen Spuren. Die Assyrier wurden dazu so zu sagen gezwungen. Das Material, das sie hauptsächlich anwendeten, war Ziegel, und sie hatten die Entdeckung gemacht, wie man ihm die einzige Verschönerung verleihen kann, der dieses Material fähig ist, indem man es brennt und glasirt. Wie die gefundenen zahlreichen Ueberreste beweisen, zeichneten und malten die Assyrier auf den rohen Ziegeln und behandelten sie dann mit Feuer, wodurch die Farben dauerhaft wurden und einen glasirten Ueberzug bekamen. Aus solchen Ziegeln bestanden die Friese, die sich an den Wänden hingen. Ihre Ornamente bestanden in Rosen, Lotusblüthen u. s. w., und hatten an den Aussenwänden natürlich grössere Verhältnisse, als im Innern. Der Abstand dieser lebhaften Farben gegen den grauen, mit weisslichen und krystallisirten Theilen bedeckten Marmor würde nun zu grell gewesen sein, wenn man nicht auch die Basreliefs bemalt hätte. An und für sich herrschte für Polychromie schon ein starker Geschmack im Alterthume, denn auch die Denkmäler von Ellora und Theben zeigen Farbenfragmente, und dass selbst die Griechen ihren herrlichen pentelischen Marmor mit Farben zu bedecken pflegten, ist jetzt nach langem Streit entschieden. In Ninive scheinen alle Mauern mit Farben bekleidet gewesen zu sein, und vielleicht sogar durchaus, obgleich sich nach so langer Zeit nicht mehr entscheiden lässt, ob die Assyrier nicht vielleicht einen Theil der Basreliefs freilassen, damit die bemalten Theile um so stärker hervortreten möchten. Für durchgängige Bemalung spricht, dass Flandin denjenigen Theil der Mauern, der nicht allzusehr vom Feuer gelitten hatte, schwach mit Ocher bedeckt fand. An den Waffen der Krieger und an den Harnischen der Pferde waren die Spuren von Farben am bemerklichsten, ferner an den Stirnbändern der Könige, die eine röthliche Bekleidung hatten, wahrscheinlich die Unterlage für Vergoldung. Merkwürdig ist die Sorgfalt, mit der die Augenlider der menschlichen Figuren gefärbt waren. Dadurch wird Herodot's Ausspruch bestätigt, dass die Assyrier die Gewohnheit hatten, Bart, Haare und Augen zu färben. Der Gebrauch ist also eben so alt als gegenwärtig im Orient allgemein; der Zweck besteht darin, den Augen mehr Glanz zu geben. Mannichfaltig sind indessen die in Ninive zur Anwendung gekommenen Farben nicht, denn sie beschränken sich auf Blau, Grün, Gelb, Roth und Schwarz. — Die Götterbilder, die man aus den Ruinen gewann, wurden in Folge eines glücklichen Zufalls gefunden. Flandin liess eines Tags einige Steinplatten ausheben, um zu untersuchen, wie der Fussboden zusammengefügt sei. Er fand zwei Reihen von Ziegeln und unter der letzten zeigte sich plötzlich ein grosses viereckiges Loch, aus vier aufrecht gestellten Steinen regelmässig gebildet und unten mit einem fünften Steine als Grund. Ein Arbeiter, der die Hand hineinstreckte, um den unten angehäuften Sand zu entfernen, zog nun ein Stück gebrannter Erde hervor, das sich leicht als Fragment einer kleinen Figur erkennen liess. Da dies Loch vor einer Thür sich befand, so schloss man, dass auch vor den übrigen Eingängen ähnliche Gruben mit Figureninhalt sein könnten. In einem dieser Löcher fand man denn auch eine vollkommen erhaltene Statuette, auf dem Kopfe eine Mütze mit Hörnern, und auch im Uebrigen den geflügelten Personen auf den Fasadern des Palastes ähnlich, nur ohne Flügel. Die Figur war ganz mit einem blauen Schmelz bedeckt, jenem ähnlich, der sich bei den ägyptischen Statuetten der Art findet. Diese vor den Thüreingängen eingegrabenen Figuren waren unzweifelhaft Hüter der Schwelle, und man erhoffte von ihnen, dass sie alles Böse von dem Gebäude abhalten würden. — Auf der Südseite des Palastes stand ein Tempel aus hartem schwarzen Gestein, der aber grösstentheils zerstört war, indem spätere Generationen die vom Feuer der einstigen Stadtverwüstung unbeschädigten Theile der Ruinen abgerissen zu haben scheinen, um sich der Bausteine zu bedienen. Daher ist auch von dem Palaste kein ganz unbeschädigter Theil geblieben ausser den grossen Thorwegen, wo die Grösse der Bausteine das Abreißen gar zu schwer und kostspielig gemacht hätte, und so sind uns jene prächtigen geflügelten Stiere erhalten worden, welche von solcher Grösse sind, dass Lotta, laut seinen Briefen, nicht im Stande war durch vier Paar Büffel den Kopf eines derselben bis an den Tigris ziehen zu lassen. Diese kolossalen Stiere mit Menschenköpfen und Tiaren werden nach Paris gebracht, wo sie den Eingang eines der intern-Louvresäle schmücken sollen, der zur „assyrischen Gallerie“ für sämtliche in Chorsabad gefundene Basreliefs und Götterfiguren eingerichtet wird. S. den ausführlichen Bericht von *Eugène Flandin* in der *Revue des deux Mondes* vom 15. Juni und 1. Juli 1845.

Chorus, Gerhard, der Bürgermeister von Aachen, der das dortige Rathhaus an der Stelle des alten Karlspalastes erbaute. Berühmt ist dasselbe durch den grossen

Kaisersaal mit seinen breitgespannten gothischen Wölbungen, wo in neuester Zeit die Aachener Kunstausstellung ihr vortheilhaftes, besonders durch die hohen Fenster begünstigtes Local gewonnen hat. Auch legte Ch. 1353 den Münsterchor an.

Chrast, ein böhmischer, östlich von Chrudim liegender Ort, in dessen Kirche sich eine grosse vom Maler Jos. Kokesch in Wien auf Kosten des Bischofs Hand ausgeführte Copie des Kreuzwegs von Joseph Führich befindet. Diese Bilder kamen 184 $\frac{1}{2}$ zur Aufstellung in der Chraster Kirche.

Christensen, C., ein ausgezeichnete Kopenhagener Medailleur, der sich besonders durch den Schnitt der Preismedaille für dänische Künstler berühmt gemacht hat. Diese Preismedaille ist mit unendlicher Feinheit ausgeführt und trägt auf ihrer obern Seite das Brustbild Thorwaldsens mit der Umschrift: „*Thorwaldsen sculptor Danus*“; der äussere Rand dieser Fläche ist mit Bruchstücken des Alexanderzugs geschmückt; die Rückseite der Medaille stellt die Nymphe Galathea dar, wie sie Dänemark den Amor mit der Leier bringt, umgeben von den bekanntesten Arbeiten Thorwaldsens. Christensen hatte bei seiner Arbeit das Unglück, dass der Stempel sprang, doch gedieh sein mit Beharrlichkeit fortgesetztes Werk 1842 zur Vollendung. (Zwei Exemplare der Medaille wurden für den König und für Thorwaldsen in Gold ausgeprägt. Die ersten Künstler, welche diese Medaille als Prämie empfangen, waren: Kückler in Rom, Rörbye und Marstrand.) Im J. 1844 entwarf Christensen die Skizze zu einer Erinnerungsmedaille auf den inzwischen verstorbenen Thorwaldsen. Sie stellt auf der einen Seite den grossen Meister, sich stützend auf den Genius der Hoffnung, nach der von ihm selbst geschaffenen Statue, und auf der Rückseite die Siegesgöttin (wie sie nach der Bestimmung des Königs das Thorwaldsensche Museum schmücken soll) in einer Quadriga dar.

Christfeld, Philipp, geb. 1797 zu Frankenthal in der Pfalz, wo sein Vater bei dasiger Porzellanmanufaktur als Arkanist angestellt war, kam mit diesem nach Nymphenburg, besuchte die Münchner Akademie und widmete sich dann der Porzellanmalerei. In die k. bair. Porzellanmanufaktur als Schmelzmalers getreten, hat er seitdem eine Reihe kostbarer Platten- und Tellergeräthe (Nachbilder ausgezeichneter Galleriestücke) ausgeführt.

Christiania, Haupt- und Hafenstadt Norwegens am weit in das Land hineinreichenden Christiansfjord, mit Schloss, Dom, Universität, Museum, Zeichenschule etc. Ueber das Architektonische der Stadt wie überhaupt über Kunstwerke und Kunstsammlungen in derselben fehlen uns genügende Notizen. Aus dem J. 1845 führen wir das dem Generalgouverneur Grafen von Wedel-Jarlsberg gesetzte Denkmal an, welches aus der Kolossalbüste des Grafen besteht, die in weissem Marmor von dem in Rom lebenden schwedischen Bildhauer Johann Nikkelsen ausgeführt ist und welche auf einer hohen Säule von röthlichem Granit ruht, an der mit goldenen Lettern die Inschrift besagt, dass König Karl Johann (Bernadotte) dieses Monument seinem Freunde gewidmet habe. — In dems. Jahre hat sich zu Christiania eine Gesellschaft von Gelehrten, Literaten und Künstlern gebildet zur Erhaltung der alten Monumente Norwegens. Ihr Zweck ist, verschiedene Theile des Landes zu durchreisen, alle wichtigen Denkmale und Alterthümer zu zeichnen und in Steinzeichnungen mit kurzen Erläuterungen begleitet herauszugeben.

Christina, die Heilige, war die Tochter eines römischen Praefecten, und ebenso eifrig in dem Bekenntniss des Christenthums, als ihr Vater in der Verfolgung der Christen. Da sie seine goldenen Götzenbilder zerstört hatte, wurde sie von ihm grausam gemisshandelt, indem er ihren Leib mit Zangen zerfielschen liess, wobei sie ihm die abgerissenen Stücke ins Gesicht warf. Dann ward sie mit einem Mühlstein am Halse in den See von Bolsena geworfen. Aber der Stein tauchte wiederum mit ihr auf, und ein Engel rettete sie. Doch neue Qualen harrten ihrer unter dem Nachfolger ihres Vaters. Sie ward ins Gefängniss geworfen unter giftige Schlangen, die ihr aber nichts anhaben. Man schnitt ihr, da sie nicht aufhörte, christliche Hymnen zu singen, die Zunge aus, und endlich ward sie (im J. 300) mit Pfeilen erschossen. Die grössere Hälfte der Qualen kommt hier, wie so oft in Legenden, auf Rechnung der Erzähler, welche die Heilige sogar in der Zelle eines Klosters (wie heisst und wo war das Kloster ums J. 300?) fürchterliche Martern ausstehen lassen. Das Hauptmühlstein Christinens ist der Pfeil; doch hat sie häufig auch den Mühlstein zur Seite, mit dem sie gewiss erst, nachdem sie durch den Pfeil getödtet worden, ins Wasser versenkt ward. Statt Pfeils ist ihr zuweilen ein Messer zugetheilt; auch führt sie die Zange, mit der man ihr Zunge und Brüste abgerissen haben soll. Ihr Tag ist der 24. Juli.

Christkind wird getragen oder geführt von Vater Joseph, dem Zimmermann, und von Simeon (nach Lucas II. 52 ff.); auf der Schulter wird es getragen von

Rosen Offero (St. Christoph); ferner tragen es St. Anton von Padua, St. Catharina von Bologna und der heil. Felix a Cantalicio. St. Anton von Padua liegt auch vor der Erscheinung des Christkinds auf den Knieen, oder er sieht es auf seinem Buche stehen und nimmt es in seine Arme. Die Bolognesische Catharina (Clarisserin) erhält in ihrer Vision das Christkind aus den Händen Mariens und wird darüber von solchen Wonneshauern befallen, dass ihre braunen Wangen schön roth und weiss werden. St. Augustin, im eifrigsten Nachdenken über die göttliche Dreifaltigkeit am Meere hinwandelnd, erschaut urplötzlich den Jesusknaben, wie derselbe mit einem Löffel aus dem Meere schöpft, um ein in den Sand gemachtes Loch zu füllen. Da sagt ihm der Knabe: ich will das Meer in dies Grüblein schöpfen! Als nun der Heilige mit Ernst erwidert: Kindlein, das geht nicht! spricht der Knabe: „das geht wohl eher als worüber du nachdenkst,“ mit welchen Worten das Kind verschwindet. — Ferner hat Erzbischof Edmund von Canterbury das Christkind als Erscheinung vor sich. Der Dominikanerin Catharina von Siena wird vom Christkind der Vermählungsring angesteckt; auch die alexandrinische C. empfängt diesen Ring aus den Händen des Jesuskinds.

Christliche Kunst. — Die alte Welt, welche den Gott in der Natur suchte, hatte nichts Höheres finden können als den Menschen. Ihn hatte sie auf den Altar erhoben, und aus ihm das Göttliche, was in ihm lag, herausgebildet. Aber nun musste sie auch die Vergänglichkeit dieser schönen Gestalt fühlen; der Gott theilte das menschliche Loos, und jener Zug der Schwermuth, der sich allmählig beismischte, war dem früher so heitern Antlitz wie der verstohlene Seufzer des nur äusserlich Glücklichen und legte die Sehnsucht nach einer höhern als der auf dem bisherigen Wege gefundenen natürlichen Wahrheit dar. Es war das Bedürfniss der Offenbarung, was zu Tage kam, und die Kunst, die Seele der alten Welt, starb recht eigentlich an dieser Sehnsucht nach der Offenbarung. Der Tod aber war nur die Vorbereitung zu einer künftigen höhern Gestaltung. In der Architektur sowohl wie in der Menschenfigur war die Entstellung, welche die alte Kunst in ihrem Verfall erleidet, eine Vorarbeit für die künftige christliche Auffassung. Die architektonischen Formen wurden weich und veränderlich, das Eckige rundete sich, das Festbestimmte wurde durch willkürliche Verbindungen loser und zweideutiger, und Alles, was früher für das Aeussere gedient hatte, nahm eine Gestalt an, die es mehr für das Innere geeignet machte. In den Bildwerken brachen sich allmählig die festen gradlinigen Züge des griechischen Profils, die äussere strenge Reinheit wurde weicher, zunächst zwar nur für sinnliche Bewegung, die aber später für den wärmeren Seelenausdruck günstiger war. Ueberhaupt verzogen sich die scharfen Profilzüge der Sculptur durchweg mehr und mehr zu breiteren Vorderansichten der Malerei. So entdeckt sich in den Formen der Antike schon früh die Stelle, aus welcher nachher die christliche Kunst hervorblühen musste. Freilich war die unmittelbare Vorbereitung des Christenthums in der alten Welt nur der Blütenverfall der Antike; es wurde nur Raum geschafft, damit ein Neues entstehen konnte, und das belebende Princip selbst war die Thatsache der Offenbarung. Aber immer ergibt sich dadurch ein tieferer innerer Zusammenhang der beiden grossen Perioden der Geschichte auch in der Kunst. Aehnlich wie die hebräischen Profeten das Kommen des Messias weissagten, war auch im Reiche der Formen ein ahnungsvolles Hindeuten auf die zweite höhere Blüte der Menschheit. Mit dem Evangelium kam die Erlösung des geistigen Menschen. Bis dahin gab es keinen Einzelnen, sondern nur Völker und Städte, denn der Mensch lag in den Banden der sinnlichen Natur. Nun aber war das Wort seiner Befreiung gesprochen und begann zu wirken. War die Natur die Göttin des Heldenthums, trugen alle menschlichen Institutionen das Gepräge der Naturverehrung und war die Kunst das höchste Symbol derselben, so trat nun ein mehr oder minder bewusster Krieg gegen sie ein, und war schon früher das volle Leben aus ihren Gestalten gewichen, so mussten jetzt ihre Tempel bis auf die Fundamente zerstört werden. Das alte Chaos schien zurückzukehren; in der That war es auch der Untergang einer alten und die Entstehung einer neuen Welt. Das Christenthum hasst und verleugnet die in der Heidenwelt vergötterte Natur nicht, im Gegentheil es sollte sie zu einer grössern Freiheit erheben, indem es ihr die Last abnahm, als Gottheit zu erscheinen. Dies ist die Erlösung, nach welcher, wie der Apostel sagt, alle Creatur seufzt. Sie begann mit Erforschung einer neuen, jener alten vielfach entgegengesetzten Natur. Länder, die bisher ein bedeutungsloses stummes Dasein geführt hatten, erwachten allmählig, und selbst der Boden der alten Welt nahm, als sich andre Völker auf den Trümmern der römischen Grösse ansiedelten, eine neue Gestalt an. Wie die erste Schöpfung begann auch diese zweite mit den Massen; es verliessen Jahrhunderte, bevor die neuen Völker ihre Sprache, ihre Gesetze und Sitten, ihr ganzes materielles Dasein soweit ausgebildet hatten, dass auf

diesem Boden die Kunst erstehen konnte. Diese zweite Natur und Kunst war jedoch nicht ohne alle Verbindung mit der ersten, wenn auch immerhin eine völlig andere, ja eine entgegengesetzte. Bis auf die Fundamente war das Heidenthum zerfallen, aber auch nur bis auf diese, denn ein Band war geblieben, um den Zusammenhang der ersten Schöpfung mit der zweiten zu bezeugen. Die einfachsten architektonischen Gestaltungen waren beiden gemein; aber ihre Bestimmung war eine andre, die Architekturgestalten mussten umgestellt und umgestaltet werden. Die Theile erhielten statt der unmittelbaren Geltung eine mittelbare; sie wirkten nicht mehr äusserlich und im Sinne der breiten vielgetheilten Fläche, sondern innerlich durch ihre Verbindung in der geistigen Einheit der Perspektivlinie. Es waren darin die Grundzüge der christlichen Lebensform in der Kunst gegeben; für die individuelle Kunst deutete sie auf die Malerei, in welcher auch die Dinge nicht mehr plastisch und nebeneinander, sondern zu einer höhern Einheit verbunden gelten. Die Grundform christlicher Anschauung stellt sich darin heraus, dass das Einzelne nicht als vollendet in dieser seiner natürlichen Form, sondern als unselbständiger Theil des Ganzen betrachtet wird, was denn künstlerisch auf die perspektivische Architektur und auf die Malerei, sittlich aber auf eine ursprünglich demüthige Haltung des Einzelnen und auf dadurch vielfältig bedingte Verhältnisse Mehrerer zu einander führt. Sowie es aber Jahrhunderte bedurfte, um die Natur soweit durchzubilden, dass die architektonische Form sich entwickeln konnte, so bedurfte es wieder eines langen Zeitraums, ehe die Malerei in eigentlich künstlerischer Gestalt hervortrat. Denn die Kunst selbst, vermöge des in ihr vorherrschenden Elements der Naturnothwendigkeit, musste auch in ihrer Neugestaltung ihren festen Stufengang behalten, und ehe sie zur Malerei überging, die Sculptur (wenn sie auch nicht wie im Alterthum zur Vollendung gelangte) wenigstens versuchen. Als die Baukunst soweit gereift war, trat auch hier die Menschengestalt aus ihr zunächst in mehr plastischer Weise hervor. Wenigstens erwachte das künstlerische Leben zuerst in solcher Art, denn äusserlich war die Malerei wie die bildnerisch gestaltende Kunst nie völlig untergegangen, und beide stellten jetzt einzelne statuarische Gestalten in architektonisch-plastischer Strenge dar. Dabei befand sich zunächst die Sculptur im Vortheil, aber in ihr war auch schon die malerische Richtung wahrzunehmen, indem sie die Figuren mehr von vorn als für die Seitenansicht auffasste und dieselben mithin für die Fläche mit einer Mittellinie vorbereitete. In der weitem historischen Folge entwickelten sich zugleich das christliche Sittenprincip, das architektonisch-perspektivische Element und die künstlerische Schönheit mehr und mehr. In den ersten (altchristlichen und byzantinischen) Gemälden war das Christliche noch mangelhaft, denn hier herrscht nur ascetische Strenge und Ehrwürdigkeit, während die schönere und wichtigere Seite der Christlichkeit, das Liebende und Verbindende, vermisst wird; das Malerische aber ist unvollkommen schon wegen der strengplastischen Haltung, und im Schönheitsgebiete stehen diese Bilder natürlich sehr weit zurück, da Beides, das Natürliche und Geistige, unlebendig und unfrei erscheint. Dagegen tritt in den spätern, namentlich itälianischen Bildern, der Fortschritt in jeder Beziehung hervor; man gewahrt nun schon Milde und Anmuth, Geist und Leben, und zugleich mehr Malerisches in der Figurenverbindung, indem hier eine perspektivische Ordnung der Gruppe eintritt. Diese Gemälde der altitalianischen Periode wurden nun aber von den flandrischen Werken übertroffen; die Eycksche Schule war es, welche die bloß äusserliche Figurenverbindung, die noch an die Plastik erinnernde Zusammenstellung aufhob und die Gruppe mitten in die landschaftliche Natur stellte, das Ganze aber durch Licht, Farbenglanz und Spiegelung völlig zu verschmelzen wusste. In dieser Schule erscheint der eigenthümlich christliche Schönheitsbegriff völlig gereift und ausgebildet. Doch trat nun auch das Einseitige desselben heraus, und es kam eine Zeit, wo man dieser christlichen Kunst eine andre zwar nicht christlicher, aber schöner sein sollende entgegenstellte. Der Scheidepunkt des zwiefach gewordenen Kunstweges war die Auflösung der menschlichen Gestalt. Käme es im Gemälde bloß auf das Ganze an und sei das Schöne völlig mit dem Malerischen zusammen, so wäre die Eycksche Auffassung unübertreffbar gewesen. Aber in der Malerei ist das Ganze nicht mehr so einfach wie in der Plastik, wo es von Einem (untheilbaren) Geiste belebt ist, sondern der Geist des Ganzen setzt die Geister der Einzelnen voraus, und diese, die hier in der Mehrheit und mithin sich gegenseitig bedingend und herabsetzend erscheinen, sind doch wiederum höher als die eine, sie umgebende Natur. In jener Schule aber erschien der Mensch nur im Sinne der christlichen Demuth, daher die Natur schöner als er war. Es ward die Harmonie des Irdischen in Gott tiefsinnig, aber nicht ohne Willkür, in der fantastisch leuchtenden Darstellung der Natur ausgesprochen, wobei die Natur ähnlich wie die Mystiker im Gebiete des Wissens, sich im Gebiete der Schönheit er-

gingen, denn so tiefe Anschauungen sie auch brachten, so thaten sie doch im Einzelnen den Dingen Gewalt an oder trieben ein, süßliches Spiel mit denselben. In dem Streben, das Höhere zu erreichen, gingen Niederländer und Italiäner den abweichenden Weg, dass jene, eine ungleich gestrengere Christlichkeit entwickelnd, den Ernst der Bedeutung der menschlichen Züge fast bis zum Trüben verfolgten, während die Italiäner, den religiösen Ernst durch lebensschöne Formen mildernd, immer mehr zu weicher Behandlung und reizvoller Gestaltung hinneigten, auf welchem Wege die christliche Malerei mit Perugino, dem Meister Raffaels, die äusserste „Lieblichkeit“ (freilich nicht ohne einen Beigeschmack des Süßlichen) erreicht hat. Der reinste christliche Ausdruck in seiner Vollkommenheit mit der edelsten Formenschönheit vermählt offenbarte sich endlich durch Raffael, in dessen letzten Werken aber auch schon die Trennung des Schönheitsbegriffes von dem Religiösen sich ausspricht, welche für die Folgezeit so charakteristisch ist. In der Sixtinischen Madonna sehen wir den Kreislauf christlicher Anschauungen vollendet, denn über diese zur Gottheit gewordene Maria hinaus scheint nichts Christliches, im Sinne der Kirche wenigstens, mehr möglich zu sein. — Eine neue Aera der christlichen Kunst begann; eingeleitet war sie durch die feurige Wiederaufnahme der Antike, deren Element, freilich nur das der spätern weichlichen Antike, auch in Raffael wirksam war und nicht wenig zu seiner Kunsthöhe beitrug. Es war jetzt die Zeit, die man mit dem unverdienten Zopsausdrucke: „Periode der Wiederherstellung der Künste und Wissenschaften“ benennen hört. Hatte sich die Kunst im Mittelalter nur als untergeordnete Begleiterin der Religion gezeigt, und war sie recht eigentlich nur das Produkt der Letztern gewesen, so schien es jetzt dagegen, als sollte sich das Beispiel des klassischen Alterthums wiederholen und die Religion zu einem Produkte der Kunst werden. Wenigstens war der wahrhaft lebendige Glaube, der nunmehr in der Kunstwelt herrschend war, der an die Natur. Die Kunst konnte sich zwar ihres bedeutendsten Haltpunktes, der Kirche, nicht entziehen, setzte es aber durch, dass der religiöse Ausdruck dem Naturschönen sich unterordnete. Die Schönheit selbst ward jetzt der Gegenstand eines religiösen Gefühls, das in der Kirche nicht völlig befriedigt werden konnte und auffordernd genug für die Kunst war, sich nun nicht mehr ausschliesslich auf religiösem Felde zu bewegen. Das Gemeinsame aller religiösen und profanen Darstellungsstoffe, der eigentliche Gegenstand des Schönheitcultus war natürlich der Mensch. Die Auffassung desselben in seiner Bedeutung war das Thema jener Zeit geworden, die von Michelangelo bis Rubens mit den Bedürfnissen einer nähern christlichen und nationalen Bestimmung dieses Gegenstandes rang und darin ihr Grösstes wirkte, dass sie die geistige Bedeutung der von der Kirche früher nur geduldeten Natur in das hellste Licht setzte. Die historisch verbleibende Kunstrichtung ward bald die ausschliesslich katholische, der sich eine protestantische Kunst gegenüberstellte, welche abgekehrt von der Kirche sich der Sitte und des wirklichen Lebens bemächtigte. Durch die Kirchenreform, nämlich durch die Reaction des urchristlichen subjectiven Geistes gegen das objectiv und historisch gewordne Christenthum, war zugleich die Protestation gegen die Vermischung der Religion mit der Kunst ausgesprochen. Das Verhältniss der Kunst zur Kirche löste sich hier ganz; die Kunst verliess die Religion, um für sich allein zu bestehen. Im Katholicismus dauerte jenes Verhältniss wohl oder übel fort, blieb aber eben nur ein scheinbares, da es längst kein inniges mehr war; erst in jüngerer Zeit ist es von Neuem fester geknüpft worden, doch nur an einzelnen Orten der katholischen Welt und nur durch die Bemühungen einzelner hervorragender Künstler. Die Wiedererweckung der höhern christlich-religiösen Kunst und deren Wiedererhebung zu dem bedeutungsvollen Ernst und der erhabenen Würde, die sie einst besessen, gehört zu dem grössten Verdienst zweier Deutschen, mit deren Namen Peter Cornelius und Friedrich Overbeck wir diesen Zellen den würdigsten Schluss geben. (Ueber die Phasen der Entfaltung und Gestaltung der Künste nach den verschiedenen Perioden der ganzen christlichen Kunstzeit sind die Artikel: Byzantinische, Römischchristliche, Romanische und Germanische Kunst nachzulesen. Die christlichgermanische Kunst im engeren Sinne als deutschchristliche Kunst ist im Art. „Altdutsche K.“ abgehandelt.)

Christoph, Meister. Unter diesem Namen kennt man einen altkölnischen Maler, der in den J. 1471—1501 mehre Altarbilder für die Kölner Karthause fertigte. Hermann Püttmann in seiner Schrift: „Kunstschätze am Rhein“ erklärt diesen Meister Christoph als den Maler zweier früher in Lyversbergs Besitz gewesenen Bilder; das eine: „Christus mit dem ungläubigen Thomas“ ist jetzt in Hrn. Haan's, das andre (eine Kreuzigung) in Hrn. v. Geyer's Besitz zu Köln. Passavant in seinen „Beiträgen zur Kenntniss der alten Malerschulen in Deutschland“ (Kunstblatt 1841) lässt es dagegen noch unentschieden, ob der Meister des Lyversbergischen, jetzt Haanschen

Thomas mit diesem „vom Pfarrer Fochem entdeckten Maler Christoph“ wirklich eine Person sei.

Christoph, der Heilige. — St. Christophorus war der Legende zufolge ein riesengrosser und starker Held von kanaanitischer Abkunft, Offero mit Namen, der am dem Mächtigen dienen wollte. Zuerst hielt er seinen König dafür. Da dieser aber sich vor dem Teufel fürchtete, trat er in Teufels Dienste. Aber den Satanas sah er wiederum vor dem Kreuze zittern, und so wollte er nun Christum aufsuchen, um in dessen Dienste zu treten. Ein frommer Einsiedler unterrichtete ihn und rieth ihm, in einer wüsten Gegend über einen reissenden Bach Reisende ohne Lohn, um Christ willien, zu tragen. Offero that dies und ward einst in der Nacht durch den Ruf eines Kindes geweckt, das hinübergetragen sein wollte. Er nahm es auf. Es ward inzwischen immer schwerer, und da er hierüber seine Verwunderung äusserte, sprach das Kind zu ihm: „Du trägst nicht bloss die Welt, sondern auch Den, der sie geschaffen hat.“ Dabei drückte es ihn bis über den Kopf unter das Wasser und verfiel ihm somit die Taufe. Seitdem hiess er Christophorus, der „Christusträger.“ Er pflanzte hierauf, um ein Wahrzeichen zu haben, seinen Stab in den Boden, und alabald trieb der Stab Blätter und ward zum Baume, woraus ihm nun klar war, dass er zum Verkünder des Hellen berufen sei. Er predigte das Evangelium in Samos, ward in der Christenverfolgung unter Decius gefangen genommen und gemartert. Man legte ihn in ein glühend gemachtes eisernes Bott, setzte ihn einen glühenden Heilm auf und schoos mit Pfeilen auf ihn, die aber abprallten. Endlich ward er enthauptet. — Als Riesen, denen grossen Baumstamm zum Stock habend, durch einen Fluss gehend und das Christkind auf der Schulter tragend, sehen wir St. Christoph unzähligmal in alten, namentlich holzschnittlichen Abbildungen. Vornehmlich war er auch ein Lieblingsgegenstand der mittelalterlichen Malerei und Sculptur. Die deutsche Kirchenbaukunst bezeichnet bei Nebeneingängen den Beginn der Mittelkirche häufig durch einen Heiligen, der hier als Symbol des Uebergangs aus dem Heidenthum zum Christenthum angesehen ward. Dazu kam, dass das Mittelalter eine Volkssage hatte,



dass Keiner eines jähren oder bösen Todes sterben werde an dem Tage, an welchem er den heil. Christoph geschaute habe. Schon unter Justinian wird ein gemaltes Christophbild im Kloster auf dem Berge Sinai erwähnt; auch in späteren byzantinischen Kirchen, z. B. in San Marco zu Venedig, war sein Gemälde vorhanden, unter welchem eine lateinische Inschrift in gereimten Hexametern stand. Vornehmlich stand er in der überriesigen Grösse von 36 Fuss als Steinbild im Strassburger Münster. Eine der besten Bildwerke aus der ersten Hälfte des 15. Jahrh. ist der noch im Kölner Dom am südlichen Thore befindliche kolossale Christoph, welcher für die damalige Zeit sehr frei behandelt ist. — Zu Kloster Vesra in Thüringen wurde im J. 1496 von dem gefürsteten Grafen Wilhelm von Henneberg der Orden der Hennebergischen St. Christophgesellschaft gestiftet, der auch der Orden zu den vierzehn Nothhelfern heisst. Der sehr schöne und geschmackvolle Ordensschmuck findet sich am Grabmale der Hennebergischen Grafen in der Schleusinger Stiftkirche angebracht; die Kette ist aus

vierzehn fliegenden Engeln gebildet, welche ein Band mit den Namen der vierzehn Nothhelfer halten; auch kommt diese Kette öfters aus halben Engeln gebildet vor, auf deren in den Händen gehaltenen Gewändern jene Namen stehen, nämlich St. Erasmus, St. Georg, St. Dionys, St. Vitus, St. Blasius, St. Pantaleon, St. Cyriacus, St. Christoph, St. Achatius, St. Barbara, St. Katharina, St. Eustachius, St. Aegidius, St. Margaretha. Immitten der Kette ist der heilige Geist als Taubē in Form einer Agraffe angebracht; er hält mit seinem Schnabel die Aureole des Christkinds. St. Christoph, der dieses trägt, steht auf der Signatur seines Namens, an welcher acht Kettchen mit ebensovielen Glöckchen die Fransen bilden. Die Glöckchen bedeuten die acht Seligkeiten, an welche das Erklängen der Glöckchen stets erinnern soll, damit der Ordens-träger stets seiner Pflichten gedenke. Dieser Christophsorden wurde von Gold und von Silber getragen. (Vergl. Heideloff: Ornam. des Mittelalters, Heft IX.)

Christophsen, Pieter, altniederländischer Maler, blühte 1417—1449 und ist einer der frühesten Schüler der Brüder van Eyck. Vasari nennt ihn Pietro Crista. Ein von Christophsen herrührendes Oelgemälde in Passavants Besitz, die Jungfrau mit dem Christkind auf dem Throne, ist mit der Jahrzahl 1417 bezeichnet, welches frühe Datum in Zusammenrechnung mit dem Factum, dass Gerard van der Meeren am Genter Altare geholfen hat, die Angabe des unverlässlichen Vasari widerlegt, wonach Jan van Eyck seine Kunst, in Oel zu malen, lange Zeit Niemandem mitgetheilt haben soll. Im Berliner Museum ist von Christophsen das vormals „*Opus Petri Christophori*“ bezeichnete Porträt eines Mädchens vorhanden. Von demselben Maler ist der „heil. Eligius als Goldschmied,“ den man beim Bankier Oppenheim zu Köln sieht. (Brullot: Dictionn. III. Nr. 953.) Vergl. Passavants „Beiträge zur Kenntniss der altniederländ. Malerschulen des 15. und 16. Jahrh.“ im Kunstblatt zum Morgenblatt 1841.

Christus; s. Jesus Christus.

Chromgelb, die giftigste Chromfarbe, vor deren Anwendung in der Oelmalerei gewarnt werden muss. Diese Chromfarbe hat keine Beständigkeit, wird in Verbindung mit Weiss bald grau und schmutzig, und verträgt sich wenig mit andern Farben, am wenigsten mit den Bleiweissarten und mit Lackfarben; doch an und für sich, als Wasserfarbe, hält sie besser als in Oel und kann da gut angewandt werden. Durch die Einwirkung der vorbemerkten beiden Farbensorten auf das mit Weiss verbundene Chromgelb wird die Chromsäure darin eines Theils ihres Sauerstoffes beraubt und auf eine niedrige Oxydationsstufe zurückgeführt, auf welcher es nicht mehr gelb ist. Das Chromgelb wirkt nicht allein verderblich auf die Gesundheit des Malers, sondern schadet auch sehr den Gemälden, wenn es unter andre gelbe Farben zur Erhöhung und Verschönerung derselben gemengt wird, indem oft beständige gelbe und andre Farben dadurch verdorben werden.

Chromgrün ist eine schöne dunkelgrüne Farbe, unschmelzbar und feuerbeständig. Sie sollte reines Chromoxyd sein, ist aber gewöhnlich mit Thonerde versetzt. Man gewinnt sie durch Glühen von 1 Gewichtstheil chromsaurem Kali mit 1 Gewichtstheil kohlen-saurem Kali und $1\frac{1}{2}$ Gewichtstheil kohlen-saurem Salmiak; die geglühte Masse wird dann mit Wasser behandelt, d. h. erweicht und gut ausgewaschen, indem das entstandne salzsaure Kali auflöslich ist und das grüne Chromoxyd unauflöslich zurückbleibt. Man benutzt es in der Porzellan- und in der Oelmalerei, und kann auch verschiedene Nuancen hervorbringen. Als Mischung aus Berlinerblau und Chromgelb kommt das Chromgrün auch unter den Namen: grüner Zinnober, Oelgrün, Neapel-, Laub-, Schön-, Deck-, Reseda-, Myrthen- und Amerikanisches Grün vor. Diese Farbe steht zwar an Schönheit dem jetzt beliebten krystallinischen Schweinfurter Grün ausserordentlich nach, hat aber doch in Folge ihrer grossen Billigkeit und Deckkraft, namentlich zum Oelanstrich, eine sehr grosse Verbreitung erfahren. Man stellt sie immer in Pulverform dar bis zu 14 Sorten in einer Fabrik, vom hellsten Gelbgrün an bis zum dunkelsten Blaugrün. Preis 3 — 12 Groschen à Pfd. Sie ist nur als Oel- und Wasserfarbe, nicht als Kalkfarbe tauglich, da ebenso das Berlinerblau wie das Chromgelb durch Kalk zersetzt wird. — Mit dem Namen Chromgrün bezeichnet man zuweilen auch das Chromoxyd, welches aber nur als Schmelzfarbe gebraucht wird.

Chromroth. — Das in neuerer Zeit als Oelmalerfarbe erschienene sogen. Chromroth ist keine Chromfarbe, wohl aber eine schöne reine Mennige und aus Blei erzeugt. Den Namen empfing sie von Spekulant, um ihr ein grösseres Interesse und höhern Preis zu verschaffen. Bei chemischer Untersuchung dieses sogenannten Chromroths hat Fernbach in München, nachdem er vergebens auf chromsaures Blei reagirt hatte, sie vor dem Löthrohr auf Kohlen behandelnd, ein völlig reines Bleikorn erhalten, woraus er, dasselbe in Säure auflösend und mit Kali niederschlagend, ein reines

Bleiweiss erzeugte. Sonst ist die Farbe schön und wie die Mennige haltbar. Wird dieselbe sowie die Mennige in einem Glase auf längerhin aufbewahrt, so wird diese Farbe am Rande desselben schwarz und schmutzig worden, wenn sie nicht völlig ausgeschlämmt und von ihren Bleitheilen befreit worden ist. Immer ist es rathsamer, diese Farbe in einem Papiere aufzubewahren.

Chryselephantina agalmata, goldelfenbeinerne Cultusbilder. Diese frühesten Götterbilder der Griechen waren bekanntlich Holzschnitzwerke, bekleidete oder auch vergoldete Standbilder aus Ebenholz, von denen man allmählig zu den Akrolithen überging, indem man an den von Holz verbleibenden Körper den Kopf, die Arme und Füße aus Stein anfügte, den Holzkörper aber mit Elfenbein auslegte oder ganz mit Gold bedeckte. Hieraus entwickelten sich die chryselephantinen Werke, in welchen ein Kern von Holz mit Elfenbein und Gold überzogen ward, nämlich so, dass man Gewand und Haar aus getriebenem dünnplattigen Gold aufsetzte und das übrige Aeussere aus modellgemäss durch Schaber und Felle bearbeiteten Elfenbeinstücken mit Hilfe von Hausenblase zusammenfügte. Die ältesten namhaften Werke der Art waren von den Künstlern Dorykleides, Theokles und Medon (im Heräon zu Olympia), von Kanachos (die Afrodite zu Sikyon), von Menäkhmos und Soidas. Die berühmtesten Chryselephantina fallen in die Perikleische Zeit, in die Periode der erweiterten Technik; es sind die Kolossalstatuen der Pallas Parthenos und des olympischen Zeus, jene 26 griech. Ellen hoch, dieser 40 Fuss hoch auf einer Basis von 12 F., beide von Phidias, und das Kolossalbild der Hera zu Argos vom Sikyonier Polyklet. Solche aus Gold und Elfenbein zusammengesetzte Bildwerke, die in den Elfenbeintheilen der Sculptur, in den goldenen Theilen aber der Toreutik (Ciselirkunst) angehörten, blieben im Alterthum noch lange als Tempelbilder beliebt, als schon die stofflich selbste Plastik in Marmor und Erzguss in allgemeinsten Anwendung war.

Chrysokolla, griech. Benennung eines Kupfergrüns, und zwar des lebhaftesten Grüns der Alten. Ohne Zweifel war der mit Chrysokolla bezeichnete Farbenkörper jenes kohlen-säure Kupferoxyd, welches in Metalladern und namentlich in Kupferbergwerken natürlich vorkam. (Vergl. Vitruv VII. 9. Plinius XXXIII. Kap. 26 ff.) Die Nachrichten des Plinius über die Chrysokolla sind leider so unendlich und verworren wie die, welche er vom Cäruleum gibt. Soviel entnimmt man daraus, dass die wirkliche Chrysokolla als kohlen-saures Kupferoxyd ein natürliches Produkt der Kupfergruben war, dass aber auch unter demselben Namen solche Farbenkörper passirten, welche, — ursprünglich blau, vielleicht ein mit Kupferblau gefärbter Thon, — mit einer gelben vegetabilischen Tinktur grün gefärbt worden waren. Dieses gelbe Pigment gab das Kraut *lutum* (*herba lutea*) her. Auch wurde statt der Chrysokolla Cäruleum mit Lutum vermischt gebraucht, welches aber auch eine schlechte und unechte Farbe war; vielleicht war es die, oder doch eine ähnliche, welche „Applanum“ hiess und von Plinius (XXXV. 31.) unter den Farbestoffen aufgeführt wird, die einen Kreidegrund erfordern, aber nicht zur Freskomalerei taugte. Die früher so gäng und gäbe Meinung, dass die Chrysokolla unser Borax sei, weil auch er zum Löthen des Goldes diene, wird wohl von Niemandem mehr aufgeführt. Kupferoxyd (was Plinius *Cypria aerugo* nennt) ist ein Hauptbestandtheil der von den alten Goldschmieden zum Löthen gebrauchten Chrysokolla, welche sich von der gewöhnlichen Malerchrysokolla nur durch einen Gehalt von einem aus dem Urin gezogenen Phosphorsalze unterschied und *Santerna* hiess. Von diesem Präparat ist unstreitig der Name Chrysokolla (Goldgrün, wörtlich Goldleim) auf die damit verwandte Malerfarbe übergegangen.

Ciamberlano, Luca, ein in der letzten Hälfte des 16. Jahrh. zu Urbino geborner Maler und Stecher, der etwa bis 1641 lebte. Er war zum Gelehrtenstande bestimmt und hatte das Doctorat der Rechte erlangt, als er sich ganz der Kunst zu weihen beschloss. Hauptsächlich ist er als Stecher nach eigenen Zeichnungen oder nach dem grossen italienischen Meister bekannt. Seine Blätter sind in einem leichten angenehmen Style behandelt, der sich der Weise des Agostino Caracci nähert. Nur zeigt sich in den Linienwendungen, dass es ihm oft noch an gewandter Führung des Instruments fehlte. Besonders gut zeichnete er das Nackte, trug aber die Köpfe und andre Aussentheile seiner Figuren nicht immer gut vor. So schaden auch der Wirkung die zerstreuten Lichter. Gewöhnlich bediente er sich zur Bezeichnung seiner Blätter eines aus dem verschlungenen LC bestehenden Monogramms. Auf dem Titelblatte des acht Bl. der Engel mit Passionswerkzeugen, die er zu Rom arbeitete, steht sein ganzer Name. Zu seinen ältesten Blättern gehört die heil. Lucia nach Agostino Caracci (ein Stich vom J. 1599) und zu seinen spätesten der grosse aus zwei Platten bestehende Stich des Lebens und der Wunder des heil. Gregor (1632) sowie vier Bl. in den 1638 zu Rom erschienenen Poesien des Francesco Baldacci. Eine Folge von Bl.

tern, die er nach Bassano's *Santo Senato di Gesù* fertigte, wird wegen ihrer schönen Ausführung und guten Wirkung vornehmlich geschätzt, macht sich aber sehr selten.

Ciampini, Giovanni, ein römischer Archäolog, der in die sogen. „antiquarische Periode“ des 17. Jahrhunderts fällt. Er hat mit grossem Fleisse gesammelt, was historisch und artistisch auf die christlichen Kirchen von Constantins Zeit an bis zum Ende des 13. Jahrh. sich bezieht. Sein Werk (In jüngerer Ausgabe betitelt: *Rom. vetera monimenta, in quibus praecipue musiva opera, sacrarum profanarumque aedium structura ac nonnulli antiqui ritus dissertationibus iconibusque illustrati sunt a Joanne Ciampino. Accedunt ejusdem Ciampini opuscula. Cum vita auctoris. Partes III. Editio nova corr. et auct. Romae 1747*) ist auch heute noch das Hauptwerk über diese Materien. Diesem schliesst sich ein tüchtiges neueres Werk an, die 1843 zu Rom erschienenen, von 57 Kupfertafeln in Fol. begleiteten *Ricerche sull' architettura più propria dei tempj cristiani etc.* von dem bekannten Archäologen und zugleich praktischen Architekten Luigi Canina.

Ciborium (in der Mehrheit *Ciboria*) ist gleichbedeutend mit Tabernakel, Sakramentshäuschen, Gotteshüttchen, Hergottshäuschen oder Frohnwalm, mit welchen Ausdrücken man die im hohen Chore frei stehenden, reich verzierten pyramidalen Bauwerke oder Wandschränke bezeichnet, die zur Aufbewahrung der geweihten Hostien dienen. Das Ciborium oder Tabernakel befindet sich sehr oft im Aufsatze der Altäre selbst, welcher ebendeshalb synekdochisch danach benannt wird. (Gräser: die römisch-katholische Liturgie, S. 334.) Die herrlichsten Ciborien sind die, welche der altdutschen Kunst angehören; leider ist das unvergleichlichste Werk der Art, das noch im vor. Jahrh. im Kölner Dom sich befand, nicht mehr vorhanden. Zu den bemerkenswerthesten Ciborien in Italien gehören: das Tabernakel über dem Hauptaltare von St. Paul b. Rom (s. Agincourt, Ausgabe von Quast, Skulpt. Taf. XXIII), das im Mailänder Dom (Aginc. Skulpt. Taf. XXVI, 13.) und jenes der Laterankirche (Aginc. Skulpt. Taf. XXXVI). — Das Ciborium war in der ältesten christlichen Zeit nur ein schützender Ueberbau des einfachen Opfertisches, zuerst wohl eine deckende Laubhütte, dann Baldachin über dem Altar, woran noch heute der Traghimmel erinnert, der bei feierlichen Umgängen gebraucht wird und unter dem auch noch jetzt der Priester das alte Kleid, die Casula, trägt. Das Ciborium ruhte gewöhnlich auf vier dünnen freistehenden Säulchen, und überschattete den offenen Altar. Ausserdem hatte es zwischen den Säulchen Vorhänge, *Tetraoria* genannt, wie solche am Altare in St. Columba zu Köln noch vor wenigen Jahren gesehn wurden. Diese Vorhänge wurden nur in Gegenwart der Gläubigen beim Opfer geöffnet, bei Anwesenheit der Katechumenen aber oder bei plötzlichen Ueberfällen der Heiden vorgezogen. So war also der Altar jedem Anblicke entzogen, da das Ciborium eine geschlossene Hütte über ihm bildete. Flüchtlinge suchten daher in Lebensgefahr zuweilen sich in das Ciborium an den Altar zu retten, und an die Säulchen festzuklammern, wenn man sie wegziehen wollte, wobei die Säulchen zuweilen umgerissen wurden. Oben auf dem Ciborium stand ein Kreuz, und zwar mit dem Bilde des Gekreuzigten. An Festtagen ward die obere Decke des Ciboriums mit Lichtern und Blumen geschmückt. Den Namen hat das Ciborium von der heiligen Speise (*Cibus*), die nicht nur auf dem Altare geheiligt, sondern auch über dem Opfertische als Wegzehrung für die Kranken aufbewahrt ward. Es war nämlich an der Unterdecke der Altarhütte das heilige Speisegefäss (gewöhnlich in Gestalt einer Taube) befestigt, wie denn auch noch jetzt dieses Gefäss zur Hostienaufbewahrung das Ciborium heisst. Nachdem das Heidenthum verschwunden und die Verhüllung nicht mehr nöthig war, veränderte sich mit der Baukunst auch der Altar, der nun einen grössern Umfang erhielt und aus einem einfachen Opfertische zum eigentlichen Bauwerke ward. Auf ihn ward nun gesetzt, was vordem auf dem Ciborium stand. Diese Altarveränderung machte auch für das früher in der Altarhütte verdeckte heilige Speisegefäss (Speisekelch) einen eigenen Aufbewahrungsort nothwendig, und so entstanden jene kunstvollen neuen Hütten, gewöhnlich Tabernakel genannt, die sich in den alten Kirchen neben dem Altare bald nördlich, bald südlich, später im Altare selbst finden. Vor dem Tabernakel brannte gewöhnlich eine ewige Lampe, deren schon der heil. Paulinus in seinen Felixliedern (Ges. XI.) und der 403 verst. Epiphanius gedenken; der Docht war von Garn aus der Papyrusstaude verfertigt, und diese sowie die übrigen Lampen wurden zu Festzeiten mit Balsamöl und andern duftigen Oelen gefüllt. Das höchst kunstreiche Tabernakel, das sich im Kölner Dome befand, ward in der schrecklichen Perrückenzelt im J. 1767 zerstört und nebst den verschlagenen farbigen Fenstern in den Rhein befördert! Dagegen hat sich das schöne Tabernakel zu Ulm, ein Nachbild des Kölnischen, erhalten; es

steht dort im Münsterchor nördlich vom Altare, und zwar symbolisch genommen ganz richtig auf der Seite des Secretarium.

Ciccarelli, Francesco, einer der Begabtesten unter den jetztlebenden Bildhauern Italiens, von dem man auf der Ausstellung zu Neapel 1845 eine büssende Magdalena in Marmor sah, welche als ein Werk voll Empfindung und Feinheit des Ausdrucks geschildert wird.

Oloognara, Graf Leopoldo, gest. 1834 in der Eigenschaft eines Präsidenten der Kunstakademie Venedigs, hat sich als ausserordentlich fleissiger Kunstforscher und besonders als Autor des grossen Prachtwerks der 1813 — 18 zu Venedig erschienenen *Storia della Scultura* berühmt gemacht. Uebrigens war er selbst Künstler und hinterliess namentlich grosse in Oel ausgeführte Landschaften. Sein Sohn Francesco ist ein trefflicher Zeichner, doch haben wir nichts Näheres über die Wirksamkeit des Letztern erfahren.

Cignani, Carlo, geboren zu Bologna im Jahre 1628, war der Schüler Albano's, und vereinigte seinen Pinsel oft mit dem Pinsel dieses Meisters. Er gewann einen so ausserordentlichen Ruf, dass, wenn er Eitelkeit besessen hätte, er die Titel eines Grafen und Ritters angenommen haben würde, die ihm mehreremale von dem Papste, von Ranuccio Farnese und von andern Fürsten angeboten wurden; aber er hatte den edeln Stolz, nur auf die Würde eines grossen Künstlers ehrgeizig zu sein. Er leitete lange Zeit die Akademie von Bologna, und das Zutrauen, welches seine Meisterschaft einflösste, war so gross, dass die Akademie ihm nach Forlì folgte, als er den Auftrag bekam, die Kuppel der Madonna del Fuoco zu malen. Diese Stadt war es, wo er im Jahre 1719 in seinem einundneunzigsten Jahre starb, und sein Körper ward unter der Kuppel ausgesetzt, welche er als sein Meisterstück betrachtet und die ihm fast zwanzig Jahre Arbeit gekostet hatte. Cignani componirte mit vielem Feuer, malte mit vieler Leichtigkeit, bemühte sich aber mehr, seine Werke gut zu vollenden, als ihnen den Schein von Wärme zu geben. Seine Zeichnung war von einem guten Geschmack und von einer grossen Manier; seine Pinselführung markig, seine Farbe gut und lebhaft. Seine Figuren hoben sich in Relief aus dem Grunde hervor. Seine Köpfe hatten Charakter, Ausdruck und selbst Schönheit, ob er schon nicht die grösste Wahl bei der Natur stattfinden liess, die er vorstellte. Er malte gut in Fresko, hatte viel Geschmack in der Weise, mit der er die Kinder behandelte, und legte viel Wahrheit in seine weiblichen Figuren. Er suchte, so wie Albano, die Grazie, aber er verband mehr Grösse damit.

Cigoli (Civoli). Der eigentliche Name dieses 1559 auf dem Schlosse Cigoli in Tuskana geborenen Meisters ist Luigi Cardi. Er schloss sich der auf grössere Tiefe der Empfindung ausgehenden Richtung des Federigo Barocci an und bewegte sich in leidenschaftsvollen Darstellungen. In der Peterskirche zu Rom sieht man sein schättestes Werk, die Heilung des Lahmen, und in einer Kirche zu Cortona sein seltsamstes Bild, nämlich eine Darstellung des vor dem Allerheiligsten niederfallenden Esels (aus der Legende des heil. Antonius von Padua). Seine Zeichnung ist schön mit grossen Charakters, seine Pinselführung kraftvoll, seine Färbung angenehm und von schönverschmolzenen Tinten. Man rühmt die Köpfe, aber auch die gute Darstellung der übrigen Extremitäten; nur verstand er sich nicht immer mit Glück auf Gewandmalung. Uebrigens war er stark im Anatomischen und in der Perspektive. In letzter Beziehung gilt er für den Erfinder des später sehr vervollkommenen Instruments, womit jeder Gegenstand nach der Natur und nach den perspektivischen Regeln gezeichnet werden kann. Ausser den obengenannten Gemälden führen wir von Cigoli noch an: die für die Nonnen zu Monte Domini ausgeführte „Marter St. Stephans“ (ein Meisterwerk vom J. 1587), den alten Tobias, der den Engel beschenken will, während der junge Tobias demselben Perlenschnuren darbietet (jetzt in der Eremitage zu St. Petersburg) und die Beschneidung (in ders. Gallerie). Die besten Stiche nach ihm sind von Dorigny (die Heilung des Lahmen) und von Fra Antonio Lorenzini (die schöne Composition des auf dem Meere wandernden Petrus, in der Florentiner Gallerie; die Berufung des heil. Andreas; die Kreuzabnahme etc.). Des Andreas Berufung ist auch von Cecchi-Conti, einem zu Anfang unsers Jahrhunderts verst. Stecher, geätzt worden. 1843 stach der engl. Stahlstecher Wrangmore in Leipzig das „heil. Johannes an der Quelle.“ — Auch in der Architektur hat sich Cigoli einen gewissen Namen gemacht. Im Baufach war er von Buontalenti unterwiesen worden, und der grosse Ruf, den er als Maler und als Führer einer zahlreichen Schule gewann, verschaffte ihm mehrere nicht unbedeutende Aufträge zu architektonischen Planzeichnungen. So lieferte er den Entwurf zur Fassade des Palastes Ranuccini in Florenz, zum schönen Hof des Palastes Strozzi, zur Loggia der Tornabuoni, zum Thor und zur Treppe des Gartens der Gaddi und zur Klosterpforte von Santa

ciella. Diese Pforte ist fast eine Wiederholung des buonarrotischen Portals von ant' Apollonia. Ueberhaupt ahmte Cigoli in seinen Bauentwürfen den Michelangelo nach; selbständig ist er unsers Wissens nur in der erstgedachten Fassade geblieben. In Rom, wo er 1613 starb, war er mit Zeichnungen für verschiedene Anordnungen beschäftigt, die Papst Paul V. mit dem Petersdome vorhatte.

Cima da Conegliano. Dieser hochernste bedeutende Meister, der im Style an die beste Zeit des Giovan Bellini erinnert, war in der nördlich von Treviso liegenden Stadt Conegliano geboren und lieferte sein erstes Werk im J. 1493 für den Dom seiner Vaterstadt. Er stellt sich als ein höchst selbständiger Genius der Bellinischen Schule heraus; gross im physiognomischen Ausdruck und lebhaft in der Farbengebung wie Bellini, unterscheidet er sich jedoch von diesem durch mindere Anmuth, durch seinen Ernst, der sich oft bis zur Strenge steigert, und durch seine Schatten, die oft ins Schwärzliche fallen. Nach Lanzi soll sein bestes Bild im Dome zu Parma hängen; an einem andern in Santa Maria dell' Orto rühmt er die Schönheit der Köpfe und der Färbung. In der Parmenser Gallerie sieht man eine treffliche Madonna in der Gloria von ihm. In der Brera zu Mailand wird sein Petrus bewundert, der mit den Schlüssel auf dem Throne sitzt, prachtvoll gewandet und äusserst würdig dargestellt ist. An den Stufen des Petritrones sitzt ein zur Zither singender Engel von ganz unermesslicher Lieblichkeit. Die Farben glänzen wie neu. Auch in der Pavier Karthause finden sich Altarblätter von Cima's Hand. Die Gall. der Venediger Akademie bewahrt von ihm eine Madonna in Trono, aus der Kirche della Carità. Um diese Muttergottes herum stehen St. Sebastian, St. Georg, St. Nikolaus, die heil. Katharina und Lucia, obst zwei musicirenden Engeln. In der Münchner Pinakothek findet sich eins seiner vorzüglichsten Bilder, die Jungfrau mit dem Kinde, nebst St. Hieronymus und der heil. Magdalena zur Seite (halbe Figuren in Lebensgrösse); nicht minder ausgezeichnet ist die kleine Maria, die vom Hohenpriester am Eingange des Tempels empfangen wird, welches Bild eine Perle der Dresdner Gall. ausmacht und mit Tizians berühmter Darstellung desselben Gegenstandes viel Aehnlichkeit in der Composition hat. In grosser Vollkommenheit zeigt sich Cima auch in der *Madonna in trono*, die im Berliner Museum befindlich ist. Bemerkenswerth ist, dass in seinen Gemälden ein gewisses Wahrzeichen wiederkehrt, indem er nämlich die Gebirgsansicht der Trevisaner Mark, wo er geboren war, beständig mit anzubringen pflegte. Die Lebensnachrichten über diesen Meister reichen bis zum J. 1517.

Cimabue; s. im Art. „Italiänische Kunst.“

Cimare heisst der blaue lange Staatsrock, den die Annunciaten (Frauen von der Verkündigung) tragen.

Cimon. Diesen Namen führen drei hellenische Künstler: 1) Cimon von Kleonä, der um die 80. Olympiade lebend viel zur Fortbildung der griechischen Malerei beitrug und dessen Verdienste vornehmlich in perspektivischer Auffassung der Gegenstände, in schärferer Zeichnung des Körpers und der Gewandpartien bestanden; 2) ein Münzgraveur, der sich auf sicilischen Münzen nennt; 3) ein durch kunstreiche Becherarbeiten berühmter Toreut.

Cingulum, ein Messgewandstück, nämlich der etwas oberhalb der Hüften um die Alba (Camisia) gebundene Gürtel von schmaler weisser Borde, der das Herabfallen des Gewandes hindert.

Cini, Jacopo, malte im J. 1373 das Bild der Madonna mit mehreren Heiligen, das sich in der Zecca (Münze) zu Florenz befindet. Vergl. Giov. Gaye: *Carteggio inedito d' Artisti del secolo XIV, XV, XVI.* S. 432.

Cinnabari oder **Cinnabaris** (griechisch *Kinnabari*, im Sanskrit *chinavari*), der theils natürliche theils künstliche Zinnober der Alten, der nächst den verschiedenen Arten des Röthels (*Rubrica*) am Häufigsten auf antiken Malereien vorkommt. Was die Römer *Cinnabaris* nannten, scheint Drachenblut gewesen zu sein, welches ein von einer besondern Baumart auf den Kanarischen Inseln durch gemachte Einschnitte ausgeschwitzter und dann verdickter Saft war. Dass auch die Griechen diesen Baumsaft mit Kinnabari, was jedoch in der Regel Zinnober bedeutet, bezeichnet haben, lässt sich kaum bezweifeln. Den Zinnober soll der Athener Kallias im 4. Jahre der 93. Olympiade (also um das J. 249 der Stadt Rom) erfunden haben, indem er aus einem in den Silberbergwerken vorkommenden rothen Sande Gold zu schmelzen versuchte. Doch ward der Zinnober damals auch schon in Spanien und bei Kolchis gefunden. Der beste war der Ephesische aus den Cilibanischen Gefilden, der durch Schlämmen gereinigt wurde. Die Römer erhielten ihn fast ausschliesslich aus Spanien, und zwar aus der Sisoponensischen Gegend in Bätica. Von dort wurden jährlich nur 10,000 Pfund roh nach Rom ausgeführt, wo er gereinigt wurde, während dem die südspanischen Gruben bis zum nächsten Jahre versiegelt blieben. Der Preis

war gesetzlich festgesetzt und durfte nicht über 70 Sesterzien steigen. Man bediente sich des Zinnober wie des Drachenbluts zu Monochromaten, zog jedoch später den Röthel vor, namentlich die Sinopia, weil diese Farbe weniger grell war. An den Zinnober knüpfte sich bei den Alten die Idee des Majestätischen und Heiligen, daher sie die Panbilder, sowie an festlichen Tagen die Jupiterstatue auf dem Kapitol, und selbst Triumphatoren damit färbten. In Schriften ward er zu den vornehmsten Buchstaben gebraucht, und fand auch Verwendung auf Gold und Marmor, und selbst in Gräbern. In den Schriften findet man ihn bis in die spätesten Zeiten. Die byzantinischen Kaiser machten ihre Unterschriften vorzugsweise damit, wie bei der sechsten Synode es heisst: *imperator per cinabarin*. Seine ausgedehnteste Anwendung fand der Zinnober indess auf den Wandbekleidungen, wo ein grosser Luxus damit getrieben ward. An feuchten Orten, und dem Wetter und der Sonne ausgesetzt, konnte er sich ohne Verwahrung durch die Kausis nicht halten, sondern verschwärzte sich. Da er sehr hoch im Preise stand, so pflegte er vom Bauherrn geliefert zu werden; dies benutzten aber viele Maler, um sich damit zu bereichern; sie nahmen nämlich die Pinsel sehr voll und spülten dieselben dann in ihren Wassergefässen aus, wo nun der theure Zinnober vermöge seiner Schwere sich auf den Boden setzte und den Malern zur guten Beute verblieb. Uebrigens wird berichtet, dass man aus Sparsamkeit unter den Zinnober einen Grund von Syricum legte.

Cippus, Name der bescheidensten Art antiker Grabmonumente; s. hierüber den Artikel „Grabmäler.“

Circumlitio. Mit diesem Wort bezeichnen die Römer den häufig durch Einreibung mit geschmolzenem Wachs, besonders mit Punischem (Kausis) hervorgebrachten Farbenton des Marmors.

Circus (bei den Griechen Hippodrom genannt) hiess bei den Römern die Rennbahn für Ross und Wagen, auf welcher die Wettrennen aufgeführt wurden, die davon den Namen *Circenses*, „Circensische Spiele,“ trugen. Die römischen Circi gehörten zu den grossartigsten Schauplätzen des Alterthums und waren die besuchtesten und glänzendsten Sammelorte nicht allein für das auf die Spiele erpichte Publikum, sondern für Alle, welche sehen und gesehen, finden und gefunden sein wollten. Das Wohlgefallen der Römer an diesen Wettspielen, die als eine edlere Agonistik und als ein würdiger Wettkampf der verschiedenartigen Kräfte des Rosses und des Mannes zwischen die blutigen Schauspiele des Amphitheaters und zwischen die aus dem Reiche ethischer Würde zur üppigen Sinnlichkeit hinüberschweifende Pantomimik des Theaters traten, war namentlich während der Kaiserzeit ein ganz ausserordentliches, und so erklärt sich auch, dass die bildende Kunst jener Zeit ihren Stoff so häufig aus dem Circus entlehnte. Auf Vasen und Lampen, auf Basreliefs und Wandgemälden, auf Gemmen und Münzen tritt uns die lebendige Agonistik des Circus mit Ross und Mann in den mannichfaltigsten Gebilden entgegen. Der älteste, grösste und wichtigste Schauplatz dieser Art war der *Circus maximus*, welcher in der 11. Region der Stadt zwischen dem Palatin und Aventin in der Niederung Marcia lag. Gründer desselben war Tarquinius Priscus, der die Zuschauerräume nach den 30 Curien vertheilte. Im J. 426 der Stadt wurden die ersten *Carcerae*, Behälter für die Kampfwagen, aufgeführt und auch zugleich Eier von Holz oder andern Stoff auf einem Säulengerüst aufgestellt, um an ihnen die Umläufe der Wagen abzzählen. Julius Cäsar vergrösserte den Circus bis zu einer Länge von 3 1/2 Stadien bei 400 Fuss Breite. (Fest in einer Note zu Bianconi's *Descrizione del Circo* gibt die Länge auf 290 Toisen 4 Fuss, die Breite auf 96 Toisen 5 Fuss an.) Plinius spricht von 3 Stadien Länge und 1 Stadium Breite. Ausserdem liess Cäsar den so bedeutend verlängerten Circus mit einem Kanal (*Euripus*) umgeben, welcher mit Wasser gefüllt ward und 10 Fuss tief und ebensoviel breit war. Das Podium mit der ersten Sitzstufenreihe am Kanal hin war von Stein, die beiden höhern von Holzwerk. Der ganze Umfang betrug 8 Stadien und der C. konnte 150,000 Menschen aufnehmen. Auch Augustus sorgte für die Ausstattung des Circus, indem er die Spina mit dem grossen Obelisk schmückte und ein Pulviar aufführte. Claudius liess die bisher aus Tufstein und Holz bestehenden Wagenbehälter aus Marmor auführen und errichtete vergoldete Metae. Auch durch Tiberius, Caligula und Nero erhielt diese Rennbahn Schmuck und Bereicherung. Um mehr Raum für die Zuschauer zu erhalten, liess Nero den Kanal Circus wieder ausfüllen. Zum glänzendsten Bauwerk aber ward dieser Circus erst durch Trajan erhoben. „Da wettfert die ungeheure Seite des Circus mit der Schönheit der Tempel: ein würdiger Sitz für das weltbeherrschende Volk, nicht weniger schwerwerth als die hier gegebenen Schauspiele,“ schreibt Plinius in seiner Lobeschrift auf Kaiser Trajan. Nach Sueton wurden die Steine zu diesem Bauden im C. aus der Nar-

machia des Domitian verwendet. Laut Publius Victor fasste der Circus maximus in der spätern Zeit 383,000 Zuschauer! Unter Constantius ward der grösste aller nach Rom gebrachten ägyptischen Obelisk neben dem des Augustus auf der Spina dieses Circus aufgestellt. Dieser Obelisk steht jetzt vor der Kirche San Giovanni in Laterano. Ausserdem findet man vom Circus max. nur noch sehr geringe Spuren. Er wurde nicht in seiner ganzen Ausdehnung vom Wettrennen in Anspruch genommen, sondern seine Grösse war vornehmlich für Jagd und Kampf mit wilden Thieren, für kriegerische Gefechte von ganzen Rotten zu Fuss und zu Ross nebst Elephanten berechnet. Daher wurde von Cäsar der Kanal am Podium hin gezogen, um die Zuschauer der ersten Sitzreihe auf dem Podium mehr gegen die Bestien, zumal gegen die Elephanten, sicherzustellen. Dieser Kanal erstreckte sich aber nur auf die beiden Langseiten und auf die hintere halbmondförmige Schlussseite, nicht auf die zweite kurze Seite mit den Carceres (Wagenständen); auch war er da, wo Pforten waren, überbaut. Am Podium war übrigens ein eisernes Geländer angebracht, sowie wahrscheinlich auch an den höhern Sitzreihen. Das Podium hatte an und für sich schon eine bedeutende Höhe, theils um bessere Aussicht auf die Bahn zu gewähren, theils der Sicherheit halber. Es erstreckte sich an den beiden Langseiten und an der dritten kurzen Seite hin, hatte einen breiten Raum zum Herumgehen und bildete das massive Fundament zur ersten Sitzreihe. Hier wurden nur die höchsten Magistratspersonen, die Pontifices, die Vestalinnen, die Mitglieder des kaiserlichen Hauses und die Senatoren placirt. Das Podium hatte keine festen Sitze, sondern die Ebengenannten liessen sich nach Belieben ihre Stühle hieher tragen, die Magistrate natürlich ihre curulischen Sessel. Die höhern Sitzreihen des zweiten Ranges, die sich unmittelbar vom Podium aus stufenweise erhoben, waren für die Ritter. Der Gang auf dem Podium hin hiess die *Via* und die sich über ihm erhebende senkrechte Mauer *Præcinctio* oder *Balteus*. Das zweite Stock war für das Volk bestimmt, das dritte in einem langen offenen Säulengänge bestehende für den Plebs. Diese beiden Oberstocks waren durch Cäsar nur von Holzwerk aufgeführt worden. Die äussere Einfassung des Circus, abgesehen von den Wagenständen, war durch grosse lange Portiken (Säulenhallen) gebildet. Diese Portiken dienten theils zur Zierde, theils zum Obdach der Zuschauer bei Regenwetter. Unter August bestanden dieselben nur aus einer Etage; unter Trajan aber beträchtlich erhöht umfassten sie mehrere Etagen. Auf diesen Portiken ruhten nun die Sitzreihen des zweiten und dritten Stocks. Durch die Arkaden dieser Säulengänge gelangte man zu Treppen, welche die Zuschauer an ihre Plätze führten. Die einen führten zum Podium, die andern zu den höhern Sitzreihen. In diesen Portiken waren auch Buden der Künstler und Verkäufer, sowie besondere Räume für emancipirte Mädchen. Die Eingänge, durch welche die Zuschauer auf ihre Plätze gelangten, hiessen hier wie im Amphitheater *Vomitoria*. Das Pulvinar, wo der Kaiser mit seiner Familie den Spielen be wohnte, war eine grossartige mit architektonischen Verzierungen ausgestattete Prachtloge, die ihren Namen vom Pulvinar der Tempel hatte. Ferner sind die drei Thore oder Pforten zu bemerken, die *Porta triumphalis (principalis)* am Schlusse des Circus, durch welche die Sieger nach Beendigung der Spiele zogen; die *Porta libitinnaria (sandapilaria)*, durch welche die Todten und Verwundeten entfernt wurden, nicht fern von der ersten Meta auf der rechten Seite, und endlich die *Porta* zwischen den 12 Carceres. Nächst den eben betrachteten drei Seiten des Circus tritt uns als vierte die des sogen. *Oppidum* entgegen. Dasselbe entsprach der Aphasis (dem Ablaufstande) im olympischen Hippodrom und enthielt die Wagenstände, Carceres. Es war bedeutenden Umfangs, da sich hier alle Kampfswagen und Reiter zu versammeln, zu loosen und in der erloosten Ordnung nach einander in den Carceres aufzustellen und kampffertig zu halten hatten. Die künstliche, mathematisch berechnete Einrichtung der Wagenstände war wohl von den Griechen entlehnt. Diese 12 Wagenschuppen nämlich, sechs zu jeder Seite der in der Mitte befindlichen Porta, bildeten eine krumme Linie, die sich am rechten Ende etwas weiter nach dem Innern des Oppidums zuwandte als am linken, daher auch die rechte Langseite der Rennbahn hier die linke etwas überragte. Dadurch ward den Wagen auf beiden Seiten beim Ablaufe gleiche Entfernung nach dem zunehmenden Normalpunkte ermittelt, denn dieser war die wichtigste Stelle, die der Wagenlenker ins Auge zu fassen und welcher er zuzusteuern hatte, um die rechte Mitte zwischen der Spina und der rechten Circussseite zu treffen, d. h. um weder der Spina zu nah zu fahren und dann bei der Umblegung um die Meta in Gefahr zu kommen, noch auch durch zu weite Entfernung von der Spina einen zu grossen Bogen zu machen und somit sich die Bahn zu vergrössern, indess sich Andere kürzer fassten. Die Abfahrt nämlich fand auf der rechten Seite statt und jeder Wagen wandte sich beim Umkreisen der Meta, was siebenmal geschah, nach der linken. Die Wagen-

stände waren überwölbt, nach dem Innern des Oppidum offen, nach dem Bahufelde hin aber war jeder mit einem zweiflügelichen Gatter versehen. Die Schuppen waren sich gleich in Länge und Breite; jeder fasste nur eine Quadriga und ein fünftes Ross, und war vom benachbarten durch eine Scheidewand getrennt, die an ihrer Fronte mit einer Herme geziert war, sowie auch über den Gatterflügeln marmornes Schmuckgitterwerk sich befand. Ueber den Wölbungen der Carceres waren geräumige Zuschauerplätze eingerichtet und zwar, wie man aus Reliefbildern ersehen will, für die Consuln. An beiden Enden der Carceres erhoben sich Thürme mit den Treppen zu den besagten Plätzen. Auf diesen Thürmen scheinen die Musikchöre placirt gewesen zu sein. Die Pforte inmitten der Carceres, mit diesen gleich hoch, jedoch breiter, führte auf das Feld des Circus. Durch einen Mechanismus sprangen auf gegebenes Signal die sämtlichen Gatterflügel mittelst eines Druckes mit Einemmal auf; im untern Stock der Thürme scheinen sich die Leiter dieses Mechanismus befunden zu haben. Die Wagenstände sowohl als die Thürme waren mit Malereien geschmückt. Der glänzendste Theil des Circus aber war die *Spina* nebst den Meten. Dieselbe bestand anfangs aus Holz, unter den Kaisern aus Stein; ihre Höhe betrug sechs, ihre Breite zwanzig Fuss; in ihrer Länge aber zerlegte sie einem Rücken gleich die Rennbahn gleichsam in zwei Hälften, nur dass vorn und hinten ein bedeutender Raum freiblieb. Sie bildete eine etwas schiefe Linie, nämlich so, dass sie am ersten oder vordern Ziele sich etwas nach der linken Seite hin wendete, da die auf der rechten Seite anfahren den Wagen hier, sofern sie im Beginn der Wettfahrt noch ziemlich nebeneinander blieben, einen breitem Raum bedurften als weiterhin. Ausgeschmückt war sie mit Säulen, Statuen und Altären. Augustus schmückte die *Spina* des Circus maximus mit dem Sonnenobelisk, und nach diesem Beispiele blieb fortan kein römischer Circus ohne ägyptischen Obelisk. Ausserdem waren auf der *Spina* eine Menge Bildwerke angebracht; so sah man die auf einem Löwen reitende Cybele mit dem Sistrum in der Hand, dann Statuen der Victoria und der Fortuna, und viele andre Säulen mit kleinern Statuen. Auch war hier ein Säulengerüst mit sieben Delfinen und das mit den sieben Eiern, womit der siebenfache Wagenumlauf um die Meten abgezählt wurde. Die sieben Delfine bezogen sich auf den Cult des Neptun, die sieben Eier aber auf die agonistischen Göttergebrüder Castor und Pollux. Ferner waren hier ein dem Sol oder Phöbus geweihter Tempel und mehre Altäre, auf denen man vor Beginn des Rennens dem Phöbus, Neptun, den Dioskuren etc. Opfer brachte. Die Ziele, *Metae*, an beiden Enden der *Spina* und von dieser etwa auf 12 Fuss getrennt, waren hohl, bildeten eine Art kleiner Kapellen und hatten nur eine Oeffnung nach der *Spina* hin. Sie hatten die doppelte Höhe der *Spina* und etwas mehr Breite, und trugen drei konische Säulen mit einem kleinen eiförmigen Aufsätze. — Das hier Mitgetheilte wird genügend sein, um dem Leser einen nähern Begriff von den römischen Circus überhaupt zu geben. Nächst dem Circus maximus war der älteste Rennplatz in Rom der *Circus Flaminius*, der vom benachbarten Apollotempel auch *Apollinarius* benannt ward. In diesem Circus gab Augustus seinen Römern ein seltenes Schauspiel, indem er den Kanal desselben mit Wasser füllen und 36 Krokodille hineinbringen liess, welche hier erlegt wurden. Ein Ruinenhaufen bezeichnet noch heut die Stelle des Flaminschen Circus, und ein grosser Theil der Trümmer dient der Kirche und dem Kloster *Santa Caterina de' Funari*, zweien Palästen der Fürsten Mattei und andern benachbarten Häusern zum Fundament. Der *Circus Agonalis*, von dem sonst wenig bekannt ist, lässt sich noch am Platze Navona erkennen, wo die Häuser auf der Grundlage des Circus aufgeführt sind und am Schluss eine halbmondförmige Krümmung bilden, wie sie jeder Circus an der dem Oppidum oder der Wettwagenremise gegenüberliegenden Seite hatte. Eine schöne und bedeutende Rennbahn war auch der *Circus Vaticanus*, der von Caligula begonnen und durch Nero vollendet ward. Ihn gehörte der ausgezeichnete Obelisk an, welcher jetzt den grossen Platz von St. Peter schmückt. Bedeutende Ruinen zeugen noch von dem *Circus Sallustii* in den berühmten Sallustischen Gärten, der zugleich zur Naumachie einrichtbar war; hier befand sich der Obelisk, der unter Pius VI. vor der Kirche *della Trinità de' monti* aufgestellt worden ist. Der sogen. *Circus Hadriani* war wohl von Nero begonnen und erst durch Hadrian vollendet worden; er lag in den Gärten der Tante Nero's, Domitia, wo Hadrian sein Mausoleum errichtete. Im 17. Jahrh. stiess man auf bedeutende Überreste desselben, die noch Gemäldespuren enthielten. Von weit grösserer Wichtigkeit aber ist der Circus des Caracalla, weil sich von diesem Ruinen im besten Zustande erhalten haben, die noch heute *il Circo* oder *la Giostra di Caracalla* genannt werden. Sie finden sich ausserhalb der Porta Capena oder der Porta San Sebastiano. Auf die Reste dieses Circus, der von allen Circus nicht nur in Rom, sondern im ganzen Bereiche der alten Welt der Einzige ist, dessen alte Structur noch grö-

ten theils vor Augen liegt, ist in den oben gegebenen allgemeinen Mittheilungen über die Circuseinrichtungen namentlich mit Rücksicht genommen.

Ciselirkunst ist die Sculptur in Metallen, namentlich die erhobene Arbeit in Gold und Silber. Die Griechen hatten dafür den Ausdruck *Toreutik*; das entsprechende Wort bei den Römern ist *Caelatura*. So gehörte z. B. die Goldarbeit an den berühmten goldelfenbeinernen (chryselephantinen) berühmten Götterstatuen, wie sie von Pheidias und Polyklet geschaffen wurden, der Kunst des Toreuten oder Ciseleur an, während die Elfenbeinarbeit der eigentlichen Plastik (Sculptur) angehörte; doch trug man bei diesen zusammengesetzten Werken, an welchen die getriebene Goldarbeit den überwiegendsten Theil der Kunst ausmachte, den Ausdruck *Toreutik* auch überhaupt auf die Combination des edlen Metalles mit anderem Stoffe über. Die grössten Ciseleurs im Alterthume waren nächst den Vorerwähnten die Meister Myron, Cimon, Mys und Mentor. Aus altchristlicher Zeit ist der heil. Eligius (gest. 659 als Bischof von Noyon) zu nennen, der viele meisterliche Heiligenschreine mit Cälaturen in Gold und Silber ausstattete; ferner Meister Wolfinus oder Wolvinus, ein Deutscher, von welchem die aus Gold und Silber bestehende, reich mit Bildwerk in den Feldern und mit eingelegten Edelsteinen geschmückte Altarbekleidung in Sant' Ambrogio zu Mailand um das J. 835 beschafft ward; dann der Abt Yvo von Clugny (*imaginem S. Mayoli argenteam fecit*), die Aebte Amalbert und Friedrich (*Amalbertus Abbas in ornamentis quoque pulcris construendis de auro et argento circa duo altaria ut Domnus Abbas Fridericus sagax fuit*), Bischof Bernward von Hildesheim (gest. 1022), Abt Mannius von Evensham in England ums J. 1043 (Gelehrter, Tonkünstler, Maler und Goldschmied), der 1102 von den Sarazenen ermordete heil. Thiemo (ein Graf von Mödling, der als Mönch in Niederaltaich vortrefflich in Elfenbein und edlen Metallen arbeitete) u. A. m. Aus der Blütezeit der Gold- und Silberschmiede, der Erzgiesser und Ciselirer, die gegen Ende des Mittelalters, und in den Beginn der neuern Zeit fällt, citiren wir nur den grossen Benvenuto Cellini und den Nürnberger Goldschmied Wenzel Jamnitzer.

Cista, Kiste, Kästchen. Die sogen. mystischen Cisten, welche man in den etruskischen Nekropolen gefunden hat, sind bronzene Kästchen, in welchen die schönen, durch ihre Graphitzzeichnungen berühmten Bronzespiegel (sonst Pateren genannt) sowie andere Schmuckgeräthe aufbewahrt wurden. Die Kästchen selbst sind ebenfalls mit gravirten Umrisszeichnungen geziert. Diese Schmuckkästchen hat man mit Unrecht *Cistae mysticae* genannt; sie waren nichts weniger als Gegenstände eines mystischen Cultus, wie frühere Archäologen gefabelt haben. Von vorzüglicher Schönheit ist die in *Präneste* gefundene Cista (jetzt im *Collegio Romano*) mit einer Darstellung aus der Geschichte des Argonautenzuges, dem Style nach griechischer Arbeit nicht unwürdig, nach den Beischriften wahrscheinlich italischen Ursprungs. (Vergl. Ottfr. Müllers und Karl Oesterley's Denkm. der alten Kunst, Taf. 61, Nr. 309.) Ueber diese Bronzekisten siehe das Weitere im Art. „Etruskische Kunst,“ wo auch über die andere Kistenart (die quadratischen Graburnen, Aschenkisten aus Tufstein oder Alabaster) berichtet wird.

Cisternen, Wasserbehälter. In kunstgeschichtliche Erwähnung werden zunächst die grossen C. des alten Roms gebracht, in denen sich, im Innern der Stadt, das durch die Aquäduce hereingeführte Wasser sammelte, von welchen Orten aus es dann weitervertheilt ward. Diese Behälter waren mit dem mannichfaltigsten künstlerischen Schmuck ausgestattet. Die glänzendsten Cisternenbauten gehören jedoch der byzantinischen Architektur an und finden sich zu Konstantinopel, wo solche Anlagen zur Zeit der ersten christlichen Kaiser in grosser Anzahl entstanden. Es sind grosse Reservoirs mit gewölbter, aus kleinen Kuppeln oder aus Kreuzgewölben bestehender Decke, die von einer grössern oder minderen Säulenmenge getragen wird. Ueber den Kapitälern der Säulen erscheint jener für die Byzantink charakteristische breite keilförmige Aufsatz, von welchem die Gurtbänder der Gewölbe ausgehen. Die allerbedeutendste Ausdehnung hat eine westlich vom Hippodrom (Atmeidan) befindliche Cisterne, von den Türken *Bınbırdirek* (die Cisterne der 1001 Säulen) benannt. Hier sind durchweg drei Säulenschäfte übereinander gesetzt, indem stärker vorspringende Bänder die Vermittlung zwischen den Schäften bilden. Statt Kapitäl hat die oberste Säule nur jenen Keilaufsatz, dessen Seitenflächen convex und einfach mit einem Kreuze geschmückt erscheinen; durch einen Rundstab wird er von dem Schafte getrennt. Eine Abbildung dieser Cisterne findet man auf Pl. V. in Andreossy's *Constantinople et le Bosphore de Thrace*. Auch zu Alexandria in Aegypten sind noch viele Cisternen vorhanden, die aus altchristlicher Zeit stammen und im Allgemeinen ähnliche Anordnung haben, nur dass in ihnen zur Erhöhung des Raumes oft Arkaden in mehreren Reihen übereinander aufgerichtet sind, von welchen die obersten

zu Trägern der ähnlich gewölbten Decke dienen. (*Description de l'Égypte, Antiquités, V. pl. 36, 37.*)

Cisterzienser. Gestiftet ward der Orden der Cisterzienser im J. 1098 durch Robert von Molesme, einen Edelmann in der Champagne, der in den geistlichen Stand getreten und Abt zu Molesme geworden war. Dieser Orden sollte gleich dem der „Cluniazenser“ nur ein verbesserter Benediktinerorden sein, indem er auf größere Strenge der Regel begründet ward. Der Name kommt von dem Stammkloster Cistercium (Citeaux) unweit Dijon. Seine rasche Verbreitung, sein hohes Ansehen und seine allgemeine Beliebtheit verdankte der Cisterzienserorden hauptsächlich dem Eifer des heil. Bernhard von Clairvaux, der im J. 1113 Mönch dieses Ordens ward. Schon fünfzig Jahre nach der Stiftung zählte der Orden 500 Abteien, und schon das Gesetz gegeben wurde, dass neben einer bereits bestehenden Abtei im Umkreise von zehn Meilen keine neue errichtet werden sollte, so stieg doch die Zahl der zu Citeaux und Clairvaux gehörigen Abteien allmählig auf 2000. Ursprünglich wollten die Cisterzienser weder von Almosen noch von Geschenken, sondern von ihrer Hände Arbeit leben, und lange Zeit zeichneten sie sich auch wirklich durch Fleiss und sorgfältigen Anbau des Landes aus. Jedoch je reicher sie wurden, desto mehr beschränkten sie sich auf die durch ihre Ordensregel (die 1119 von Stephanus entworfene *Charta caritatis*) vorgeschriebenen zahlreichen Andachtsübungen, und die allmählig erlangte völlige Unabhängigkeit von den Bischöfen bewirkte, dass sie ziemlich bald einen aristokratisch-republikanischen Mönchsstaat bildeten, der unter Oberaufsicht der Aebte von Citeaux, Clairvaux, Laferre, Pontigny und Morimond stand, die jedoch wiederum von den Aebten der übrigen Cisterzienserklöster zur Rechenschaft gezogen werden konnten. — Ihr Hauskleid ist weiss, das Skapulier schwarz, die Kapuze an eine ebenfalls schwarze Mozetta (Brustkragen) genäht, welche die Arme bis an die Ellenbogen bedeckt. Das Chorkleid ist ganz weiss, mit weiten Hängärmeln; das Stück, welches den Kopf umhüllt, hängt hinten bis auf die Waden herab, vorn bis auf den Gürtel, und ist eine Mozetta. Das Stadtkleid ist ganz schwarz; weite Ueberärmel, enge schwarze Unterärmel; Kopfumhüllung mit der schwarzen bis an die Ellenbogen reichenden Mozetta; Gürtel von schwarzer Wolle. In den Häusern, wo ein Collegium ist, wird die grosse schwarze Kutte (das Stadtkleid) auch in Chore getragen. Die Novizen tragen sich weiss, die Laienbrüder tannenfarbig; beide mit kurzem abgerundeten Skapuliere.

Città di Castello, umbrische Stadt an der Tiber, zur Delegation Perugia gehörig und Sitz eines Bischofs. Die Kathedrale bestand schon im 12. Jahrh., denn Papst Coelestin II., welcher von 1143 — 44 regierte, schenkte hier einen kostbaren Altar; doch ist der Bau, wie er jetzt besteht, einer spätern Periode angehörig. Der neuere Dombau ward nämlich 1466 begonnen, 1488 nach einem veränderten Plane von Elia di Bartolommeo Lombardo fortgesetzt und 1529 beendet. Ob Bramante Antheil an diesem Dome gehabt, ist zweifelhaft. Der erwähnte Altar aus der ersten Hälfte des 12. Jahrh. hat sich erhalten und ist durch seine silberne Bekleidung interessant. Die ciselirte Vorderseite enthält in den vier Eckfeldern die Geburt des Herrn, die Anbetung der Magier, den Einzug in Jerusalem, die Kreuzigung und andre Momente aus Christi Leben, im mittleren Felde aber den sitzenden Heiland mit den Attributen der vier Evangelisten. Diese Goldschmiedsarbeit (zuerst veröffentlicht durch Agincourt, s. dessen Werkes 2. Abth. Taf. XXI Nr. 13) zeigt eine ziemlich trockene Nachahmung byzantinischer Darstellungsweise. — Im J. 1500 kam Raffael von Perugia nach Città di Castello und malte hier für die Kirche *Santa Trinità* eine Umgangsfahne mit der Dreieinigkeit auf der einen und der Erschaffung auf der andern Seite, welches Werk noch daselbst vorhanden ist (vergl. Passavant's Leben Raffaels von Urbino I, 60; II, 9), für *San Agostino* die Krönung des heil. Nikolaus von Tolentino, welche später zu Grunde ging (Passavant I, 62; II, 10), für *San Domenico* den von der Familie Gavari bestellten Christus am Kreuze, von Maria und Hieronymus, Johannes und Magdalena umgeben, welches Bild (gestochen bei Passavant Taf. VI, vergl. das. I. 62) zuerst in der Sammlung Fesch sich befunden hat. Bei einem zweiten Aufenthalte Raffaels zu Città di Castello, nachdem er die Schule des Peruginers Pietro verantheilich schon verlassen hatte, entstand das berühmte, jetzt in der Brera zu Mailand befindliche *Sposalizio*, das die Jahrzahl 1504 trägt und wozu ein jetzt in Caen in der Normandie befindliches Gemälde des Perugino als Vorbild gedient hat. Diese kleine für *San Francesco* in Città di Castello gemalte Tafel der Vermählung Mariens, worin Raffael die Weise seines Lehrers verfeinerte und übertraf, ist bekanntlich von Longhi gestochen worden. (Vergl. Passavant's angef. Werk I, 75; II, 28 ff.) — In C. d. C. wurde 1787 Vincenzo Chiavelli geboren, der als ein Hauptschüler des Römers Ca-

muccini bekannt ist, aber sehr eigenthümlich dasteht, indem er sich als Meister im sogen. „historisch-perspektivischen Genre“ bewegt hat.

Civetta; s. Herri de Bles.

Cividale, kleine Stadt in Friaul, vier Stunden östlich von Udine im lombardisch-venetianischen Königreiche gelegen, steht auf der Stelle des alten *Forum Julii*, der *Colonia Octavianorum*, von welchem Römerplatze noch Ruinen zeugen. Die Hauptkirche des Städtchens enthält einen Altarschmuck aus vergoldetem Blech mit sehr vielen Heiligenfiguren byzantinischen Stils und lateinischen eingeschlagenen Inschriften, die das J. 1185 angeben. Im Museum sind die antiken Bronzefiguren und Mosaiken beachtenswerth. Der kunstgeschichtlich bedeusamste Punkt Cividale's ist das im uralten Benediktinerkloster befindliche, seit Jahrhunderten fast verlassene Oratorium, das seit seiner Gründung vor tausend Jahren wenig Veränderung in seiner innern Einrichtung erfahren hat. Eine alte Chronik schreibt die Gründung desselben der Gertrudis (einer Herzogin von Friaul im 8. Jahrh.) zu und sagt unter Anderm: „Gertrudis erbaute auch den sehr schönen gewölbten Chor, dessen Wände ringsum mit vielen Marmortafeln bekleidet sind; Marmorsäulen tragen die gewölbte Decke über dem Altare, und über der herrlichen Eingangsthür befinden sich oberhalb eines Weinrebenornaments (*desuper vittem*) sechs Statuen (*imagines VI. sculptae*), die heil. Frauen Anastasia, Agapa, Zlonia und Irene, und den heil. Chrysogonus nebst dem heil. Zoëles vorstellend.“ Der Grundriss des Gebäudes ist ein Parallelogramm von etwa 19 rhein. Fuss Breite und 32 rhein. Fuss Länge; die Mauer der Fassade hat $3\frac{1}{2}$ rhein. F., die übrigen $2\frac{1}{2}$ rh. F. Dicke. Das nach Morgen liegende Sanctuarium wird durch drei Fenster erhellt. Zwei Pilaster, zwischen welchen jetzt ein marmorner Altar steht, correspondiren mit zwei Paar Säulen von verschiedenem Durchmesser, welche letztere im Vorderraume des Sanctuariums aufgestellt sind. Eine marmorne Schranke trennt diesen Theil des Gebäudes von dem, welchen man Schiff oder vielmehr Chor, nach dem Ausdruck der Chronik, nennen müsste. Etwa in zwei Drittel der Tiefe des letztern erhebt sich dem Eingange des Sanctuarium gegenüber eine quadratische Steinplatte, an deren Morgenseite auf einem Sockel ein Marmorsäulchen steht, worauf ein Pult von demselben Marmor ruht. Der Chor war ursprünglich durch fünf Fenster erleuchtet; die gegen Norden sind vermauert, ebenso das über der Eingangspforte befindliche; die beiden andern haben bei einer spätern Reparatur sich in der Form verändert und den stumpfen Spitzbogen erhalten. Der Chor, im Grundriss fast ein Quadrat bildend, ist mit einem schönen Kreuzgewölbe überdeckt, das den Ausdruck der Chronik rechtfertigt, wenn sie den Chor *pulchre testudinatum* nennt. Da wo das Gewölbe beginnt, zieht sich ein mit Blumen geschmücktes Kranzgesims herum, welches an manchen Stellen unterbrochen, vielleicht (weil es aus Stuck besteht) herabgefallen ist. Die Köpfe, die den Mittelpunkt der Blumen dieses Kranzgesimses bilden, sind von dunkelfarbigem Glas. Ueber diesem Kranzgesimse waren die vier Kämpfer des Kreuzgewölbes mit Blätterkelchen decorirt, von denen man noch einen sieht. Bis auf dies Kranzgesims reichten die fünf Fenster herab, die einst dem Chore das Licht zuführten. Wie die Fenster an der nördlichen Wand ist auch das über dem Eingange sich inmitten eines Reliefs befindende vermauert, hat aber seine ursprüngliche Dekoration behalten. Zu beiden Seiten des Fensters stehen zwei kleine Säulen von kurzem Verhältniss; sie haben attische Basen und korinthische Kapitäle von ziemlich barbarischem Gemächt, worin man den Bildhauer aus den ersten Jahrhunderten des Christenthums erkennt. Die Archivolte, die den Halbkreis des Fensters umgibt, ist sehr reich; zu oberst ein Kranz von Palmellen und überragenden Kelchen zwischen Ranken darunter ein Band mit verschlungenen Riemen decorirt, zu unterst aber eine Schnur runder Perlen. Zu beiden Seiten des Fensters sind die schon oben benannten Statuen männlicher und weiblicher Heiligen, an jeder Seite drei, aufgestellt; sie sind $6\frac{1}{4}$ rhein. Fuss hoch und in Stuck ausgeführt. Das erwähnte Kranzgesims von Blumen, auf welchem sie stehen, wiederholt sich über ihren Häuptern. Die zunächst den Säulen des Fensters stehenden beiden Figuren stellen sich durch die Schmucklosigkeit ihrer Kleidung, durch das mantelähnliche Obergewand, das von beiden Armen wie das der mittelalterlichen Priester gehoben wird, und durch die Kapuze auf dem Kopfe als männliche Gestalten heraus. Von den beiden Frauen, die unser Holzschnitt vorführt, mag die zur Linken (s. *Fig. 1*) hinsichtlich ihres reichen Kostüms als heil. Anastasia zu betrachten sein. (Diese Heilige war von edler Familie und die Gemahlin des Publius Probus, der sie wegen ihres Uebertrittes zum Christenthum einkerkern liess. Nach dem Tode ihres Gemahls aus dem Kerker befreit, wollte sie sich zu Aquileja mit dem Priester Chrysogonus, der auf Diocletians Befehl dorthin verbannt war, vermählen, ward aber auf Befehl des Statthalters von Illyrien enthauptet.) Die Gewandung der vier weiblichen Figuren ist mehr oder min-

der reich mit Stückerelen, Perlen und Edelsteinen nach griechischer Weise besetzt, daher es Wahrscheinlichkeit hat, dass sie von einem byzantinischen Künstler ausgeführt worden, wenn man nicht annehmen will, dass im 8. Jahrh., der wahrscheinlichen Zeit der Erbauung dieser Kapelle, das Frauenkostüm des Abendlandes viel Ähnlichkeit mit dem hatte, welches im griechischen Kaiserreich gäbe war. Ausser den Perlen und Edelsteinen zeigt das Obergewand der Anastasia noch zahlreiche eingestickte Kreise mit Rosetten, wie man sie auf den Abbildern kaiserlicher



Fig. I.



Fig. II.

Personen sieht, die in Elfenbein geschnitten oder in Gemälden während der ersten Jahrhunderte der christlichen Kirche im byzantinischen Reiche dargestellt wurden. Alle sechs Statuen haben den Nimbus; die Frauenköpfe sind überdies mit reichen Kronen geschmückt, auch tragen die Frauen eine solche in der linken Hand, während sie in der Rechten ein grobgearbeitetes Kreuz halten. Unter diesen Bildnissen spannt sich ein grosser Halbkreis aus, in weissgrauem Stuck ausgeführt und reich mit Sculpturen verziert; er ruht auf zwei sehr verstümmelten Kapitellen von Pilastern, deren Schäfte nicht mehr vorhanden sind. Dieser Halbkreis ist in seinem Haupttheile

mit einem wunderschönen Rebenornament mit Weinblättern und Trauben versehen, welcher mit grosser Sorgfalt *à jour* gearbeitete Schmuck von einem gemalten azurblauen Glasgrunde sich abhebt, von dem man noch einige Spuren gewahrt. Zwei Bänder mit Perlenschnüren und Rosetten verziert schliessen den mittlern Weinlaubstreifen ein; die Knöpfe der Rosetten sind wieder von Glas wie die, welche das beschriebene Kranzgesims zieren. Den äussern Umfang des Halbkreises krönt ein ausgezacktes Ornament, das im Motiv an die kleinen Schilde der Amazonen erinnert; darunter befindet sich eine Schnur länglicher Perlen. Im Innern des Halbkreises ist ein Fresko aus viel späterer Zeit, aber sehr beschädigt; es ruht auf einem laufenden Stuckornament, das sich zwischen den beiden Kapitälern über der Thüreinfassung befindet; die letztere wird aus drei Marmorstücken gebildet. Ueber der Thür und dem grossen Halbkreise bemerkt man ebenfalls Freskospuren, dergleichen auch an der Süd- und Nordwand; vermuthlich nehmen diese alten Malereien die Stelle der ältern zerstörten Marmortafeln ein, womit der Chronik zufolge die Chorwände bekleidet waren. Der Fussboden des Chores besteht aus grossen Steintafeln und ist durch zwei Mosaikstreifen von hartem Gestein in drei Felder getheilt. Auf dem mittlern Felde erhebt sich im letzten Drittel der Tiefe des Chors auf einem verzierten Sockel ein Marmorsäulchen, das auf seinem Kapitäl ein von zwei Marmortafeln gebildetes Pult trägt; vor diesem Säulchen liegt eine Steinplatte zum erhöhten Stand für den Sänger. Die das Sanctuar vom Chore trennende Schrankenwand ruht auf einer Stufe und wird von grossen Marmortafeln mit erhöhten Rändern gebildet. Zwei Pinienzapfen erheben sich auf dem Rande derselben an ihren Enden nahe der Mauer. Neben der in der Mitte befindlichen Durchgangsöffnung stehen auf der Schranke zwei viereckige nach oben sich verjüngende Pfeiler mit korinthischen Kapitälern, die wohl einen Architrav trugen, der die heilige Thür vervollständigte und dazu diente, einen Vorhang darauf zu befestigen, der das Sanctuarium den Blicken entzog. Hinter dem mittlern Theile der Schrankenwand stehen vier antike Marmorsäulen verschiedenen Durchmessers, welche etwas entartete korinthische Kapitälern haben und im Ganzen von gedrückter, wenig grazilöser Form sind. Auf diesen Säulen ruhen als Architrave lange antike Marmorblöcke, die gleich den Säulen offenbar einem römischen Gebäude entnommen sind; sie erstrecken sich vom Kapitäl der Vordersäule bis zur Hinterwand des Sanctuars und tragen die Kämpfer der drei Tonnengewölbe (somit diese selber), die diesen Theil des Gebäudes überspannen. Der interessanteste der als Architrave dienenden Blöcke ist von istrischem Kalkstein und zeigt schönes Laubwerk, einen Ibis und eine Eule im Kampfe mit Schlange und Eidechse. Die drei Tonnengewölbe des Sanctuars zeigen mehr oder minder beschädigte Fresken. Auf dem Scheitel des mittlern Gewölbes sieht man den Heiland in einer elliptischen Aureole; darunter zwei religiöse Darstellungen. Die Gemälde sind durch breite gemalte Borten eingefasst, die bis zur Kämpferhöhe hinabsteigen. Ueber den drei andern Altären des Sanctuars befinden sich die drei im Halbkreis geschlossenen Fenster, die diesen Theil des alten Oratoriums erhellen. Beschriebenes Bauwerk ist das einzige unter allen bekannten christlichen Monumenten, welches byzantinisch kostümirte Statuen von grosser Proportion aufweist und zugleich ein altes Beispiel der schönen Stuckverzierungen gewährt, die mit farbigen Glasflüssen aufgehöhht wurden, welche Dekorationsweise später der Baumeister des heil. Ludwig mit ebensoviel Geschmack als Pracht in der Sainte-Chapelle zu Paris entwickelt hat. Die Kapitälern, die sich in der Cividaler Kapelle vorfinden, und die schönen Sculpturen der Eingangspforte verschaffen uns einen bestimmten Begriff über den Zustand der Kunst zur Karolingischen Zeit. (Nach den Mittheilungen von Albert Lenoir in Gailhabaud's Denkmälern der Baukunst.)

Civita Castellana, Stadt mit 10,000 Bew. an der Strasse von Fulingo nach Rom, nahebei die Ruinen der hebrurischen Stadt *Falerii*.

Civita vecchia, Hafenstadt des Kirchenstaats mit 7000 Bew., in der Nähe das durch seine Gräber berühmte Corneto, das alte *Tarquinii*.

Civoli; s. Cigoli.

Claessoon, Aert, geboren zu Leyden 1498 und seit 1516 Schüler des Cornelis Engelbrechtsz, führte seine biblischen Gemälde erst im Style des Lehrers, später im Style des Schoorel und Heemskerck aus. Schon Carel van Mander, der niederländische Vasari, welcher seine gute und geistreiche Anordnung lobt, tadelt das Harte und Unliebliche seiner Gemälde. Aert Claessoon starb 1564. Er wird auch Aertgen de Voller (der Walker) und Artus van Lyden genannt. Von ihm befanden sich einst in P. P. Rubens Besitze eine Geburt Christi und ein Bordell. Nach ihm stach B. Dolendo die vier Evangelisten (*Aertjen van Leyden inv.*) und das Blatt *Paulus Shipbre kinghe* oder Paulus wird zu Schiffe nach Rom gebracht. (*Aertsen van Leyden inve. CJ Visscher excu.*)

Clairobseur (italianisch: *Chiaroscuro*, deutsch: Helldunkel, Hellschatten) ist jener Haupttheil der Malerei, welcher in der Licht- und Schattengebung besteht. Das Malen nämlich hat zum Hauptzweck: einen Umriss durch Licht und Schatten, mittels der Farben und deren Abstufungen, zu einem Gemälde auszubilden. Je vollkommenet nun die Malerei diesen Hauptzweck erfüllt, um so mehr wird sie Kunst sein. Sie beruht ganz auf richtiger Auffassung des Lichtes und Schattens. In der Natur muss das weisse Licht (wie der Sonnenstral zeigt, wenn er durch ein Glasprisma geht und sich in die bekannten sieben Regenbogenfarben zerstreut) als aus allen Farben zusammengesetzt betrachtet werden. Die wunderbare Zerstreung des Sonnenstrales ins Siebenfarbige gibt uns den Schlüssel zur Erklärung der endlosen Mannichfaltigkeit und des bunten Wechsels der Farben, da Körper, je nach ihrem Vermögen, die Stralen dieser oder jener Farbe zurückzuwerfen oder zu absorbiren, diese oder jene Farbe zu haben scheinen, während weisse Körper alle Farben zurückwerfen, schwarze alle absorbiren. Indem in der Natur das Licht vorausgeht, erscheint der bald schwächere bald stärkere Schatten als Mangel desselben; weil er sich aber dem Auge als eine weit grössere Masse zeigt, muss er in der Malerei, wenn dieselbe eine durch Farben täuschende Kunst sein will, das Grundelement bilden, aus dem sich scheinbar das Licht erst entwickelt, das hier nur immer ein Mehr- oder Minderlicht bleibt und nicht einmal im höchsten Steigerungspunkt eigentliches Licht heissen kann, da es dann doch nichts weiter als hellster Schatten ist. Das Licht bestreicht die hervorragenden hohen und höchsten Gegenstände in der Natur in den verschiedenartigsten und zartesten Abstufungen, durch welche die Natur als ein Gemälde vor unsern Augen erscheint. Nun ist es Aufgabe der Malerei, die Natur in ihrer hohen Vollkommenheit aufzufassen und in ihrer Wahrheit darzustellen. Durch das Malen sollen die Formen durch Licht und Schatten mit Farben wechselweise gehoben und durch Mitteltöne in natürlichen und zarten Uebergängen in Harmonie gesetzt werden; die Harmonie aber ist jene Fähigkeit, den Unterschied der zu ordnenden Farben und die geeigneten Farbtöne durch Gefühl richtig berechnen zu können. Der Lichter oder lichten Körper, von denen man in der Malerei Gebrauch macht, sind drei: Sonne, Feuer, Luft. Am Häufigsten natürlich bedient man sich der Luft, dieses nicht selber Licht sendende, aber alles Licht leitenden Körpers, und unterscheidet in dieser Hinsicht ein offenes oder freies, und ein eingeschlossenes oder beschränktes Licht. Letztere Art von Luftlicht ist ein Rückschein, welcher der Grösse der Oeffnung des geschlossenen Raumes entspricht, wohin die von entgegengesetzter Seite fallende Sonne immer auch einen Theil ihres vollkommenen Lichtes abgibt. Maler wählen daher das mittlernächte Licht. Das offene Luftlicht ohne direkte Sonne ist wieder zweierlei Art; entweder ist die Sonne mit Wolken bedeckt und ihr Licht durchkreuzt die Luft, indem es eine schwache (nämlich allzuweit von der Seite des Sonnenstands kommende) Helligkeit erzeugt, oder der Himmel ist heller, und die im Schatten befindlichen Gegenstände werden vom Umkreis beleuchtet, indem es scheint, dass das Licht vertikal auf sie falle. Hält ein sehr entfernter Gegenstand einem andern die Sonne auf, so ist das Licht, das sie davon gibt, in der Luft von nebellicher Erscheinung. Das Licht der freien unbedeckten Sonne ist für die Nachahmung das allerschwierigste. Es erlaubt keinen andern stufenweisen Abfall, als den am gestellten Körper, welcher es aufnimmt. Beim Feuer gilt das Nämliche wie beim geschlossenen Licht; je kleiner das Licht sein wird, desto stärker wird die stufenweise Abnahme sein. Das Licht der freien Luft ist dem Maler um so weniger vorthellhaft, weil der ganze Körper der Luft ein gleichmässig von einem und demselben Licht durchflossener ist. Die Schatten verlieren sich, wenn der lichte Körper klein, nämlich kleiner als der erleuchtete ist; der grösste Theil von diesem wird des Lichtes beraubt sein, und die Schatten, die es bei andern Gegenständen erzeugt, werden sich immer mehr erweitern, je mehr sie sich vom Gegenstande, der sie verursacht, entfernen. Die Schatten der Körper aber, die das Licht von einem Fenster empfangen, das grösser ist als die Körper selbst, werden sich stets mehr zusammenziehen und sich geschwinder oder langsamer, je nach Verhältniss der Grösse des Lichts, verlieren. Die Körper, die im offenen Licht ohne Sonne sind, haben fast gar keine Schatten und verursachen nur die allerkleinste Lichtberaubung bei den Gegenständen, die ihnen am nächsten sind. Das Sonnenlicht zeigt auf allen Seiten gleiche Stärke, und die Schatten folgen der Richtung des dieselben erzeugenden Körpers. Zu bemerken bleibt, dass die Schatten durchaus nicht vollendeter Lichtmangel sind, sondern nur ein tieferes Minderlicht darstellen, das in Vergleich mit einem andern grösseren Lichte dunkel erscheint. Die Stralen, die von einem erleuchteten Körper auf unsre Augen zurückgeworfen werden, blenden uns dergestalt, dass sie uns die Gegenstände, die sich in geringerem Lichte befinden,

anz verwirren. Wenn nun dieser kleinere Grad von Licht, den wir im Vergleich mit dem grössern Licht Schatten nennen, allgemein wird, wie wenn eine Wolke uns die Sonne verhüllt, so schauen wir dann hell und deutlich dieselben Körper, die uns vorher beschattet schienen, weil das Licht nicht mehr da ist, das in seiner Greifheit uns leuchtete. Dasselbe geschieht, wenn wir das Licht mit der Hand abhalten, um dunkle Dinge besser unterscheiden zu können, und nähern wir uns den wenig erleuchteten Körpern, so unterscheiden wir sie richtiger, weil nun weniger Licht zwischen uns und den betreffenden Körper tritt. Daher muss der Maler schliessen, dass die nächsten Gegenstände auch im Schatten unterschieden dargestellt sein wollen, und deshalb darf er selbige nicht so dunkel färben als die Schatten, die viel entfernter sind und sich in einer Farbe vom mindesten Lichtgrad verlieren. Endlich bleibt noch die Luftperspektive zu beachten, die ihre besondern Regeln hat. Wir wollen z. Ex. eine Reihe in Perspektive gesetzter Vierecke, jedes von derselben Grösse, annehmen; auf dem ersten soll eine Figur sein, auf dem zweiten und dritten wieder andre; wenn man vermöge der Nähe zum Distanzpunkte die zweite Reihe sich um ein Drittel der Grösse der ersten verringert, so wird sich die dritte nicht um ein Viertel der zweiten vermindern, und die übrigen werden, je weiter sie sich dem Auge entfernen, immer weniger von einander verschieden sein. Dasselbe erfolgt nun auch bei der Luftperspektive; denn wenn von der ersten zur zweiten Figur ein Grad des Unterschieds ist, wird dieser schon von der zweiten zur dritten geringer sein, und sich so immerfort vermindern, wie wir an Bergen und Städten wahrnehmen, die man in der Entfernung sieht. Eine Sache, die nah ist, unterscheidet sich in der Stärke des Helldunkels und an Grösse unendlich weit von einer ähnlichen, die eine Meile entfernt ist. Wenn man aber eine Stadt etliche Meilen weit sieht, so sind Häuser, welche noch eine Meile entfernt stehn, fast gar nicht von denen der Stadt unterscheidbar, was ebenso mit Bergen der Fall ist, die man weit in der Ferne sieht. Dasselbe erfolgt nun auch beim Licht. Vom ersten zum zweiten Gegenstand findet ein Grad des Unterschieds statt; vom zweiten zum dritten in gleicher Entfernung ist viel weniger Unterschied, und noch weniger vom vierten zum fünften. Der Abfall wird grösser oder kleiner sein, nachdem der lichte Körper näher oder ferner sein wird. Ist er nah, so wird der Abfall stark sein, da die ersten Gegenstände eine grössere Menge von Lichtstrahlen aufnehmen, als die zweiten und folgenden, und zwar aus dem Grunde, weil die Strahlenn immer gleicher und von einem kleinen Winkel werden, je mehr sie sich von diesem Gesichtspunkte entfernen. Ist ein lichter Körper, wie z. B. die Sonne, in äusserster Entfernung, so laufen dann die Strahlen fast parallel und sind auf der ganzen Oberfläche der gleichzeitig erleuchteten Welt so wenig unterschieden, dass es für unser Auge kaum merklich ist. — Im Allgemeinen sind es zwei Ursachen, in deren Folge auch die stärksten Lichter matter werden und ihre Stärke verlieren. Die eine ist die Entfernung der vom lichten Körper ausgehenden Lichter selbst, die andre aber die Augenferne, aus der wir die Dinge betrachten. Wo Beides bei einem Gegenstande zusammenkommt, dann bleibt der Hellschatten des darzustellenden Körpers sehr schwach; denn wenn er vom Licht entfernt und den Augen nah ist, so wird die allgemeine Helligkeit sehr schwach sein, seine Oberfläche aber sich sehr bestimmt und deutlich wahrnehmen lassen, weil nun das Auge den Punkt bestimmt sieht, von wo aus der Helle Körper sich ausbreitet. Allein ist ein Gegenstand dem Lichte nah und von den Augen entfernt, so wird das allgemeine Licht stark sein, aber seine Stärke wird zerstreut und in die Masse des Hellen vermischt sein; denn da dieses Licht gleichsam ein einziger Punkt in der Entfernung ist, so wird es ausserordentlich klein und verliert sich in der Luft, bevor es zu unsern Augen gelangt. Ebenso verhält es sich auch mit dem Schatten; die Schatten der unserm Auge nahen Körper müssen heller sein, und die Körper werden dunkler erscheinen; in den Stellen jedoch, wohin das Licht nicht dringen kann, werden die Schatten bestimmter und stärker sein. Im Gegentheil müssen die allgemeinen Schatten der unserm Auge fernen Gegenstände dunkler sein, die stärkern und kleinen Stellen aber müssen sich mit dem allgemeinen Schatten vermischen, bis eine Menge Luft dazwischenkommt, welche das Dunkel der Schatten und endlich auch die Farbe schwächt. — Ausserdem bleibt Rücksicht zu ziehen, dass das Clairobseur die Heraushebung der Formen bewirkt, denn es ist in der Malerei und in jeder Art von Farbenzeichnung das Mittel, wodurch die Körper auf einer ebenen und gleichen Oberfläche den Schein des Freistehens und Erhobenseins erhalten. In dieser Hinsicht ist für die Licht- und Schattengebung zu bemerken, dass Körperformen von aus- und eingebogener Fläche, sogenannte krumme Formen, keine Gradverschiedenheit im zurückfallenden Licht haben. Wer demnach solche Formen im hellen Schatten darzustellen hat, muss dahin sehen, dass vom Orte des Lichts zur Mittellinie und von dieser zum Schatten sowie vom Schatten zum Wie-

derscheinen keine gänzliche Verschiedenheit der Tinten stattfindet; der stufenweise Abfall aber muss nach der Natur der dargestellt werdenden krummen Linie unmerklich mehr oder minder vorausgehen. Die aus graden Linien zusammengesetzten, also Winkel bildenden Körper müssen das *Clairobscur* von abgesonderten Tinten oder Färbungen haben, wie ihre Form verlangt, deren Oberfläche beständig die Richtung ändert. — Hauptmeister im Helldunkel sind Correggio und Rembrandt. Jener hat mehrmals den stufenweisen Abfall (*Degradation*) an dem erleuchteten Hauptkörper angebracht und diesem einen von Natur dunkeln Gegenstand zum Grund untergelegt. Recht eigentlich das Helle im Dunkeln darzustellen, das Licht in die Finsterniss scheinen zu lassen, dazu bot ihm die Aufgabe der Geburt Christi ausserordentliche Gelegenheit, und er schuf jene weltberühmte Nacht, in der alles Licht von dem neugeborenen Heiland ausgeht, mit den geblendeten und grinsenden Hirten, bei welchen Correggio gewiss mit an Leute gedacht hat, die weder das neue Licht der Kunst noch das in ihm Fleisch gewordene Wort verstanden. In diesem Bilde haben die Johanneseischen Worte ihren Maler gefunden: „Und das Licht schien in die Finsterniss, aber die Finsternisse begriffen es nicht!“ Die neapolitanische Naturalistenschule, der finstre Geist der Calabresen, hat es auch nicht begriffen.

Als die seiner Kunst verwandteste und der malerischen Behandlung des Helldunkels zusagendste Art von Zeichnung wird vom Maler vorzugsweis die auf Toppapier mit aufgehöhten Lichtern geliebt. Dies hatte in Italien zur Folge, dass, als der Holzschnitt aufkam, die Formschnelder sich nach der malerischen Zeichnung bequemen und diejenige Gattung des Holzschnitts üben mussten, welche sich zweier oder mehrer Platten zum Uebereinanderdrucken bedient und *en clairobscur* oder *camaïeu* (Grau in Grau) genannt wird. In Deutschland liebten die Maler zwar ebenfalls jene Zeichnungsart, aber der Holzschnitt hatte sich hier, wegen seiner Verbindung mit der Briefmalerei, nur die reine Federzeichnung zum Vorbild genommen. Um den Formschneldern in die Hand zu arbeiten, mussten sich die deutschen Maler also der Federzeichnung befleissen und diese der Natur des Holzschnittes entsprechend ausbilden, wodurch die trefflichsten Werke desselben hervorgebracht wurden. Während in Deutschland nur der sogen. „Meister mit den Pilgerstäben“ allein *Clairobscurschnitte* gearbeitet hat und solche Holzschnitte überhaupt höchst selten sind, wurde im 16. Jahrh. in Italien vorzugsweis der Malerholzschnitt *en clairobscur* angebaut, und zwar durch Ugo da Carpi, Antonio da Trento, Niccolo Vicentino, Andrea Andreani u. A. Weniger kommen in Italien solche Malerholzschnitte vor, die mittel einer einzigen Platte und blossen Schwarzdrucks ausgeführt sind; unter diesen zeichnen sich Boldrini's und Scolari's Arbeiten besonders aus. Boldrini verdanken wir das Meiste, was uns von Zeichnungen Tizians durch den Holzschnitt erhalten ist. Dem grossen Venezianer, der im Colorit die höchste Meisterschaft des Pinsels erstreckt, mochten im Felde der Zeichnung die Mittel für den Ausdruck des Helldunkels gleichgültiger sein, denn dass er den Boldrini lieber auf die schwarze schraffierte Manier als auf die des Grau in Grau lenkte, geschah wohl darum, weil in der erstern seine Zeichnungen unverändert und deutlicher wiedergegeben werden konnten. Am Weitersten in der einfarbigen schwarzen Holzschnittmanier ging Scolari, indem er durch den blossen Gegensatz von Schwarz und Weiss, fast ohne alle Schraffirung, die höchste Wirkung des Helldunkels zu erreichen suchte, was ihm am meisten in dem überaus grossen Capitalblatt des vom Kreuz genommenen Christus nach eigener Erfindung gelungen ist. — Unter den Niederländern hat der Maler, Kupferätzer und Formschneder Abraham Bloemaert die originellsten Blätter in Helldunkel geliefert; derselbe hat nämlich, um freie Bisterzeichnungen nachzuahmen, die Umrisse in Kupfer radirt, die Schatten in eine oder zwei Holztafeln geschnitten.

Clarac, ein französischer Graf und Archäolog, Herausgeber eines *Musée de sculpture* und der *Mélanges d'Antiquité*. Die schöne Sammlung griechischer Vasen aus seinem Cabinet ist in das städtische Museum zu Toulouse übergegangen.

Clarke'sche Sammlung; s. im Art. „Cambridge.“

Clasen, Karl und Lorenz. — Karl Clasen, geboren 1812 zu Düsseldorf, Sohn eines angesehenen Kaufmanns, besuchte anfangs das Gymnasium seiner Vaterstadt, um für die Theologie sich vorzubereiten, ging aber später zur Kunst über und ward 1830 Schüler der Düsseldorfer Malerakademie. Widrige Verhältnisse zwangen ihn eine Zeitlang Lithograph zu sein; er bildete sich aber nachher unter der vortrefflichen Leitung und sorgsamten Pflege des Direktors Wilhelm Schadow zu einem würdigen Historienmaler aus. Seine bedeutendsten Bilder sind bis jetzt: St. Petrus (ein Altarbild, gestiftet in die katholische Kirche zu Rellinghausen im Duisburger Kreise), Rudolf von Habsburg (im Moment dargestellt, wo er dem Priester sein Pferd übergibt, das denselben durch den angeschwollenen Giessbach tragen soll), Papsi

Sixtus (dessen Hinführung zum Märtyrertode) und die Erweckung von Jairi Töchterlein. Karl Clasen erscheint als ein sinniger Künstler von reiner unbefangener Anschauung und Verehrung der Natur. Seine Schöpfungen sind nicht Geburten eines besonders günstigen, vielleicht seltenen Augenblicks, sondern vielmehr das ruhige fortwährende Ausströmen eines reichen Gemüths, einer vollen Seele, die in eigenen Betrachtungen und stillen Reflexionen Nahrung findet. Er zeichnet mit seltener Feinheit und seine Malerei ist, wenn auch nicht eine grosse Meisterschaft vorrathend, sorgfältig. Unter seinen frühern Bildern hat sich Graf Rudolf der Habsburger, wie er dem mit dem Abendmahl zu einem Kranken gehenden Priester sein Ross überlässt, den meisten Beifall erworben. Das Bild ist von malerischer Wirkung und trifft uns gleich beim ersten Anblicke durch die effectvolle Sammlung des Lichtes auf der Hauptgruppe und durch die leuchtende Kraft, womit die letztere kolorirt ist. Es fesselt durch die Schlichtheit der Auffassung, und dabei weht uns aus dem Ganzen ein jugendlich frisches Leben entgegen, ähnlich dem Sommermorgen in Waldeskühle, der die Gestalten des Bildes umgibt. Nur sollte vielleicht der Weg im Vordergrund etwas sonniger gehalten sein. Nächstdem ist sein zum Tode geführter heil. Sixtus als Situationsbild von religiösem Motiv hervorzuheben. Verdienstvoll ist hier die Hauptgruppe: der Bischof und der vor ihm Knieende, der ihn noch um den letzten Segen bitten und ihm zugleich seinen Schmerz bezeugen will, nebst dem Henker, der den Bischof brutal von dem Knieenden wegreisst. Auch unter dem Soldatenvolke hinter Sixtus (der Hauptmann voran, dann Fascessträger etc.) ersieht man manche tüchtige Figur; ebenso ist der landschaftliche Hintergrund zu rühmen, sowie das reine frische Kolorit des Ganzen. Dagegen müsste in der Composition mehr dramatischer Geist herrschen und die Bewegung der Gemüther im Allgemeinen stärker hervorgehoben sein. Sein jüngstes uns bekanntes Bild, die Wiedererweckung des Töchterleins Jairi, nach der Erzählung des Lukas, liess ebenfalls einen verstärkten Ausdruck der Figuren wünschen, deren Köpfe übrigens vortrefflich in der Anlage, eigenthümlich und fein gezeichnet sind. Jesus hat die linke Hand des Mädchens gefasst, welches, das Haupt aufrichtend, jedoch noch geschlossenen Auges und mit einer Bewegung der Züge, als wolle sie sich einem Traume entwinden, auf den rechten Arm sich stützt; die andre Hand Christi begleitet die Worte: „Ich sage Dir, stehe auf!“ Ausser den erwähnten Gemälden sind noch von K. Cl. mehrere kleine Bilder, Zeichnungen und Radirungen bekannt. Die bedeutendste Zeichnung ist eine allegorische Darstellung des menschlichen Lebensweges; sie befindet sich im Besitz der Frau Gräfin von Spee zu Düsseldorf. — Lorenz Clasen, Vetter des Vorigen, geboren 1813 zu Düsseldorf, bearbeitet vorzugsweise die romantische Geschichte. Mit lebhafter Fantasie begabt, ist er zugleich völlig Herr über den Ausdruck seiner Gedanken und gewandt in den Formen. Dies zeigt sich namentlich in seinem Oelgemälde, das den Sängerkrieg auf der Wartburg vorstellt. Für die Stadt Barmen führte er die Transparents aus, die beim Besuch des Königs Friedr. Wilh. IV. daselbst vor dem Rathhause aufgestellt wurden. Es waren allegorische Bilder von recht hübschen Motiven; das mittlere Hauptbild von 30 Fuss Breite stellte den Einzug eines Königspaares dar; das linke Seitenbild führte die huldigende Stadt Barmen in Figura mit den Wahrzeichen ihrer Gewerthätigkeit vor, während das rechte die Handelsfreiheit im Gefolge verschiedener deutscher unter Preussens Arm vereinigter Stämme erscheinen liess. Die Anordnung ward sehr gerühmt und die Farben sah man von einer wunderbaren Kraft glühen. Clasens Künstlerruf ist seit dem Siege gestiegen, den er in Folge eröffneten Concurses für den vierten Fries des Elberfelder Rathhaussaales neben andern tüchtigen Künstlern der Düsseldorfer Schule davongetragen hat. Gegenstand der Composition dieses Frieses sind die Segnungen des Friedens und des Gewerbfleisses. Hier gewann Clasens Talent für monumentale Malerei ein erfreuliches Terrain zu höherer Entwicklung. Ueber die Ausführung seiner Freskoaufgabe neben denen, welche daneben für Plüddemann und Mücke daselbst gestellt waren, vergl. den Artikel „Elberfeld.“

Classe (*Classis*), s. Ravenna.

Claudius; s. die Artikel: Kaiserbilder und Kaisermünzen.

Claudius II. (Gothicus), Nachfolger des Gallienus, ward vom Tribunat zum Kaiser erhoben und war sowohl vom Glück als von der Natur, die ihm die ausgezeichneten Eigenschaften der Seele und des Körpers zuertheilt hatte, hochbegünstigt. Durch die Dankbarkeit seiner Unterthanen empfing er alle Denkmäler, welche die Sculptur in ihren Extremen vom geschnittenen Edelsteinbildchen bis zur Kolossalstatue hervorbringen konnte. Ein in Lapis Lazuli geschnittenes Kopfbild wird bei Agincourt unter Nr. 74 auf Taf. 48 der Sculpturen mitgetheilt.

Claynet, mittelalterliche Schreibung für „Klefnod.“

Cleef, Joos van, Sohn des Willem van Cleve und im J. 1544 in seiner Vaterstadt Antwerpen ansässig, übte hauptsächlich die Bildnissmalerei, nimmt durch die feine Zeichnung besonders der Köpfe und durch die Bestimmtheit der gleichwohl weichen Formen seinen Platz zwischen Holbein und Anton Moro ein, und ist in Klarheit, Wärme und Harmonie den besten Venezianern verwandt. Der Grund seiner meisterhaften Porträts ist ein sattes Grün. Für Franz von Frankreich gefertigt, stellten sie Herren und Damen des Hofes dieses Königs dar. Durch Anthonis Moro gedachte Joos van Cleef im J. 1554 seine Werke an König Philipp II. von Spanien zu verkaufen; als jedoch dieser Plan fehlschlug, bemächtigte sich seines Gemüthes ein solcher Ingrimm gegen den freilich mit Unrecht bevorzugten Moro, dass er in Wahsian verfiel und in der Raserei seine eignen Gemälde zerstörte. Daher die grosse Seltenheit seiner trefflichen Bildnisse. Zu Althorp, dem Landsitze des Grafen Spencer, steht man Cleefs eigenes Brustbild mit Händen und zu Kensington sein Brustbild mit dem seiner Frau.

Cleoetas war der Sohn des Aristokles aus Kydonia und Vater des jüngern Aristokles aus Sikyon, goss in Erz wie sein Vater und Sohn, und blühte um die 80. Olympiade. Von ihm sah Pausanias auf der Akropolis zu Athen eine Erzstatue, an welcher Nägel von Silber eingeschlagen waren. Auch machte er sich durch ein architektonisches Werk berühmt, indem er den Ablauf an der Rennbahn zu Olympia schuf.

Cleomenes ist der Name dreier athenischer Künstler. Cleomenes, des Atheners Apollodoros Sohn, nennt sich als Meister auf dem Plinthus der medicischen Venus (im Florentiner Museum). Diese berühmte Afroditenstatue ist aus elf Stücken



Marmors zusammengesetzt; die Hände und ein Theil der Arme fehlten. Die Ohren trugen Schmuck; die zierlich geordneten Haare waren verguldet. Sie ist aus der Knidischen Venus hervorgegangen; zu des Nachbildners Zeit aber bedurfte die Nacktheit keiner Motivirung durch das Bad mehr. (Auch der Delfin ist nur Stütze und deutet auf keine Meerfahrt.) Das Gesicht hat die schmälern, feineren Formen der raffinirten Kunst jener Zeit, die unmittelbar auf die wahre Blüthenzeit hellenischer Plastik folgte. Weil die medicische Venus ein Grübchen hat, wie es auch an der Statue des schönen Bathyllus zu Samos zu sehen war, so hat Carl Fea vermuthet, dass diese Venus vielleicht die Bildnissfigur einer schönen Frau sein könnte, wobei sich der Künstler hinsichtlich jenes besondern Zeichens des Liebreizes von der wahren ihm vorschwebenden Idee des Schönen entfernen musste. Die rechte Seite des Kinn war beschädigt und ward mit Stucco ausgebeutert; vielleicht ist das ganze Kinn ein wenig über- und abgearbeitet, vornehmlich untenher. Die moderner Hände wie die übrigen Ergänzungen sind nur im Vergleich mit der vortrefflichen antiken Arbeit weniger gut zu nennen, da sie an sich keineswegs hässlich oder verzeichnet sind. Uebrigens ist der rechte Arm von der Schulter an neu, und der linke vom Ellenbogen an. Von demselben Cleomenes, der durch diese Afrodite als ein glücklicher Fortbildner des von Praxiteles geschaffnen Venus-Ideals hohes Bewunderung verdient, waren wahrscheinlich auch die Statuen der Thespiaden (Musen), welche Marmius aus Thespiä entführt und Asinius Pollio in seinen Villen aufgestellt hatte. (Diese Thespiaden sind also von denen, welche beim Tempel der Felicitas zu Rom standen, zu unterscheiden.) Vergl. über Cleomenes und seinen gleichnamigen Sohn Vasari's *Décade philos. et littér. an. X. n. 33, 34*; ferner Völkels Nachlass S. 139. — Cleomenes der Jüngere war ausgezeichnet in welcher Behandlung des Marmors und nennt sich als Meister der unter dem Namen des Germanicus bekannten Porträtstatue in der Inschrift auf dem Schilde der zu den Füßen angebrachten Schildkröte. Diese zu Paris aufbewahrte Statue stellt zwar nicht den Germanicus dar, aber das Merkmal

gere war ausgezeichnet in welcher Behandlung des Marmors und nennt sich als Meister der unter dem Namen des Germanicus bekannten Porträtstatue in der Inschrift auf dem Schilde der zu den Füßen angebrachten Schildkröte. Diese zu Paris aufbewahrte Statue stellt zwar nicht den Germanicus dar, aber das Merkmal

die Schildkröte und die Gebärde des Redners weisen jedenfalls auf einen römischen Redner hin. Solche Bildnisfiguren konnten jedoch von griechischen Künstlern nicht vor den römisch-macedonischen Kriegen gebildet werden, also nicht vor der 145. Olympiade; sehr lange nach dieser Zeit konnte aber Cleomenes d. Jüng. auch nicht leben, da sein Vater die Thespiaden, welche Mummius nach Rom brachte, vor der Zerstörung Korinths (Olymp. 158) geschaffen haben musste. Somit können die beiden Künstler etwa zwischen Olympiade 140—150 gesetzt werden. (Vergl. Friedr. Thiersch: *Epochen der bild. Kunst*, S. 288 ff.) Hofrath Götting in Jena hält besagte Statue mit den Attributen der Tapferkeit und Beredsamkeit trotz Visconti und Andron für die des Germanicus, und glaubt auch, dass die denkwürdige antike Statue, welche in der Loggia de' Lanzi neben einigen Statuen römischer Matronen aufbewahrt ist und gewöhnlich *Dea del silenzio* (Göttin des Stillschweigens) genannt wird, in der er aber nach Ausdruck, Kleidung, Haarschmuck und sogar an der Form der Sehne das Bild einer germanischen Frau (höchst wahrscheinlich der Thusnelda, der gefangen nach Rom gebrachten Gemahlin Hermanns des Cheruskers) erkennt, ein Werk des jüngern Cleomenes sei. Indess findet sich noch ein dritter Künstler dieses Namens, der auf einigen Statuen der Sammlung in Whiltonhouse sowie auf einem Relief der Florentiner Gallerie genannt ist. (Raoul Rochette: *Lettre à Mr. Schorn*, S. 64.) — Nach dem Grafen Clarac ist die sogenannte Germanicusstatue ein Marius Gratidianus, nach Thiersch ein Quinctus Flamininus, dessen Gesicht aber, das uns auf einem wahrscheinlich in Griechenland geschlagenen Stater erhalten ist, keineswegs mit den Zügen dieser Statue stimmen will. Jedenfalls sieht man in derselben einen Römer oder einen Griechen späterer Zeit als Redner bezeichnet. Bei sehr vortrefflicher Arbeit hat die Bildsäule wenig Leben. S. *Musée Français IV*. 19. Clarac's *Musée de sculpture pl.* 318.

Cleon, Erzgiesser aus Sikyon, Schüler des Antiphanes, machte vornehmlich Philosophenstatuen, auch Athletenbilder, z. B. das des Demolochos aus Elis, dessen Bruder Trollos um Olymp. 102. siegte. Eine Afrodite aus Erz sah Pausanias von ihm zu Olympia; auch sah derselbe zwei Zeusstatuen von ihm. Das Zeitalter Cleons kann in Olymp. 98—102 gesetzt werden. — Cleon ist ferner der Name eines Steinschneiders. S. *Bracci pl.* 47.

Cleonä hieß eine Stadt an der Strasse von Korinth nach Argos und lag an einem von ihr benannten Flüsschen, das unweit Korinth in den Meerbusen mündete. Dieser malte Ort war laut der Sage von Pelops' Sohn Cleones angelegt und gehörte nach Homer zu den Städten Mykenä's. Jetzt sind noch Trümmer davon bei Kleonia vorhanden.

Clermont, Hauptstadt des französischen Departements Puy de Dôme (sonst Nieder-Auvergne), geschichtlich berühmt durch das 1095 hier abgehaltene Concil, auf welchem der erste Kreuzzug beschlossen ward. Die brillante Kathedrale ward während der Herrschaft der Engländer im 12. Jahrh. erbaut und unter dem Bischof Guy de la Tour eingeweiht. Leider ist diese Kirche unvollendet geblieben; auch hat sie in den Revolutionsstürmen sehr gelitten; noch immer aber bewundert man die kühne Bauart, die hohen schönen Pfeiler, das kostbare Dach. Notre Dame du Port soll im 6. Jahrh. gegründet sein; indess fällt ihr Bau, wie er eben besteht, um ein halbes Jahrtausend später. Letztere Kirche gehört zu den merkwürdigen romanischen Monumenten des südlichen Frankreichs, in welchen eine antike Behandlungsweise hervortritt und die im Einzelnen so Manches aufweisen, was von den alten Römerbauten jener Gegend getreulich abgesehen ist. So haben in Notre Dame du Port die Säulen, Halbsäulen, Pilaster, Bogenwölbungen etc. noch einen vorherrschend antiken Zuschnitt, doch deutet die Composition des Ganzen entschieden auf das 12. Jahrh. hin. Ganz eigenthümlich, aber fast an maurische Ornamentik erinnernd, ist hier ein reicher Musivschmuck, der die Flächen ausfüllt, von welchen die Bogeneinfassungen umgeben werden. — Die Häuser der auf einem Hügel gelegenen, mit romantischen Umgebungen gesegneten Stadt sind meist aus Lava erbaut, an welcher die unter dem Namen *Enfer de Gravenatre* bekannte Gegend so reich ist. Dies Baumaterial musste die obendrein engen unregelmässigen Strassen Clermonts gar sehr verdüstern. In der Vorstadt Saint Ailyre befindet sich der eine natürliche Brücke bildende Felsenbogen, welcher 240 Fuss lang über den Bach Tiretaine führt.

Clesidos, ein Künstler aus der Zeit der Nachfolger Alexanders des Grossen, malte die Königin Stratonike, welche ihm ungünstig war, in Liebesschaft mit einem Fischer und stellte dies Gemälde im Hafen von Ephesus aus.

Cleodorus, ein altitalischer Münzgraveur, dessen Name sich auf Münzen von Velleia findet. (Raoul Rochette: *Lettre à Mr. le Duc de Luynes*.)

Cleve, alte Grafen- und Herzogsresidenz am Niederrhein, jetzt zu Rheinpreussen

und in den Regierungsbezirk Düsseldorf gehörig. Bemerkenswerth ist das Schloss der im J. 1609 ausgestorbenen Clevischen Herzöge, sowie die Kapitelskirche aus dem J. 1334, deren germanische Architektur ein Beispiel des einfachern Bausystems darbietet, welches in den nordwestlichen Gegenden Deutschlands im 13. Jahrh. Anwendung fand. Der Flächenraum dieser Kirche beträgt 12083 □' rhein. im Lichten. — In dem nunmehr zerstörten Rittersaale des Clevischen Schlosses befand sich die schmerzreiche Muttergottes, welche Johann von Calcar gemalt hat und die jetzt als ein Kleinod altdeutscher Malerei in der Münchner Pinakothek im 6. Kabinet unter Nr. 102 aufbewahrt ist. (Vergl. Buggenhagens Nachrichten über die zu Cleve gesammelten, theils römischen, theils valerländischen Alterthümer. Berlin 1795.) — Sagenberühmt ist die „Schwanenburg bei Cleve.“

Clevo, Joas von, s. Joos van Cleef.

Cleven (ital. *Chiavenna*), ein graubündnerischer, an der über den Splügen nach Italien führenden Strasse liegender Handelsort, der auch zur Lombardei gerechnet wird. In dasiger Kirche ein interessanter Taufstein mit Basreliefs, an welchem man die Jahrzahl 1156 liest. Vergl. die *Dissertatione del padre Allegranza ec. Venezia* 1765, und Agincourt's Samml. von Denkm., Abth. II. Taf. XXI Nr. 11.

Olinsa, Klingerin, heisst die Sturmglocke des Merseburger Doms, welche noch aus der Zeit Kaiser Heinrichs II. herzurühren scheint. Derselbe hatte gedachten Dome zwei grosse Glocken geschenkt.

Olio (griechisch *Kleio*), die Muse der Geschichte; s. das Weitere über sie im Art. *Musen*.

Oltias, Name des Malers der altgriechischen Prachtvase, welche 1845 auf den Grundstücken der grossherz. toskanischen Factorat Dolciano in der Gegend von Chiusi, wo einst das etruskische Clusium lag, gefunden worden ist. Siehe die nähere Beschreibung dieser Amphora im Art. *Chiusi*.

Cloacina oder *Cluactna*, Beiname der Venus in Rom, unter welchem sie in früher Zeit schon Tempel hatte. Dass man ihr Bild in einer Cloake gefunden und sie daher den Namen habe, ist pure Fabel des Laclanz. Plinius leitet den Namen von *cluere* oder *cloare* (reinigen, abwaschen). Tatius und Romulus nämlich liessen nach beendeten Kampfe wegen der Sabinerinnen ihr Heer beim Venustempel reinigen und entsühnen; seitdem ward die Göttin als Cloacina verehrt.

Cloaken; s. hierüber den Art. *Rom*.

Clodius Albinus, ein aus den Familien der Postumier und Cejonier abstammender Römer, der im J. 172 die Truppen in Bithynien befehligte und dieselben von der Empörung des Avidius Cassius zurückhielt, wofür ihn Marc Aurel zum Consul ernannte. Unter Commodus kämpfte er gegen die überrheinischen Friesen und ward 191 nach Chr. Feldherr der britannischen Heere. Severus nahm ihn zum Cäsar und Mitregenten an, gewährte aber bald, dass Clodius, der bei Commodus Tode sich gegen die Fortdauer der Alleinherrschaft und für Wiederherstellung der Republik erklärt hatte, die grössere Gunst der Senatoren genoss. Daher schickte Severus Feldherren gegen Albinus aus; dieser aber setzte von Britannien nach Gallien über und behauptete sich glücklich bis zu Severs eigener Ankunft, worauf die grosse Schlacht bei Lyon (am 19. Febr. 197) erfolgte, in welcher Albinus freilich vor der Uebermacht unterliegen musste. Ueber sein Ende herrscht Dunkelheit. Im Capitolinischen Museum zu Rom findet man die wohlerhaltene Büste von ihm, welche der griechische Künstler Zenas gefertigt hat; und im Vatikan eine Statue (s. die Abb. in *Mus. Pio-Clem.* 31, 1.); ähnlich diesen beiden Porträts, aber jugendlicher, zeigt die weissmarmorne Büste in der Münchner Glyptothek (Nr. 221). Man sieht ihm Harnisch und Paludamentum.

Clodt-Jürgersberg, Baron Peter von, Bildhauer in St. Petersburg, seit 1835 ordentliches Mitglied der Berliner Akademie, lieferte die Modelle zu den zwei bronzenen Rossen mit Rossebändigern, welche neuerdings auf der Anitschowbrücke in Petersburg aufgestellt worden sind. Beide wurden in der Petersburger Akademie gegossen und wiegen 450 und 500 Pud. Ein ähnliches Pferdehändlerpaar aus Eisen, wenn wir nicht irren, eine Wiederholung jener, kam als Geschenk des russischen Zars nach Berlin. Sie wurden hier 1844 vor dem königl. Schlosse aufgestellt; der Volkswitz bezeichnet das eine Pferd als den gehemmten Fortschritt, das andere als den beförderten Rückschritt!

Cloos, Name des Baumeisters der unvergleichlich schönen Kapelle des Kings College zu Cambridge, welche den englisch-gothischen Prachistyl in der edelsten Ausbildung entfaltet. Vergl. „Cambridge.“

Clumber-Park, Landsitz des Herzogs von Newcastle in Nottinghamshire, enthält viele Kunstschatze, darunter antike und moderne Statuen, Büsten, Sarkophage,

Vasen und Kandelaber. Auch eine Sammlung von Gemälden, Handzeichnungen und Kupferstichen findet man hier. Von den Gemälden sind anführenswerth: Correggio's Sofonisba, Dürer's Muttergottes, Reni's Artemisia, Thierstücke von Snyder's und schöne Familienbildnisse von A. van Dyck.

Clusium; s. Chiusi.

Clytämnestra; s. die Art. Agamemnon und Orestes.

Coagmenta alterna, Blockverband.

Coassatio, Tüfelwerk.

Coborn, ein rheinländischer Ort mit einer vom Koblenzer Baumeister *Lassaulx* in modificirtem Rundbogenstyl erbauten Kirche.

Cobham-Hall, Landsitz des Grafen von Darnley in Kentshire. Hier findet man eine reiche Gemäldesammlung, worin Mehres aus der vormaligen Gallerie Orleans, z. B. Giorgione's Milon von Kroton, Pordenone's Herkules, der den Nessus erdrückt, Ann. Caracci's Steinigung Stephani; eine Allegorie von Veronese, die Ehrfurcht genannt; von Tizian die Europa und eine „sich bewundernde Venus“, von Ribera der Demokrit und der Heraklius, von Tintoretto der kleine Herkules als Säugling oder die „Entstehung der Milchstrasse!“

Coblenz; s. unter K.

Coburg; s. unter K.

Cocciolus, eine Latinisirung des Malernamens Cocxie, welche auf Stichen nach diesem Meister vorkommt.

Cochenille ist ein getrocknetes Insekt und kommt in der Gestalt kleiner rundlicher, an der einen Seite abgeplatteter, runzliger Körnchen, entweder rothbraun und weiss bepudert (silbergraue Cochenille, Zacadille) oder schwärzlichbraun (schwarze Cochenille), im Handel vor. Der prachtvolle Farbstoff derselben ist in Wasser löslich und wird zur Herstellung der rothen Malerlackfarben benutzt, die unter den Namen: Karmin, rothe Lasur, rother Karmin-, Cochenille-, Follo-, Wiener-, Florentiner-, Pariser- und Münchner Lack bekannt sind. Diese Namen sind freilich sehr unsicher, da auch die ungleich billigern Rothholzlacke oft unter denselben kursiren. Unter Karmin verstand man bisher das reine Pigment der Cochenille, neuerdings aber ist dieser Name zu einem generellen geworden für die feinsten Sorten der Cochenill-Lackfarben, und es gibt Fabriken, die über 20 Sorten davon im Preise von 14 — 100 Thlrn. à Pfd. vorräthig halten. Der Karmin ist unter allen rothen Farben die schönste, freilich auch die theuerste; um ihn auf seine Reinheit zu prüfen, kann man ihn in Aetzammoniakflüssigkeit auflösen (Karminlöse), wobei die erdigen Beimengungen zurückbleiben. Den minder feurigen Arten des Cochenillelackes, zu deren Darstellung nicht selten Lac-Dye und Rothholz mit verwendet wird, legt man die andern oben nach dem Karmin angeführten Namen bei; der Preis dieser Arten steigt stufenweise bis 1 Thlr. à Pfd. herab. Für die Oel- und Freskomalerei ist die von Thierry in München erfundene Karminlackfarbe von grosser Wichtigkeit, welche auf königl. Befehl durch die Akademie der bildenden Künste einer Prüfung unterworfen wurde, so wie der Central-Verwaltungsausschuss des polytechnischen Vereins für Baiern dieselbe genau untersuchen liess. Das Ergebniss dieser Untersuchung lautet: „Dass diese schöne rothe Farbe wirklich Karminlack ist, der, in einer Wärme bis zur Siedhitze des Wassers gestelgert, unverändert blieb, von dem Aetzkalk, Pflanzensäuren, concentrirter Essigsäure und von Schwefelwasserstoff keine Aenderung erleidet; von verdünnten Mineralsäuren (Vitriolöl) nur seine Farbe erhöht wird; ferner, dass damit in Oel gemalt und, mehrere Monate lang Luft und Sonne ausgesetzt, die Farbe weder an Glanz noch Lebhaftigkeit verlor.“

Cockisten. So schreibt Vasari den flandrischen Maler Michael Cocxie.

Coclea, latein. Name der Wendeltreppe.

Cocxie, Michael, auch *Raphael Cocxie* genannt (bei Vasari *Michele Cockisten*, *Michel Flamingo*), geb. 1497 zu Mecheln, gest. 1592 zu Antwerpen, kam jung mit seinem Lehrer Barent van Brüssel (Bernard van Orley) nach Italien und strebte nach Orley's und Schoreel's Weise besonders durch Zeichnungen nach Raffaels Werken die Grazie des Letztern sich anzueignen (1522). Vasari hatte im J. 1532 Gelegenheit, den Cocxie zu Rom kennen zu lernen, wo derselbe viele Fresken ausführte und so z. B. auch zwei Kapellen der Kirche *Santa Maria dell' Anima* ausschmückte. Cocxie's Aufenthalt in Italien war von langer Dauer, woraus seine entschiedene und glückliche Nachahmung Raffaels sich erklärt. Endlich führte er diesen italienischen Styl der Heimath zu (*portò in Flandra la maniera Italiana*, sagt Vasari [Florentiner Ausgabe von 1772] t. VII. p. 128). Da jedoch Cocxie's Jugend grade noch in die Endzeit der altflandrischen Malerei fiel, so konnte er vielleicht besser als ein andrer seiner Landsleute die

von König Philipp II. von Spanien begehrte Copie des Genter Altarbildes der Brüder van Eyck ausführen, deren Vollendung laut der Schrift, die in der Anbetung des Lammes auf dem unteren Rande des Brunnens steht, in das J. 1518 fällt. Diese vortreffliche Copie ist sehr schön in einem warmen Tone gemalt. Besser als die kleinen Figuren sind die grösseren ausgeführt. Maria hat lieblicheren Ausdruck erhalten als im Original. Auch sonst sind die Aenderungen, die Cocxie sich erlaubte, vorthellhaft, wie z. B. die Kappe des zweiten der gerechten Richter nicht so wie im Originale das Gesicht des dritten verdeckt. Verändert ist sodann der Engel oder die heilige Cäcilia. Ebenso hat Cocxie, nach Carel van Mander's Zeugnisse, die Kreuzabnahme zu Löwen von Rogier van der Weyde copirt. Ausserdem, im italiänischen Style ausgeführten Werken, z. B. aus dem für St. Goelen zu Brüssel gemalten Tode Mariens, geht hervor, dass Cocxie an Erfindung nicht reich war, sondern Raffaellisches benutzte. Es war ihm daher die Veröffentlichung der „Schule zu Athen“ durch Hieronymus Cock (1550) nicht sehr willkommen. Vasari rühmt das Männliche und Ernste seiner Figuren; die weiblichen hatten herrlichen Anstand. Der Vortrag wird wunderschön geschildert, auch die Nettigkeit und Sauberkeit der Figuren gerühmt. (Siehe Sandrart's Akad. Th. 2, S. 271.) Sonst suchte Cocxie mit dem Italiänischen auch Altflandrisches zu verbinden, z. B. die tiefe landschaftliche Perspektive. An Werken des Malers ist die Sammlung der Akademie zu Antwerpen reich. Die Copie des Genter Altarbildes, welche lange Zeit die Kapelle des alten Palastes zu Madrid schmückte, kam (während der französ. Besetzung Spaniens unter Napoleon) in ihren sämmtlichen Bestandtheilen nach Brüssel, wo letztere einzeln verkauft wurden. Zwei Bestandtheile, das Mittelbild der obern Reihe (Gott Vater mit der dreitheiligen Krone) und das der untern Reihe (Anbetung des auf dem Altare stehenden Lammes), befinden sich seit 1821 im Berliner Museum. Zwei andre Bestandtheile, die sitzend im Buch lesende gekrönte Maria und der sitzend segnende Thier mit aufgeschlagenem Buch auf dem Schoosse, sind in die Münchner Pinakothek gewandert. Die übrigen Theile der Copie sind seit 1823 im Besitze des Prinzen von Oranien zu Brüssel. — Arbeiten von Cocxie finden sich übrigens in St. Gudula und Notre Dame des Victoires zu Brüssel, in St. Gertrud zu Löwen (Hauptaltarbild: Christus am Kreuz zwischen den Schächern), in der St. Jakobskirche zu Gent (die Geburt des Heilandes, Christus am Kreuz, Auferstehung Christi), in der Frauenkirche zu Antwerpen (Triumph Christi und Marter des heil. Sebastian), in der Jesuitenkirche zu Brügge (der heil. Franz Xaver den Helden predigend), in St. Veit zu Prag (wo die Flügelbilder des Hauptaltars, Johannes auf Patmos und der Märtyrertod des heil. Vitus, von Cocxie herrühren, während das Mittelbild Bernard van Orley's Werk ist) etc. etc. In der städtischen Gemäldesammlung auf dem Rathhause zu Löwen sieht man Cocxie's „Christus zwischen Petrus und Paulus“ (Halbfiguren, darüber einige Engel); leider ist dieses Bild von wahrhaft raffaellischer Zeichnung höchst beschädigt. Die Münchner Pinakothek will eine heil. Barbara und eine heil. Katharina von ihm besitzen; erstere ist von Nic. Strixner lithographirt worden. — Nach Cocxie stach C. Cort, ohne sich auf dem Blatte zu nennen, Adams und Eva's Versündigung (*Cock excud.*), wo die Zeichnung im Style des Giulio Romano erscheint. Johann Sadeler stach den Kahn mit Abel (1575) und „Adam und Eva, den Leichnam Abels findend.“ Die in der Wüste errichtete eiserne Schlange (vergl. Zani P. II. Vol. III. p. 211 ff. und Brulliot P. III. p. 131, Nr. 908) scheint von Cocxie selbst radirt, von andrer Hand mit dem Grabel überarbeitet zu sein. B. Dolendo stach nach Cocxie's Erfindung ein Blatt, welches Joseph, Maria mit dem Christkind und Anverwandte mit Kindern in einem Zimmer darstellt (zusammen 14 Personen). Die Adresse „Luce Bertelli formis“ trägt ein Blatt mit den vier Evangelisten, welche in einem Tempel an einem Tische sitzen. Den Christus am Kreuz zwischen den Schächern (unten Johannes und die heiligen Frauen) hat P. Furlus, und den Christus auf einer Wolke (umgeben von den Statuen der vier Evangelisten) Joh. Dittmer gestochen. Letzteres Blatt datirt von 1574 und wird auch das Gesicht des Ezechiel genannt. Das Bedeutendste jedoch, was nach Cocxie's Zeichnung im Stich existirt, sind die 32 Blätter vom Mythus der Psyche, welche Agostino Veneziano in Verbindung mit Marcantonio gestochen hat. Nach diesen Blättern (*disegnate da un Michele pittore trentadue storie di Psyche e d'Amore, che sono tenute bellissime*, sagt Vasari) sind sogar Glasgemälde geliefert worden; vergl. Gessert's Gesch. der Glasmalerei, S. 111.

Codrus (im Griechischen Kodros), der Sohn des Melanthos und letzter König von Attika. Beim Einfalle der Dorier aus dem Peloponnes befreite er durch seinen Heldentod im J. 1068 vor Chr. Athen von den Gefahren eines Krieges. Die Expatien erklärten nun Niemanden für würdig, einem solchen Manne als König zu folgen, benutzten den Erbfolgestreit seiner Söhne zur Aufhebung des Königthums und setzten

einen von Codrus Söhnen, Medon, zum ersten lebenslänglichen, aber verantwortlichen Archon ein. Die andern Söhne des Codrus, namentlich Neleus und Androclus, verliessen Attika und führten von hier Kolonien nach Kleinasien. — Der denkwürdige Augenblick, wo Codrus aus dem Munde des Sehers Aenetos den Orakelspruch empfängt, demzufolge er sich dem Tode weihet, ist dargestellt auf dem Bodenbilde einer schönen Volcenter Schale, auf welche zuerst Anselm von Feuerbach aufmerksam gemacht hat. Dr. Emil Braun hat diese Schale mit drei Gruppen aus dem altattischen Mythenkreise unter dem Titel: „Die Schale des Kodros“ (Gotha 1843. Berlin, in Comm. bei E. H. Schröder. Gr. Fol. 5 kolorirte Tafeln nebst 1 Bl. Text) herausgegeben.

Coene, Constantin, gestorben 1841 zu Brüssel, wird als ausgezeichnete Genremaler genannt.

Coghetti, ein römischer Maler der Gegenwart, welchem man grosses Geschick für die Composition, Gewandtheit in der Zeichnung und brillante Farbe nachrühmt. Er soll in dem Allen seinem röm. Zeit- und Fachgenossen *Podesti* gleichen.

Colinet, Jules, ein trefflicher französischer Landschaftsmaler, dessen ausgezeichnete Arbeiten theils in Zeichnungen, theils in Aquarollen und Pastellen bestehen. Im J. 1845 verliess er Paris, um eine Reise in den Orient zu machen. In dems. J. sah man von ihm auf der Münchner Ausstellung die Landschaft mit den Ruinen von *Pästum*, eine in ihrer Gesamtwirkung wie im Einzelnen bewundernswürdige Leistung. Alles ist hier so bemessen, wie es eben nur die vollendetste Meisterschaft zu geben vermag; doch ist man der Meinung, dass dieses Gemälde auf einer äussersten Grenze steht und als Vorbild gefährlich werden könnte. Eine Nachahmung dieses Tones würde unfehlbar zur Manier führen, wovon die deutsche Bestrebung bis jetzt noch ferne ist; denn noch fühlt man sich frischer und unmittelbar vom Geist der Natur angeweht, wenn man Morgensterns und Heineins herrliche Landschaften betrachtet. Das Colinetsche Ruinenbild ist vom König Ludwig für seine Sammlung neuerer Meister erworben worden.

Coimbra, portugiesische Stadt am Mondego, deren Kirche *Santa Cruze* ein Gemälde von Raffael besitzt. Bemerkenswerth sind sonst das schöne Gebäude der Hochschule und ein Aquädukt von zwanzig Bogen.

Coindet, J., ein Genfer Meister, der als Landschaftler eine würdige Stelle in *Diday's* und *Calame's* Nähe einnimmt. Coindet, den Genf auch als Schriftsteller und Musiker ehrt, hat seit einigen Jahren merkwürdige Fortschritte in der Landschaftsmalerei gemacht, zwar nicht in der grossartigen Hochalpen- und Seenatur, aber in der poetischen Darstellung des vielen Anmuthigen und Reizenden der niedern Bergänge, Felsen, Wälder, Ruinen etc., worin er Ausgezeichnetes leistet. Grosses Aufsehen erregte neuerdings seine treffliche Ansicht des *Dent du Midi*, reich an den schönsten Sonnenlicht- und Schatteneffekten auf dem imposanten Schneehaupt dieses Berges, der hier im Purpurmantel mit sonniger Krone wie auf einem Throne dazitt. Ebenso haben seine „Ruinen der Burg Batta bei Martigny“ ungetheilten Beifall gefunden.

Colantonio del Fiore, ein um 1444 verstorbener neapolitanischer Maler, der so sehr für seine Kunst befähigt war, dass, wäre er nicht jung verstorben, er ausserordentliche Werke hinterlassen haben würde. Durch die Schuld der Zeiten gelangte er nicht zur Vollkommenheit der Zeichnung der antiken Werke, die aber sein Schüler Antonello da Messina erreichte. Die Kunstweise Colantonio's war ganz die der flandrischen Werke jener Zeit und er hatte die Behandlungsweise und die Mischung jener Malart vom kunstübenden König René gelernt, der ihn in den J. 1438 bis 1441 seiner Herrschaft zu Neapel darin unterrichtete. So ward Colantonio in gewisser Weise in ein Schüllerverhältniss zu den van Eycks gezogen. Sein berühmtes Bild des heil. Hieronymus, das aus der Kirche San Lorenzo in das Neapler Museum gewandert ist, weicht ganz von der altitalianischen symbolischen Darstellungsweise des Gegenstandes und deren lichter Färbung ab, zeigt aber entschiedne Verwandtschaft zu Jan van Eyck in Auffassungsweise und Färbung. Der Kirchenvater in grauer Kleidung sitzt in seinem Zimmer und zieht dem sich an ihn lehrenden Löwen einen Dorn aus der Tatze. Auf einem Pulte vor ihm steht eine Sanduhr, liegen Schreibzeug und Federmesser, auf der Bank mehrere Bücher. Hier und da sind einige Zettel angeheftet, die beschrieben scheinen, aber keine Schrift enthalten. Hinter dem Sessel, auf welchem der Heilige sitzt, nagt eine Maus an einem Stückchen Papier. Dies Alles ist in einem tiefen etwas bräunlichen Tone mit vielem Naturstudium behandelt. Vergl. Kunstblatt 1843. Nr. 57.

Colbatz, ein Ort in Pommern mit einer alten Kirche, deren Querschiff und anstossende Theile um 1200 entstanden sind. Die oberen Theile an der Südwand des

Kirchenschiffes, um fünfzig Jahre später datirend, weisen die ersten eigentlich germanischen Elemente auf.

Colbert. Das beste Bildniß dieses Ministers existirt von der Hand Philipp Champaigne's. Näheres im Art. über Letztern.

Colchester, Stadt in der Grafschaft Essex, liegt nordöstlich von Chelmsford an Abhänge eines Hügels, besitzt noch ein altes Castell aus Römerzeit und weist die merkwürdigen Ruinen der Klosterkirche St. Botolph auf, deren Rundpfeiler noch die rohste und schwerste Formation zeigen. Das Kloster St. Botolph ward unter Heinrich I. (1100 — 1135) durch einen normännischen Mönch Ernulf erbaut, der freilich im Baufach, nach jenen Resten zu schliessen, sehr ungeschickt war.

Colobrook, R. H., Herausgeber eines herrlich ausgeführten Prachtwerks mit kolorirten Kupfern, das unter dem Titel „*Twelve Views of Places in the Kingdom of Mysore, the Country of Tippoo Sultan, from Drawings taken on the spot*“ 1805 in 2. Edition (gr. Royalquersoll) zu London erschien und welches bei Brunet mit 250 Francs angesetzt ist.

Cölestin der Heilige; s. den folg. Art.

Cölestinerorden. — Um Mitte des 13. Jahrh. bildete sich den Damianistinnen gegenüber ein Mönchsorden unter dem Namen der „Eremiten des heil. Damian“, die der Praxis ihres Schutzpatrons getreu den grössten Werth auf blutige Geisselungen legten. Papst Cölestin V. bestätigte sie und ertheilte ihnen 1274 die Regel St. Benedikts. Weil aber der Orden sich nur dem beschaulichen Leben zuwandte und übrigens durch die harten und unsinnigen Geisselungen die Meisten zurückschreckte, so hat er nie in der Kirche besondere Bedeutung erlangt. Die Ordenstracht war ein weisser Rock mit weisswollenem oder ledernem Gürtel; darüber ein schwarzes Skapulier; über diesem eine runde, nur die Schultern bedeckende Mozetta, an welcher hinten die Kapuze angenäht war, die bis auf die Mitte des Rückens herabreichte. Im Chor und in der Stadt trugen die Cölestiner statt des Weissrocks die grosse schwarze Kutte. — Unter den Heiligen erscheint nur Papst Cölestin in dieser Tracht; er hat bisweilen die Tiara neben sich, weil er sie 1293 niederlegte und selbst in den von ihm bestätigten Orden trat. Er starb in dieser Zurückgezogenheit im J. 1300. Die Taube an seinem Ohr ist Symbol der Inspiration, und die Dämonen, welche er um sich hat, sollen an seinen unaufhörlichen Kampf gegen Sünde und Teufel erinnern.

Colliseum; s. den Art. „Amphitheater.“

Collaert, Adrian, Zeichner, Stecher und Kupferstichhändler zu Antwerpen, hatte Italien bereist, stach in den J. 1585 — 97 viel nach eigener Erfindung und nach van Cleef, J. Stradanus, Martin de Vos, Heinrich Goltzius und de Momper. Die zahlreichen netten, jedoch nicht von Trockenheit freien Blätter zeigen, mit welcher Leichtigkeit Adrian den Grabstichel führte. Gewöhnlich sind die Köpfe schön und voll Ausdruck, die übrigen Glieder der Figuren ziemlich richtig gezeichnet. Dagegen leineträchtigen die selten gut vertheilten Lichter und fast überall gleich starke Schatten die Harmonie und Wirkung des Ganzen.

Collaert, Hans, niederländischer Zeichner und Stecher, hatte sich in Rom aufgehalten, arbeitete in einem zarten Style und verstand den Figuren Grazie zu verleihen. Im J. 1577 stach er nach Krispin van den Broeck. Im J. 1582 stach ein gleichnamiger Sohn nach Zeichnungen des Vaters und im J. 1593 lieferte derselbe mit Adrian Collaert die Stiche des Buchs: *Evangelicae historiae imagines*.

Collas, Achille, besorgte die Maschinenstiche in Stahl zu dem berühmt gewordenen Werke: *Tresor de Numismatique et de Glyptique, ou Recueil général de médailles, monnaies, pierres gravées, bas-reliefs etc., tant anciens que modernes, les plus intéressans sous le rapport de l'art et de l'histoire; gravé par les procédés de M. Achille Collas, sous la direction de M. Paul Delaroché, peintre, membre de l'Institut; de M. Henriquet Dupont, graveur; et de M. Ch. Lenormand, conservateur-adjoint du Cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque Royale. Paris 1834. gr. Fol.* Die Anordnung des Werkes ist folgende. Classe I. enthält in vier Serien Monumente des Alterthums; 1) Numismatik der griechischen Könige in 12 Lief., 2) Ikonographie der römischen Kaiser und ihrer Familien, eine Auswahl in 12 Lief., 3) mythologische Gallerie, 4) die Basreliefs vom Parthenon und vom Pnyssischen Tempel in 4 Lief. — Classe II. bringt in zehn Serien Denkmale des Mittelalters und der neuern Zeit, 1) eine Auswahl der französischen Münzen seit der Zeit der Merovinger bis und mit der Regierung Louis XIV., 2) Münzen aus dem übrigen Europa und aus Amerika, 3) orientalische Münzen, 4) Münzen der Schule von Verona (die Pisaner) und andre italienische Münzen des 15. und 16. Jahrh., 5) neuere europäische Münzen (ausser Frankreich), 6) päpstliche Münzen, 7) französische Münzen

seit Karl VII. bis Louis XVI., in drei Abth.; 8) Monographie der Fürsten (ausser Frankreich); 9) Siegel, in zwei Abth.; 10) Basreliefs in Elfenbein, Diptychen etc., Skulpturen in Holz, Bronze und Eisen, geschnittene Steine etc. — Classe III. bringt in zwei Abtheilungen 1) die Münzen der französ. Revolution, 2) die Münzen des Kaiserreichs.

Colmar, eine der bedeutendsten Städte des Elsass, hat bei lebhaftem Treiben und bei grosser Sorgfalt für ein geputztes Ansehn noch am meisten unter den altelsässischen Orten, sogar mehr als Strassburg, den Stempel des Alterthums sich bewahrt; dabei machen es die hellen Bäche, die seine Strassen durchziehen, überaus heiter. Die Ebene ringsumher, bekannt auch durch Ludwig den Frommen, der hier in die Gewalt seiner entarteten Söhne gerieth, ist unbeschreiblich reizend, und man begreift, warum hier so viele Kaiserurkunden ausgestellt sind. Die Hauptkirche von Colmar scheint im 13. Jahrh. angefangen und im 14. vollendet worden zu sein. Sie ist nach einem weit grössern Maasstabe angelegt als ihre herrlich-deutsche Schwester zu Thann, und verräth ebenso stark den Einfluss, den das Strassburger Münster auf die Kirchenbauten dieser Gegend ausgeübt hat. Von den beiden Thürmen, die beabsichtigt waren, ist nur der südliche zum Theil ausgeführt; er überragt wenig die Höhe der Kirche. Diese Colmarer Münsterkirche (Stiftskirche St. Martin) besitzt das berühmteste, schon von Wimpfeling unvergleichlich genannte Oelgemälde des Martin Schongauer, die köstliche Maria im Rosenhag. Dieselbe erscheint in reichlicher Lebensgrösse auf einer Rasenbank sitzend und das Jesuskind auf dem Schoosse haltend. Ihre Züge sind ernst und edel; über ihrem Haupte wird von zwei schwebenden höchst anmuthigen Engeln die Krone gehalten. Die Gruppe ist von einem Rosengeheg mit darin nistenden Vögeln umgeben, wodurch das Ganze einen gar eigenthümlich heitern kindlichen Eindruck macht. Dieses wunderliebliche Gemälde hängt rechts im Seitenschiff der Martinskirche. Unbegreiflich bleibt, dass noch kein tüchtiger Zeichner und Stecher das kostbarste Werk des grossen deutschen Meisters im Abbild wiedergegeben hat! Hr. von Quandt nimmt an, dass das Schongauersche Werk grösstentheils übermalt sei; wogegen aber Dr. Waagen erklärt, dass es zu hoch hänge, als dass man über einzelne Retouchen darin urtheilen könne. „Besonders kann ich nicht glauben (sagt Dr. Waagen), dass das Obergewand der Maria ursprünglich blau gewesen und jetzt erst in Roth verändert worden; mir scheint vielmehr die ganze Wirkung des Bildes ursprünglich auf die grosse Masse des Rothen berechnet gewesen zu sein.“ Der altdeutsche Gemäldeschatz der Stadtbibliothek weist eine ganze Reihe von Bildern auf, die man dem Meister der Maria im Rosenhag zuschreiben zu müssen glaubt, wiewohl keins derselben durch das Schongauersche Monogramm dokumentirt ist. Dr. Waagen erklärt als sichere Werke darunter die zwei Flügelbilder mit lebensgrossen Figuren, welche einem Altar des Antoniterklosters zu Isenheim angehörten. Die Innerseite des einen Flügels führt den heil. Antonius mit seinem Thiere und den neben seinem Namensheiligen knieenden Stifter des Altarwerks vor, die des andern aber stellt Maria in Anbetung des Kindes dar. In der Luft in kleinerer Darstellung der segnende Gott Vater. Die äussern Seiten enthalten die Verkündigung Mariä. In dem Charakter und Ausdruck der Köpfe findet sich ganz das Edle und Ideale, in einigen auch dieselbe Gefühlswaise eines dem Perugino verwandten tiefen Sehns nach, welche in Schongauers Kupferstichen so anziehend ist und worin er sogar die grossen Schüler der Brüder van Eyck übertrifft. Die Maria ist beidemale, vornehmlich in der Darstellung der Verkündigung, von höchst edler Bildung, mit schöngewölbten Augenlidern; der Antonius von sehr würdigem Charakter. So stimmt auch die Art der Zeichnung, die grosse Magerkeit der übrigens sehr richtig und genau gegliederten Hände, ganz mit seinen Stichen überein. Die Art der malerischen Ausbildung lässt ein näheres Verhältniss des Künstlers zur Eyckschen Schule erkennen, und es scheint jetzt erwiesen, dass kein Geringerer als Rogier van Brügge der Lehrer unsers Schongauers gewesen. Nächst gedachten Flügelbildern vindicirt Dr. Waagen dem Colmarer Meister (Schongauer war hier geboren und starb in seiner Vaterstadt 1488) auch die Abnahme vom Kreuz und die Grablegung, welche zwei Gemälde zu der aus 14 Tafeln bestehenden Passion gehören, die früher den Altarschrein der Dominikanerkirche schmückte und nun den Schatz der Stadtbibliothek vermehrt. Dagegen muss eine „Maria, welche den toten Christus auf ihrem Schoosse hält und betrauert,“ dem Schongauer, dem man sie zugesprochen, aus guten Gründen wieder abgesprochen werden. Es ist allerdings ein vortreffliches Bild, bewundernswürdig im Ausdrucke der Heiligkeit und des tiefen und schönen Seelenschmerzes in dem sehr edlen Marienkopfe; auch können die Thränen, die Begleiter dieses Schmerzes, nicht wahrer gemalt sein. Aber die Bildung des Kopfes der Maria sowohl als des Heilands weicht von den Köpfen in Schongauers

Stichen entschieden ab und zeigt vielmehr eine sehr bestimmte Verwandtschaft zu den Marienbildungen auf den Gemälden des Meisters der Lyversbergischen Passion, welche man auch in den übrigen Theilen des Bildes findet, obschon es demselben im Ganzen überlegen ist. Weder die Zeichnung noch die Färbung und Malweise ist Schongauerisch; die Fleischlöne durchlaufen hier in den weisslichen Lichtern, zart-graulichen Halbtönen und grauen Schatten die kühle Tonleiter, während bei Schongauer die warme vorherrscht, und der Vortrag ist so zart verschmolzen, dass die ganze Fleischfläche dadurch ein sehr feines grauliches Sfumato bildet. Von derselben Hand finden sich auf der Stadtbibliothek noch zwei Flügelbilder, deren jedes auf jeder Seite zwei Heilige darstellt. Ein grosses aus vielen einzelnen Tafeln bestehendes Altargemälde, das man hier findet und nach dem ganzen Zuschnitt etwa um 1460—70 gemalt sein mag, verräth durch die stärkere Abhängigkeit von der naturalistischen Richtung der Byckschen Schule wieder einen Meister, der sich ähnlich zu den flandrischen Werken verhält wie der Schöpfer der Lyversbergischen Passion. Im Fleische herrscht ein stark rothbräunlicher Ton vor und der Vortrag ist sehr verschmolzen. Endlich enthält die Sammlung die Bilder von einem umfänglichen Altarschreine, der in der Kirche des elsässischen Klosters Isenheim als Hauptaltar gedient hat. Die drei Schnitzbildsäulen, welche den Kern dieses Altarwerks bildeten, sind noch vorhanden; die Gemälde hat man bald Dürer, bald Holbein, bald Hans Baldung-Grün zugeschrieben, jüngst aber dem Aschaffenburgischen Meister Matthäus Grünewald beigemessen. Am Wahrscheinlichsten ist, dass die Malerei gedachten Hauptaltars von Hans Baldung beschafft ward, in welcher Ansicht Dr. Waagen und Hr. v. Quast übereinstimmen. In der fantastischen Auffassungsweise wie im Charakter der Landschaften erinnern diese Bilder lebhaft an Albrecht Altdorfer, aber die Formenauffassung, die zu vollen Gesichtern und zu stark angegebenen Kinne, die Art der Färbung und Behandlung lassen bestimmt an Baldung denken, für den auch die grosse Nähe seiner Aufenthaltsorte Freiburg im Breisgau und Lillenthal bei Baden spricht. Uebrigens lassen sich wohl drei verschiedene Hände erkennen, und ein Kopf (der des Täufers auf dem Aussenbilde) erinnert völlig an Dürer.

Cöln; s. Köln.

Colores floridi heissen bei den Alten die glänzenden und theuern Farbmateriale im Gegensatz zu den streng und herb erscheinenden vier Hauptfarben der frühern Zeit. Solche *colores floridi* (blühende, lebhafte Farben), die von den Bestellern der Gemälde geliefert und von den Malern oft unterschlagen wurden, waren: *Chrysokolla* (Grün aus Kupferbergwerken), *Purpurissum* (eine Kreide mit dem Saft der Purpurschnecke gemischt), *Indicum* (Indigo, seit der Kaiserzeit in Rom bekannt), *Caruleum* (die in Alexandria erfundene blaue Smalte aus Sand, Salpeter und Kupfer) und *Cinnabari* (der wirkliche, theils natürliche theils künstliche Zinnober, aber auch ein anderer indischer Farbstoff, nämlich das aus einem Baumstamm gewonnene Drachenblut).

Colorit; s. unter K.

Colosseum (Coliseum, Coliseo), Name des Flavischen Amphitheaters, des berühmtesten Amph. zu Rom, das wir nun als die mächtigste Ruine des gesamten römischen Alterthums anstaunen. Den Namen Colosseum erhielt dieses Amph. entweder von seiner eigenen Grösse oder von dem Koloss des Nero, der in seiner Nähe stand. Die Weitere s. in den Artikeln „Amphitheater“ und „Rom.“

Colotes, ein Künstler von Paros, war erst Schüler des Pasiteles und kam dann zu Phidias, der ihn bei der Arbeit an seinem goldelfenbeinernen olympischen Zeus zum Gehilfen annahm. Selbständige Werke des Colotes waren ein goldelfenbeinerner Askulap zu Kyllene in Elis und ein ebenfalls aus Gold und Elfenbein gearbeiteter Tisch zu Olympia, auf welchem die Siegerkränze ausgestellt wurden.

Columba die Heilige wird mit einer Krone auf dem Haupte und stehend auf einem flammenden Holzstosse vorgestellt; auch erhält sie einen Engel zur Seite. Bisweilen sieht man in ihrer Hand ein Schwert. Nach der Heiligensage soll nämlich ein Engel mit seinen Fittigen den Scheiterhaufen gelöscht haben, worauf sie auf Befehl des Kaisers Aurelian zu Cordova enthauptet worden sei. Ihr Tod wird in das J. 273 gesetzt. Die Angabe, dass sie fürstlichen Geblüts gewesen, scheint auf Missdeutung der Krone zu beruhen, die sie als Märtyrerin trägt.

Columbaria hiessen bei den Römern die entweder in den Fels gearbeiteten oder gemauerten und überwölbten unterirdischen Grabkammern, deren Wände mit reihenweis übereinander geordneten Nischen zur Aufnahme der Aschengefässe versehen waren. Wo die Grabkammern in den Felsen gehöhlt waren und den Eingang an einer Hügelseite hatten, zeigten sie eine mehr oder minder portikusähnliche Fassade, wie solche z. B. das noch vorhandene Grabmal der Familie Furla bei Pra-

cati aufweist. Das Innere war mit Malereien und Mosaik geschmückt. Die Columbarien dienten bleibend und viele Generationen hindurch einer oder mehreren Familien, indem jeder einzelne Aschenkrug in einer besondern kleinen Nische aufgestellt und auf einem Marmortäfelchen mit dem Namen des Verstorbenen versehen ward. Von hiesigen wie Taubenhäuschen (*Columbaria*) aussehenden Nischen hatten die Grabkammern selbst den Namen erhalten. Zwei aus dem Zeitalter des Augustus datirende Columbarien sind 1840 vom Ritter Pietro Campana in der Nähe der Porta Latina Rom aufgedeckt worden. Das eine dieser Grabgemäcker wurde dicht beim Kirchlein San Giovanni in oilo, noch innerhalb der Aurelianischen Stadtmauer, aufgefunden. Es ist hies eine verödete menschenverlassene Stätte, wo die Scipionengräber sich befinden, und die vor Alters ein grosses Leichenfeld sein musste, so unzählich sind die Spuren aller Art, die sich von Grabmonumenten finden. Das Columbarium besteht aus zwei Geschossen; von dem Obergeschoss ist nur die eine Seite mit grösserer Nische wohl erhalten; das Untergeschoss aber ist eine wenn nicht grosse, doch äusserst zierliche und mit Stuckarbeiten, Arabesken und andern Malereien gezielte Grabkammer, deren Decke mit Guirlanden von Weinlaub geschmückt erscheint. Das andre Columbarium findet sich in derselben Vigna, nah an der Appischen Strasse und dem Drususbogen. Es ist viel umfangreicher als das erstere und unendlich reicher an Inschriften und Monumenten aller Art. Das Ganze bildet ein längliches Viereck, dessen längere Seiten $34\frac{1}{2}$ Palm (3 Palm röm. Maases = 2 par. Fuss $9\frac{1}{10}$ Lin.), die kürzern $25\frac{1}{2}$ Palm lang und 28 Palm hoch sind. Neun Reihen von Nischen sind übereinander an den vier Wänden angebracht. In der Mitte steht ein hoher Pfeiler, gleich dem ganzen Baue länglich viereckig, ebenfalls mit grössern und kleinern halbkreisförmigen Nischen und an seinem obern Theile mit Gemälden verziert. Auf ihm ruhte der Mittelpunkt der nun völlig verschwundenen Decke. Mehrere kleinere Denkmale, Bildnisse etc., finden sich neben den gewöhnlichen Aschenbehältern in diesem höchst interessanten Grabmal, das gleich dem erstgenannten halb im Tuff des Bodens ausgehöhlt ist, halb hervorragend Eingang und Treppe hatte. Die Inschriften nennen uns eine Menge Personen, welche Aemter im Cäsarenpalaste hatten, von Augustus an bis zum Nero, darunter einen Arcarius oder Kassenbeamten, einen Hofnarren des Tiber, einen Nomenclator etc. Vergl. die zu Rom 1841 erschienene luxuriös ausgestattete Beschreibung unter dem Titel: *Di due Sepolcri Romani del secolo di Augusto scoperti tra la Via latina e l'Appia presso la tomba degli Scipioni*, dal Cav. G. Pietro Campana. 90 S. und 14 Kupfertafeln. Grossfolio.)

Columnen, die Hängesäule im antiken Dachwerk und im entsprechenden italienischen Fattendach.

Colonna, Säule, heisst in der antiken Architektonik vorzugsweis die runde Stütze zur Tragung wagerechter Ueberdeckungen. Die viereckigen Stützen (Pfeiler) hiessen Pillä. Die Colonna als Rundsäule nahm in Vergleich mit andern Formen bei ebensoviel Tragkraft den wenigsten Raum ein, liess dabei die grösste Durchsicht und gewährte ein schönes freies Ansehn. Die griechische Säule, deren Benennungen Kios und Stylos sind, zeigt einen kreisrunden Stamm, der jedoch nicht in der einfachen Gestalt des Cylinders erscheint, sondern eine Verjüngung und Schwellung hat. Der Stamm ist unten stärker und nimmt nach oben ab, so dass also in jedem Punkte des untern Kreises seine Oberfläche einen einigermaßen geneigten spitzen Winkel mit dem Boden bildet. Die Schwellung dagegen besteht wiederum in einer Abweichung von der durch die Verjüngung des Stammes gebildeten Linie, indem der Stamm etwa in der Mitte seiner Höhe ein wenig stärker wird oder gleichsam anschwillt. Die einzige ebenso einfache als schöne Verzierung zu noch mehrer Belebung des Säulenstammes besteht in den Kannelüren, rohrförmigen Höhlungen in den Oberflächen des Stammes, die senkrecht und in der ganzen Höhe desselben herunterlaufen und durch hervortretende Stäbe begrenzt und von einander getrennt sind. Die Römer nahmen zwar den griechischen Stylos an, weniger aber die Kannelirung; der Granit, den sie nicht selten gebrauchten, war für letztre zu hart, bei den kostbaren buntfarbigen Marmorarten aber wäre durch die Schatten der Kannelüren die Pracht des Stoffes verdunkelt worden. So gewöhnten sich die Römer an den glatten Stamm und gebrauchten ihn auch da, wo solche Gründe nicht stattfanden. Manchmal kannelirten sie die beiden obern Drittel des Stammes und liessen das untere glatt; Beispiele davon bietet Pompeji. In andern Fällen füllten sie die Höhlung der Kannelüren am untern Theile des Stammes durch Rundstäbe aus. Das Kapitell der römischen Columnen ist zusammengesetzt aus dem korinthischen und ionischen, indem über die zwei Reihen von Akanthusblättern der Echinus und Astragal des ionischen Kapitells selbst den Voluten gesetzt wurden. Die Rundsäule ward von den Römern übrigens nicht blos zur Unterstützung freiliegender wagerechter Decken und zur Dachstützung

im Innern, sondern unverständigerweise selbst zur Tragung von Bögen verwendet. Noch ist der in Ehrendenkmalern ganz selbständig auftretenden Columna zu gedenken. War man in alter Zeit gewohnt, die kleinen Ehrenstatuen auf Säulen aufzustellen, so wurden späterhin Monumente beliebt, wo weniger das Standbild als die Prachtsäule die Hauptsache war. Solche Ehrensäulen kamen in Rom zuerst als Denkmale der Sieger in Gebrauch. Für die Feier von Seesiegen wurde die Säule auf eigenthümliche Art geschmückt, nämlich mit Schiffsschnäbeln und Ankern. Hieher gehört die *Columna rostrata* des Duilius, von deren Inschrift sich nur ein Bruchstück auf dem Kapitol befindet, während die Säule selbst frühe moderne Nachbildung ist und nichts sonderlich Künstlerisches zeigt. (Die alte Denksäule des ersten durch Duilius bei den Liparischen Inseln errungenen Seesieges der Römer über die Karthager war auf dem Forum errichtet und mit den erbeuteten Schiffsschnäbeln geziert.) Von den einfachern Ehrensäulen sind noch vorhanden die des Menander zu Mylas in Karien (aus der Zeit des Kaisers Tiberius), die des Alexander Severus zu Antinoë in Aegypten, die des Diocletian zu Alexandria. Alle drei sind korinthischer Art; die Severussäule zeichnet sich durch einen Kranz hoher emporgerichteter Akanthusblätter über der Basis aus, welche Form für eine einzelstehende Säule wohl sehr glücklich erscheint. Ihnen reiht sich die Antoninsäule zu Rom und die Säule des Theodosius im Serail zu Konstantinopel an, wogegen die Phokassäule auf dem Foro Romano kaum Erwähnung verdient, da sie offenbar früher eine andre Bestimmung hatte und nur benutzt ward, um die Statue des elenden Kaisers daraufzustellen. Die dem Antoninus Plus errichtete Säule war nur ein Granitwerk auf marmornem reliefirten Piedestal, welches letztere sich allein erhalten hat und im Vatikan befindet. (Die sehr verstümmelten, neuerdings restaurirten Reliefs der Antoninischen Apotheose stehen bekanntlich durch ihre schlechte Arbeit in grellem Widerspruche mit dem kräftig schönen Style andrer Sculpturen aus der schönen Zeit der Antonine.) In reichster Ausbildung treten dagegen die beiden berühmtesten, noch wohl erhaltenen Ehrensäulen auf: die der Kaiser Trajan und Marc Aurel. Die *Columna Trajana*, auf dem Trajanischen Prachtforum noch an ursprünglicher Stelle stehend, ist dorischer Ordnung, aber mit vielfach hinzutretendem Schmucke, wie denn auch der Echinus die Ornamente des ionischen hat. Die Säule selbst misst 100 Fuss (nach Andern bloß 92 Fuss) und steht auf einem 17 F. hohen Basament. Der untere Durchmesser beträgt 11 F., der obere 10 F. Sie ist von weißem Marmor aus 34 Stücken zusammengesetzt, wovon 23 den Schaft ausmachen. Der ganze Schaft ist mit Reliefs bedeckt, welche bandartig vom Fusse bis zum Kapitell ihn umziehen und in welchen man 2500 menschliche Figuren zählen will. Diese Reliefs stellen die Feldzüge Trajans gegen die Dacier dar. Auch ist das vierseitige Piedestal, welches die Dedicationschrift trägt, mit Reliefs auf die Dacischen Siege bezüglichen Trophäen geschmückt. Ueber dem Kapitell der Säule erhob sich die Kolossalstatue des Kaisers; jetzt steht das Standbild des Apostels Petrus darauf. Im Innern der Säule führt eine Schnecken- troppe (*Coclea*) mit 184 in die Marmorblöcke gehauenen Stufen, die bei dürftiger Erleuchtung durch 34 kleine Oeffnungen (*Rimae*), auf die Platte hinauf. (Vergl. Sest-Bartoli: *Columna Trajana*. Fabretti: *de columna Trajana*, und Piranesi's großes Prachtwerk.) Aehnlich der Colonna Trajana, doch nicht von derselben Schönheit ist die Ehrensäule Marc Aurels auf der darnach benannten *Piazza Colonna*. Sie ist von beinahe gleicher Höhe und wie an jener ist auch hier der Schaft mit Reliefs bedeckt, die sich auf die Siege des Kaisers über die Markomannen beziehen. Im Innern führen 190 Stufen auf die Platte hinauf, über welcher statt der Kaiserstatue nun die Bildsäule des Apostels Paulus sich erhebt. Irrthümlich ist diese Denksäule des Marc Aurel als Antoninsäule genannt und so mit der obgedachten gar nicht mehr vorhandenen Granitsäule verwechselt worden. — Die Prachtsäulen Trajans und Marcaurels gewannen vornehmlich ihre Bedeutung durch die umgebenden Architekturen, aus denen sie malerisch emporstiegen. Ihr brillanter Reliefschmuck, der sie umzieht, ist freilich schon ein deutliches Zeugniß der Entfremdung von reinem künstlerischen Gefühl, weil er die eigenthümliche Lebenskraft der Säule zerstört und obendrein ohne wirksamen Eindruck bleibt, da er durchaus keine umfassende Anschauung seines Bildinhalts zu gewähren vermag.

Combe, Taylor, Herausgeber der „*Ancient Marbles of the British Museum*,“ wovon in den J. 1812—30 sechs Theile erschienen sind.

Comburg bei Schwäbisch-Hall mit einer im vor. Jahrh. im Zopfstyl erbauten Kirche, welche leider an die Stelle der alten schönen romanischen Stiftskirche getreten ist. Die altberühmte Comburger Säulenbasilika, nach deren Muster St. Michael und St. Katharina zu Hall erbaut worden waren, wurde nicht etwa von Protestanten, sondern von den katholischen Domherren niedergerissen. Von dieser durch den Grafen

Burkhardt von Rothenburg gestifteten, durch Wigenant von Castell vollendeten, 1088 durch Bischof Adelbert von Würzburg geweihten grossen Benediktinerkirche auf dem 1079 gegründeten und seit 1082 bewohnten, später zu einem Ritterstift umgewandelten Comburg, stehen nur noch die drei mächtigen massiven Thürme, deren einer im Westen reicher ornamentirt und schon mit einzelнем Spitzfenster im Osten versehen ist. Das aufsteigende Viereck setzt sich ins Achteck der stumpfen steinernen Pyramide um. — Die gegenüberliegende Kirche auf Klein-Comburg ob Steinbach bei Schwäbisch-Hall ward 1108 von einem Grafen von Rothenburg an der Tauber für seine gleich ihm sich dem Kloster widmende Gemahlin zu dem Frauenkloster St. Ilgen gegründet. Die Rundbogenarkaden ruhen auf ungeheuer massigen Säulen von $7\frac{1}{2}$ F. im Umfang mit schwerstem Würfelkapitäl. Die platt austretenden Pfühle ruhen auf einer schmalen, runden, 17 Fuss im Umfang haltenden Plinthe! Das innen im Halbkreis geschlossene Thor hat aussen einen rechtwinklichen Schluss.

Cömeterien, unterirdische Begräbnissplätze, die als die frühesten Denkmale altchristlicher Kunst in Rom, Neapel, Syrakus etc. sich vorfinden. Sie entstanden aus Puzzolan- und Tuftgruben, welche die ersten Christen, der Sicherheit wegen, zu ihren Versammlungen wählten; da man hier aber auch die durch Verfolgung zu Märtyrern gewordenen Christusbekenner be setzte, so erhoben sie sich bald zu heiligen Orten und Kapellen. Diese Katakomben bestehen aus labyrinthischen Gängen und Grabkammern, in welchen man Sarkophage, Gefässe und Wandmalereien findet, die noch völlig antikes Gepräge tragen. Man liess anfangs wohl dergleichen Arbeiten durch heidnische Werkleute ausführen, denn in der frühesten Zeit des Christenthums mussten Künstler, sobald sie Christen geworden, ihrer Kunst entsagen; doch mit der Neigung zum Gebrauch äusserer Sinnbilder kehrte auch bald die Kunst selbst unter den Christen ein, und es entstanden nicht nur die kürzern Symbole wie Fisch, Lamm, Hirsch, Hahn, Pfau etc., sondern trotz der bilderfeindlichen Stimmung einiger Kirchenväter auch grössere und völlig ausgeführte Bildwerke, welche natürlich biblischen Inhalts waren. Die römischen *Coemeteria* (*Cimenterj*) wurden überreich mit solchen Darstellungen geschmückt; theils sind es Reliefs an den Sarkophagen, theils Gemälde an den Wänden und Decken der Grabgemächer.

Como, die etwa 16,000 Bewohner zählende Hauptstadt der gleichnamigen lombardischen Provinz, weltberühmt durch ihre paradiesische Lage an dem nach ihr benannten See, ist Bischofssitz und weist eine aus dem Marmor der Brüche der Provinz erbaute Kathedrale auf, welche im J. 1396 in germanischem Style begonnen, aber erst 1513 und zwar leider in verändertem Style vollendet ward. Das Battisterio dieses Domes ist nach einem Entwurf des Bramante erbaut. Die Kirche *San Giovanni* enthält einige antike Säulen. Der Palazzo publico, aus der germanischen Stylzeit, hat ein eigenthümlich anziehendes Aeussere, in dessen Dekoration sich romanische Elemente mit den germanischen glücklich verbinden. Einige Familien der Stadt besitzen Kunstsammlungen; beim Cavaliere Rezzonico findet sich z. B. der „Triumph eines röm. Kaisers“ von der Hand des Mantegna, der „Orfeus, die Eurydike zurückführend“, von Luini, ein St. Hieronymus von Tintoretto, eine von Monsignori ausgeführte tüchtige Copie des Lionardischen Abendmahls und manches andre beachtenswerthe Werk. Como ist die Vaterstadt des Plinius Secundus, dessen Statue an der Hauptseite der Kathedrale angebracht ist, des Papstes Innocenz XII. und des grossen Physikers Volta, welchem letztern ein Denkmal auf dem Tosaplatze errichtet ist. — Bemerkenswerth ist ein gewisser Kunstfleiss in der Provinz, aus deren Marmorbrüchen nämlich die schönen Erzeugnisse kommen, die als „Comer Marmorarbeiten“ einen weiten Ruf genossen. — Der Comersee (*Lago di Como*) erstreckt sich 9 Meilen lang vom Fusse der Alpen bis an Como und die Brücke bei Lecco. Von Graubünden aus gelangt man über Chiavenna (Cleven) durch das prachtvolle Thal hinunter, an Riva vorüber und über die Adda, welche linker Hand aus dem schönen Veltlin hervorströmt, nach Colico, wo sich der Spiegel des Comersees enthüllt, an dessen üppigen Ufern eine Saat der schönsten Ortschaften in fast ununterbrochenen Reihen verstreut ist, während höher hinauf aus den Waldungen der Kastanien und der Maulbeerbäume und über den Rebenhügeln uns Kirchen und Villen in grosser Mannichfaltigkeit und Schönheit entgegenblinken. Ein jeden Mittag in Colico landendes Dampfboot führt die Reisenden über den See nach Como hinab. Ein wunderbares Schauspiel bietet bei schöner Witterung diese Fahrt auf dem grossartigen See, vorüber an seinen fruchtschwangeren Ufern, mit den malerischen Vorsprüngen und Buchten der Gebirge, während zu den langhingezogenen Orten sich die Herrlichkeit der reichen und grossen Villen gesellt, deren zum Theil grossartige und immer höchst malerische Architektur noch durch den Bau künstlicher Terrassen, ihre Pinien und Orangenbäume gehoben wird. Es ist Ein Kranz der Anmuth und Schönheit, von wel-

chem der milde Spiegel des unermesslichen Sees durch den Reichthum einer grossartigen Natur und durch die sinnige Kunst der Menschen umwunden ist. Am Lieblichsten erscheint der Teppich von Villen, Terrassen, Oel- und Weinpflanzungen und Orangeriegruppen bei *Tonazzo* und an der *Tonazzana*, und am Grossartigsten die Landschaft bei *Bellagio*, wo der See an einem kecken Vorgebirge sich in die zwei Arme spaltet, welche links nach *Lecco*, rechts nach *Como* hinabführen. Nichts kann an Anmuth und Harmonie diesen Anblick einer in sich abgeschlossenen, üppig sprossenden und kunstreich geordneten, zugleich von dem zauberhaften Glanz eines klaren Himmels umwebten Welt voll der süssesten Reize und grossartigsten Formen überbieten. Selbst die Golfe von und bei *Neapel*, so unermesslich reich sie an allen Herrlichkeiten der Natur und an Wundern der Menschen sind, vermögen nicht die Erinnerung an den tiefen Eindruck zu schwächen, den der Eingang in den europäischen Süden durch diese erhabenen Thore des wundervollen Italiens hervorbringt. — Das glückliche, herrliche, paradiesische Land, welches zwischen *Como* und *Lecco* liegt und in wellenartigen Hügeln gegen *Mailand* hin sich ausbreitet und allmählig abflacht, bis es sich in die meerartige weite lombardische Ebene verliert, — heisst die *Brianza*. Das fruchtbare Erdreich, die milde, durch die nahen Alpen vor den Nordwinden geschützte Luft, der klare dunkelblaue Himmel, die frischen überall fliessenden und aus der Tiefe aus Licht sprudelnden Quellen erzeugen in dem Reisenden das Gefühl, als wolle hier der Boden, des Südens gewiss, und kaum von dem Joche des Eises und Schnees erlöst, in seinem freudigen Muthwillen jauchzend und hüpfend seinen Jubel verkünden. Diese fast dithyrambisch zu nennende Heiterkeit des Landes strahlt nun in vollem Maasse in seinen Bewohnern durch; denn die Bauermädchen mit ihren silbernen Nadeln, die sie fächerartig hinten in die Haare stecken, sind hier heiterer, witziger und geputzter als anderswo, die Burschen und Männer sind leutseliger und menschenfreundlicher, und das sonst griesgrämige Alter lacht hier noch fort mit der Jugend und mit der sie umgebenden Natur.

Comoli, ein in den ersten Decennien unsers Jahrh. blühender Mailänder Bildhauer, der sich besonders in Porträtbildnerei ausgezeichnet hat. In der Villa Meli am Comersee hat er einen grossen Saal mit Büsten aus Carrarischem Marmor geschmückt, welche theils Personen seiner Zeit vorstellen, theils in Copien berühmter antiker Büsten bestehen. Im Garten derselben Villa steht seine gepriesene Gruppe des Dante und der den Dichter in die himmlischen Regionen führenden Beatrice, in welchem Werke ein edler Styl und Formenreinheit herrscht und Alles kräftig und mit Einsicht behandelt ist. Dasselbst sind auch die Statuen Dante's und Alferi's bemerkenswerth, sowie seine Basreliefs am Altare des Oratoriums. Comoli glänzte in der Meisselführung, schuf die Büsten sehr ähnlich und arbeitete durchweg in einem kühnen Style, der jedoch den Meister oft vom wahren Schönen entfernte. Von Comoli ist auch die 1819 zu Udine errichtete Friedenssäule. Im J. 1820 sehen wir ihn in England, wo er die Bildhauerarbeiten in der neuerbauten Moorfelder Kapelle leitete.

Commissione edilizia, Baucommission.

Commodus; s. den Art. „Kaiserbilder und Kaisermünzen.“

Compiègne, ein sehr alter Ort am Zusammenfluss der Oise und Aisne, auf der Strasse von Flandern nach Paris und 19 Stunden von dieser Hauptstadt entfernt, hies zu Karls des Kahlen Zeit, der hier eine königliche Burg und die Abtei Saint-Cornelle erbaute, *Carlopolis*. Die Könige Frankreichs der ersten und zweiten Dynastie hielten hier häufig Hof; auch ist die Stadt durch sechs hier abgehaltene Concilien berühmt. Vor Compiègne ward 1430 die Jungfrau von Orleans durch Picard gefangen genommen, der sie an Johann von Luxemburg und dieser wieder an die Engländer verkaufte. Das jetzige Königsschloss ist ein schöner Bau aus des heil. Ludwigs Zeit, ward durch Louis XI. und Franz I. erweitert und noch unter Napoleon verschönert. Besondere Erwähnung verdienen das grosse eiserne Gitter, die kostbare Möblirung und die Bildergalerie dieses Prachtschlusses. Berühmt sind ferner die weiten Schlossgärten mit dem daranstossenden schönen Walde, in welchem die Fasanerie von Saint-Cornelle sich befindet. Die Stadt selbst ist uneben und schlecht gebaut; die besten Häuser finden sich in Nähe des Schlosses. Sie hat vier Kirchen und eine schön, 1793 erbaute Brücke über die Oise. Der Thurm, in welchem die Jungfrau von Orleans gefangen sass, ist noch vorhanden. Nähere Notizen bietet das Werk von Lamber de Balleyer: *Compiègne, historique et monumental*. (2 Tom.)

Composites Capital (*capitulum misti vel compositi generis*), der zusammengesetzte römische Säulenkopf, welcher aus der Verbindung des ionischen und korinthischen Capitals entstand. Da die grossen Voluten (*volutae*, Schnecken) zu schwer über dem Blätterwerk lasten, so geht durch diese Vermischung die Zierlichkeit der korinthischen Säule fast ganz verloren.

Composition. — Das Wort drückt den Begriff eines aus Einzelheiten erschaffenen Ganzen aus. In diesem Begriffe ist eigentlich schon das höchste Gesetz der Composition enthalten; aus ihm lassen sich alle Forderungen, die man an ein Ganzes zu machen berechtigt ist, ableiten. In einem Ganzen muss nirgends zu viel noch zu wenig sein, — alle Theile müssen nothwendig sein und sich wechselseitig auf einander beziehen. Jeder Theil muss nur mit Rücksicht auf den andern dasein und verstanden werden. Dies ist nicht so gemeint, dass alle Theile coordinirt seien; vielmehr müssen einige herrschen, andre dienen, und alle sich in einem Mittelpunkt unterordnen, der sie hebt, indem er von ihnen gehoben wird. Diese Erscheinung, die wir in den Gebilden der Schöpfung bemerken, nennen wir Organismus; wir wünschen sie in den Gebilden der Kunst ebenfalls ausgesprochen, und verlangen daher, dass diese organisch seien. Das gilt von der einfachen Composition sowie von der zusammengesetzten, welche, als eine Composition aus Compositionen, zwar mehrere Ganze darstellt, die aber wieder nur erst im Bezug auf einander ihren völligen Werth behaupten. Alles dies wird, wenn auch von denen, die sich Künstler nennen, nicht immer befolgt, doch mindestens so ziemlich eingestanden. Weniger anerkannt, aber nicht weniger fruchtbar, dürfte das Folgende sein. Jede Composition besteht aus drei Elementen, deren einseitiges Vorwalten, bei Malern und Kunstrichtern, drei Schulen des Irrthums bedingt, während das innige Zusammenwirken jener Elemente allein das Werk zu einem lebendigen Ganzen macht und ihm das verleiht, was das lateinische Wort (*Compositio*) als Nebenbegriff enthält: die Wirkung, zu beruhigen, zu befriedigen. Das erste Element liefert der Gegenstand, den der Künstler zu seiner Aufgabe gemacht hat. Jeder Gegenstand nämlich, sobald er Vorwurf bildender Kunst wird, trägt das Gesetz seiner Darstellung in sich; der Künstler, wenn er das treue Bild desselben auf die Leinwand zaubern will, muss ihn vor allem rein auffassen; dies wird nur dadurch möglich, dass er sich, wenigstens für diese Periode des Schaffens, selbst vergisst, sich dem Objecte unterordnet. Das Vermögen, die Geübtheit, dies zu leisten, ist es, was man in der dichtenden Kunst unter der Benennung Objectivität mit Recht so hochschätzt, und an den Alten, an Goethe, so sehr bewundert. Denn die höchsten Gesetze gelten gleich in allen Künsten. So wird in der bildenden das wahr, was, paradox klingend, von der Musik gesagt ward: dass nicht der Tonkünstler den Satz, sondern eigentlich der Satz den Musicus durchführe. Durch diese allseitige, ungetrübte Aufnahme des Gegenstandes wird der Künstler zum herrlichen Organe, durch das die Natur wie die Geschichte zu dem genussenden, fühlenden Menschen spricht; durch sie festgebant, stellt Roms Majestät in Rubens, die zauberische Heiterkeit der lächelnden Natur in Claude's Gemälden sich einer spätern Nachwelt dar. In der bildenden Kunst steht der Gegenstand fest, wie der Glaube; der Geist des Menschen umwandelt ihn wie der Begriff, sagt schön Bettina. Der Künstler wird also trachten, den ganzen Gegenstand, sei er Natur oder Geschichte, nach seinen Motiven zu erschöpfen, damit der Beschauer durch die Klarheit, womit er ihn übersehen kann, eines freieren Urtheils, eines tiefern Eindrucks fähig werde. Doch wird er nicht ausser Acht lassen, dass Vollständigkeit und Breite zweierlei sind, und dass ein Gegenstand erschöpft ist, sobald sein Wesen klar wird. Das Wesentliche aber einer Begebenheit, eines Gedichtes etc. zu finden und in eine pittoreske Handlung zu concentriren, hat freilich seine Schwierigkeiten, die hier zu erörtern nicht der Ort ist. Diejenigen, bei denen dies Element des Gegenstands vorwaltet, verkennen die Grenze ihrer Kunst; sie wollen auf der Leinwand den Dichter oder die Geschichte ganz ersetzen, oder, wenn sie Kunstkritiker sind, ganz ersetzt sehen. Ein Beispiel dieser Einseitigkeit ist die ätherhümliche Weise, zwei auf einander folgende Handlungen in Einem Raume darzustellen: ein Verfahren, welches, indem es schreibt, statt zu malen, doch das Bedürfniss nach vollständiger Uebertragung des Gegenstandes unverkennbar andeutet. — Das zweite Element der Composition bestimmt der gegebne Raum, der, nach den Gesetzen der Kunst, vom Künstler mit einer anmuthigen Harmonie von Formen, Farben und Beleuchtung auszuschmücken ist. Denn dadurch, dass eine Geschichte Schmuck eines Raumes werden soll, wird sie erst Eigenthum der Kunst. Die Alten bewiesen in allem, was sie hinterliessen, dass sie diese Maxime erkannt und geübt haben; und Goethe, dem sie als Triumpf der Kunst besonders zusagte, war sogar bemüht, im Laokoon ihr Walten nachzuweisen, und diese schmerzlich ergreifende Gruppe als herrlichen Zierrath darzustellen. Gewiss bleibt es, dass die bedeutendste, gefühlteste, klarste Handlung von der Leinwand nicht zu uns spricht, so lange sie nicht malerisch verarbeitet, so lange sie nicht Bild geworden ist; gewiss bleibt es andererseits, dass auch beim Element des Raums ein Extrem möglich, ja wirklich ist, nämlich: zu Gunsten einer dem Auge (zumal dem durch akademische Phantome

verwöhnten) schmeichelnden Symmetrie oder Farbenharmonie das Wesentliche des Gegenstands aufzuopfern, und Charaktere zu Arabesken zu erniedrigen. — Das dritte Element endlich liegt in der Brust des Künstlers. Wie, nach Nikolaus Lessa's schönem Ausdrucke, das Weib etwas von ihrer Liebe in das Gericht mischt, das sie dem Manne vorsetzt, — so wird jener Maler die Tafel nur bekleben, nicht beleben, der nicht einen Theil seines Selbst abzulösen und auf sie überzutragen vermag. Denn wenn auch jedes ächte Künstlerthema das Gesetz seiner Darstellung dictirt und sich in diesem Sinne selbst componirt, so sieht doch jeder gebildete Mensch jedes Object auf seine eigne Weise, und Keiner darf sagen, dass Er allein es recht sehe. Was von der gesetzgebenden Macht einfach ausgeht, vermannlichfacht sich unter den Händen der vollziehenden. Tausend Dichter haben die Linde besungen, unter deren sanft bewegten Schatten sie glücklich waren; jeder hat sie anders besungen; wollt ihr nun dem Künstler verdanken, der das stille heilige Gedächtniss seiner besten Stunden über die Gestalten hinhaucht, die sein warmer Pinsel schuf? ... der den Farbenton seines Herzens über das Werk seiner Hände zieht? Nur wer gerührt ist, rührt; und was nicht vom Leben kommt, wie soll es Leben erzeugen? Wer seinen Bildern etwas Etwas nicht zu geben weiss, wodurch sie, nicht der Manier, sondern dem Gehalte nach, seine Bilder werden, der nenne sich nicht Künstler; er bleibt Copist, und wenn er im Stande wäre, Phidias und Skopas bis zur Täuschung zu copiren. Das Uebermaas dieses Elements des Individuellen ist es, wenn der Componist sich statt des Objects hinstellt, wenn er das Wesentliche des letztern einer geliebten Grik opfert, wenn er eigene Träume und Erlebnisse, zur Verwirrung der Handlung wie des Beschauers, in sein Bild hinein allegorisirt. — Hat aber ein Künstler eine Handlung allseitig dargestellt, zu malerischer Wirkung verarbeitet und mit dem Namezzug seiner Liebe bezeichnet, so hat er componirt. Sein Werk ist abgeschlossen und wird den obengestellten Forderungen genügen. (Dr. Ernst Freih. v. Feuchterleben: „Beiträge zur Literatur, Kunst- und Lebenstheorie;“ Wien 1837.)

Comus (besser dem Griechischen gemäss „Komos“ zu schreiben) heisst der *Bacchus crinitus*, der haarige Weingott, dem man als klassischen Patron der Trunkenheit und Weinseligkeit auch das Patronat über die Gelage und theatralischen Poesen übertragen hat. Von ihm hat die Komödie den Namen, denn sie entstand aus den phallischen Chören der alten dionysischen Feste, deren Charakter die ungeheuerste Heiterkeit war. Diese Phalluschöre oder Aufzüge wurden von Phallusträgern gehalten, welche ihre das Glied betreffenden lustigen Lieder (Komoi genannt) erklingen liessen und die umstehenden Personen neckten und verspotteten, wie es die frohe Lust eines ländlichen Festes, welches die Bacchanalien oder Dionysien waren, gestattete und mit sich brachte. Abgebildet wird Comus als beflügelter Jüngling gefunden, eine Darstellung, die kaum etwas anderes als die ungezügelter Freude in ihrer freisten Erscheinung andeuten kann. Philostratus beschreibt ein Gemälde, wo Comus trunken und schlummernd, die Fackel der Fröhlichkeit senkend, dargestellt war.

Conoa, Sebastiano, aus der neapolitanischen Schule, geboren zu Gaeta im J. 1679, war der Schüler des Solimena. Er kam nach Rom und genoss hier den grossen Ruhm. Klemens XI. wählte ihn, die Kirche zu St. Klement mit Malereien in Fresko und Oel zu dekoriren. Der Erfolg dieser Arbeit verschaffte ihm alle grossen Unternehmungen, die sich zu seiner Zeit in Rom zeigten. Sein Ruf blieb nicht in Italien verschlossen, und die Ausländer stritten mit den Italiänern um den Vorzug, seinem Pinsel Beschäftigung zu geben. Er verstand sich gut auf grosse Zusammensetzungen und vertheilte sie mit Klugheit. Er zeichnete gut, hatte einen schönen Pinsel, eine ganz gute Kenntniss im Helldunkel und besass die Kunst zu bekleiden: aber um angenehm sein zu wollen verfiel er in das Artige, und seine Malerei war schlecht: man sieht, dass er das Grosse gesucht hat, dass er aber selbst klein gewesen ist. Sein Kolorit macht Anspruch auf Glanz, aber es ist manierirt und spielt das Fächerartige. Er schien ein grosser Künstler, weil die Kunst selbst in ihrem Falle war, und doch beschleunigte er nur noch ihren Fall in Rom. Er brachte, sagt Manzi, in diese Stadt die Manier des Solimena und mehr leichte als gute Grundsätze, welche die Malerei auf einmal zum Sinken brachten. Dieser Künstler starb zu Neapel im J. 1764, in einem Alter von 85 Jahren.

Concameratio hemisphaerica; siehe „Kugelgewölbe.“

Concameratio umbilicalis; siehe „Spiegelgewölbe.“

Concentriron heisst in der chemischen Wissenschaftssprache das Abdampfen, Abbrauchen, was aus der Eigenschaft flüssiger Körper, — sich bei jeder Temperatur, im stärkern Maasse bei erhöhter, auf ihrer Oberfläche in Gas zu verwandeln, zu verdampfen, — hervorgeht. Es kann in freier Luft, in der Sonnen- oder bei künst-

cher Wärme vorgenommen werden. Je grösser die Oberfläche der Flüssigkeit, um so grösser ist auch das Moment der Verdunstung.

Concha, soviel wie Apsis.

Concordia (Homonoia bei den Griechen, die ihr zu Olympia einen Altar errichtet hatten) heisst die Göttin der Eintracht, deren Fest bei den alten Römern am 16. Januar gefeiert ward. Sie hatte in Rom einen der prachtvollsten Tempel. Derselbe war am Clivus Capitolinus von M. Furius Camillus nach wiederhergestellter Eintracht unter den Plebejern und Patriziern anno Urbis 388 erbaut worden. Beim Angriff auf die Verschwörung des Catilina versammelte Cicero hier den Senat. Erst 1527 bei der Eroberung Roms durch Karl V. wurde das *Templum Concordiae*, das man im 8. Jahrh. zum Theil in die Kirche San Sergio e Bacco verwandelt hatte, zerstört. Es ist nur noch der Treppenspiegel sichtbar, links oberhalb des Severusbogens. — Abgebildet erscheint die Concordia in langem Gewande auf einem Stuhle sitzend, einen Oelzweig und den Heroldstab in den Händen, zuweilen auch ein Füllhorn haltend, was auf das Sprüchwort: *Concordia res parvae crescunt* anspielt.

Concordientempel; s. unter Concordia.

Condé sur Noireau, westlich von Falaise liegendes Städtchen im französ. Departement Calvados, ist die Vaterstadt des Contreadmirals Dumont d'Urville, dessen Standbild daselbst 1844 errichtet ward. Es ist vom Bildhauer Melchneet und in Bronze ausgeführt. Dumont d'Urville steht aufrecht in voller Uniform, in der Rechten den Crayon, in der Linken ein Fernglas, um durch beides den Schriftsteller und Seefahrer zu bezeichnen.

Confessio heisst in der katholischen Kirche die Grabstätte des Heiligen, worunter man nicht einen bestimmten architektonischen Raum für das Heiligengrab, sondern nur den Sarkophag zu denken hat, welcher sich je nach Umständen über oder unter der Erde, in einer Seitenkapelle oder hinter einem Hochaltare befinden kann. In mittelalterlichen Kirchen sind die Heiligensärge meist hinter dem Altar, auf vier Säulen schwebend, angebracht, und zwar so, dass die Füsse des Leichnams gegen den Altar gerichtet sind, während das Haupt gen Osten liegt.

Coninxloy, Gillis van, geb. am 24. Jan. 1544 zu Antwerpen, stammte aus einer Brüsseler Familie, lernte bei seinem Verwandten Pieter, dem Sohne des alten Pieter van Aecht, später bei dem auch im Landschaftsfache thätigen Gillis Mostart, und besuchte Paris und Orleans. Dann sehen wir ihn in Antwerpen und während der Belagerung dieser Stadt in Zeeland. Hierauf wohnte er 10 Jahre lang in Frankenthal. Endlich ging er in seine Niederlande zurück und liess sich zu Amsterdam nieder, wo wir ihn im J. 1604 noch lebend erwähnt finden. Coninxloy lieferte umfängliche Landschaftstücke (namentlich für den König von Spanien), welche Martin van Cleef staffirte; ferner ein 16 Fuss langes Gemälde, das einen sterbenden Jüngling darstellte. Seine spätern Landschaften haben einen um Vieles kleinern Umfang. Die Staffage ist theils mythischen, theils biblischen Inhalts. Sowohl die Jagdstücke als die Gesellschaftsbilder, z. B. das, worin ein Weib von einem spanischen Cavalier über eine hölzerne Brücke geführt wird, sind Vorläufer nachmaliger Leistungen und beweisen, dass Gegenstände dieser Art für jetzt noch im Dienste der Landschaft standen, bis sie später, von ihr ausgeschieden, zu einem selbständigen Genre wurden. Nach Sitte der Zeit pflegen der Figuren so viele in die Landschaft hineingepresst zu sein, dass schalkhafte Kunstfreunde sich das Vergnügen machen, sie zu zählen. Felsen und Bäume gelangen dem Coninxloy am Besten. Viele seiner Landschaften hat Nikolaus de Bruyn gestochen; z. B. den Wettstreit des Apollo und Pan (bez.: *Egidius Coninxlogensis Inventor. Nicola de Bruyn Sculp.*), die bergige Landschaft mit Häusern und Burgen (im Vorgrunde das Urtheil des Midas), Abraham in einer bergigen Landschaft, der den Isaak opfern will; Gebirgslandschaft mit zwei Bären, welche die 42 Kinder zerreißen, die den Profeten Elisa verspottet hatten; die Landschaft mit dem spanischen Cavalier etc. Assverus Londerseel stach nach C. die Gebirgslandschaft mit Christus, den Jüngern und der blutflüssigen Frau, B. a Bols wert die Steinigung Stephani, J. C. Vischer die Landschaft mit Tobias und dem Engel im Mittelgrunde, Jan Lon die grosse Landschaft mit dem barmherzigen Samariter (bez.: *Egid. Coninxloy Inven.*) etc.

Conquy, ein sehr tüchtiger französischer Stecher unsrer Zeit, von dem z. B. das schöne Blatt der 6. Lief. der *Galérie Aguado* herrührt, welches den Jesusknaben auf den Stufen des Tempels vor seinen ihn suchenden Aeltern nach dem Gemälde des Carlo Dolce wiedergibt. Dies Blatt ist höchst zart und kräftig ausgeführt, und es spricht den edeln Charakter in den Köpfen völlig dem Original getreu aus.

Conrad, ein um die Mitte des 13. Jahrh. lebender Mönch im Kloster Scheyern, der sich durch die Abfassung vieler gelehrten Werke auszeichnet hat. Als Künst-

ler lernen wir ihn in mehreren seiner auf der Münchener Bibliothek befindlichen Handschriften kennen, die er eigenhändig mit Bildern ausgeschmückt hat und unter denen besonders ein *Evangelarium* und *Lecttionarium* wichtig ist. Zu Anfange dieser Handschrift befinden sich mehre grosse apokalyptische Darstellungen, dann zwei kostwürdige Legenden in mehren Reihen kleinerer Bilder (die eine derselben enthält die Geschichte des Bischofs Theophilus, die älteste deutsche Faustsage), und hierauf eine Anzahl von Bildern der heil. Geschichte. Die Führung der Linien ist in diesen Bildern zwar nicht mit derjenigen Sicherheit und Bestimmtheit behandelt, wie in der schönen „Handschrift des Werinher von Tegernsee“ (einem altdutschen Gedicht vom Leben Mariens, in der Berliner Bibliothek), doch wird in Conrads Zeichnungen der Sinn für eine naturgemässe Form noch bemerkbarer, die Bewegung noch freier, der Faltenwurf noch leichter bewegt, mehr durch die Körperform motivirt und in grossartig weichen und edlen Linien gebildet.

Conrad, Carl Ernst, Bildhauer in Hildburghausen, geb. zu Eisfeld den 5. Juli 1818, bildete sich in den J. 1832—35 unter Burgschmiet und Heidehoff in Nürnberg und besuchte dann die Werkstätte Schwanthalers in München. In seinem 18. Jahre durch den Tod seines Pflegevaters und Beschützers A. Voß gänzlich aus seiner unter den glücklichsten Auspicien begonnenen künstlerischen Laufbahn herausgerissen, wurde er blos durch das ausgezeichnete Lehrertalent des zugleich uneigennütigen und unermüdeten Meisters Karl Barth in Hildburghausen aus seiner damaligen Muthlosigkeit errettet und zum Weiterstreben ermuntert. Nachdem er früher durch den Beifall Burgschmiets und Schwanthalers (dessen Werkstätte er 1839 noch einmal besuchte) hauptsächlich Thiergruppen nach der Natur modellirt hatte, wendete er sich nun unter Barth dem Porträt und höheren Kunststudien zu und modellirte in den wenigen ihm freigebliebenen Stunden gegen 100 Porträts (Büsten und Medallions) sowie ein 5 Fuss breites und 4 Fuss hohes Hautrelief eigener Composition: „Herkules als Knabe die Schlangen der Juno würgend,“ nach Theokrits 24. Idylle. Dies Reliefsmodell ward 1844 fertig; die Figuren darauf sind Alkmen, Amphitruo, der blinde Tiresias, ein Fürst der Thebaner und der schreiende Iphikles. Diese Arbeit Conrads, sowie auch seine nach der Natur modellirte, stark lebensgrosse Büste des Dichters Friedrich Rückert, die sich 1844 auf der Kunstausstellung der kön. Akademie in Berlin befand und in den Besitz des Königs von Bayern gekommen ist, legen für die Strebungen des Künstlers das günstigste Zeugnis ab. Dies gilt ganz vornehmlich auch von dem in Erzherzog Johanns Besitze befindlichen Wachsmo- dell eines Jagdbechers, wozu ihm Karl Barth die Zeichnung lieferte. Der Becher ist etwa 18 Zoll hoch; den Fuss bekleidet ein schöner natürlicher Eichenkranz, über welchem einzelne Thierköpfe heraussehen. Den Becher selbst, oder das Trinkgefäss, bildet ein Fass, das auf die anmuthigste Weise mit Reliefs geschmückt ist, mit Thieren der Jagd, Jagdhunden, einem getroffenen Reh, einem Fuchs im Eisen, einem Geier, Fasan etc. Das Fass wird von einem Rebstock umwunden und getragen, und um den Rebstock — diese Gruppe bildet den Griff — stehen drei Waldmänner, nicht eigentlich Jäger von Profession, wie es scheint: ein Tyroler mit der Büchse, ein Hornist und ein Schenk- wirth mit dem Jagdtrunk. Um den oberen Rand des Fasses steht der Spruch: „Frisch auf zum fröhlichen Jagen!“ und den Deckelgriff bildet ein sitzender Windhund, während der Rand mit Eichenlaub umlegt ist. Dies Bechermodell — vortrefflich zur Ausführung in Silber geeignet — ist nur in den Hauptsachen streng nach der Zeichnung Barths behandelt; besonders aber sind die herrlichen Thier-Reliefs zwischen den Reifen von Conrad selbst beigelegt. (Vergl. Nr. 238 der Deutschen Allgem. Zeit. von 1843, den Thüringer Boten desselben Jahrs Nr. 136 und das Oesterr. Industrieblatt vom Jan. 1844.) Der Künstler erhielt nach Einsendung seiner neuesten Arbeiten auf die Ausstellungen zu Berlin und München die ehrendste Anerkennung von Männern wie Rauch, Schwanthaler und Schadow, insbesondere auch vom Dichter Rückert und von der Berliner Akad. der Künste, sowie aus der Hofkanzlei des Erzherzogs Johann v. Oesterreich, welcher den Jagtpokal nach dem Rathe Schwanthalers in vergoldeter Bronze durch Burgschmiet in Nürnberg ausführen lässt. Conrad bedient sich des Künstlerzeichens

E

Conradsburg. — Die Kirche von Kloster Conradsburg bei Ramsleben (Nordost-Ecke des Harzes) ist ein kleines, aber zu den reinsten, edelsten und reichsten Beispielen zählendes Architekturdenkmal aus der letzten Epoche des romanischen Baustyls. Hier ist der romantische Gewölbebau zu vorzüglicher Anmuth und Grösse durchgebildet; die Feinheit der Gliederungen, die zum Theil der edelsten Antik

gleichstehen, der Reichthum und die Eleganz des Ornaments bezeichnen die Zeit um das J. 1200. Leider ist dies schöne Werk unvollendet, da nur Chor und Krypta vorhanden sind. Vergl. Ranke's und Kugler's Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg etc. S. 124, und Dr. L. Puttrich's „Denkmale der Baukunst des Mittelalters“ 15. — 18. Lief. der 2. Abth. mit dem Separattitel: „Mittelalterliche Bauwerke zu Eisleben und in dessen Umgegend, Seeburg, Sangerhausen, Querfurt, Conradsburg.“ Puttrich theilt ausser den Hauptansichten auch die schönen Details der Conradsburger Kirche, besonders die der Krypta, in ausführlichen Darstellungen mit. Neuerlich, und zwar wesentlich mit auf Anregung Puttrich's, geschieht durch die preussische Regierung Alles, um dies Kleinod deutscher Kunst auf würdige und seinem Werthe entsprechende Weise zu erhalten.

Consecratio, die Apotheose, welche verstorbenen römischen Kaisern zu Theil ward und nur solchen Imperatoren widerfuhr, die der Senat oder der Nachfolger für würdig erkannte, als *Divi* (Ebenbürtige der Götter) angesehen zu werden. Hätte nur der Senat die Gottwürdigkeit eines Kaisers zu erklären gehabt, so würde wenigstens kein Nichtswürdiger die Ehre der Consecration erhalten haben. Bei der Schamlosigkeit späterer Thronfolger aber war es kein Wunder, dass nun ein schlechter Cäsar den andern vergötterte. Uebrigens wurde die Ceremonie der Consecration vergl. den Art. „Apotheose“) selbst für Kaiserinnen angeordnet. — Mehrfach interessant sind die auf Anlass der Consecrationen geschlagenen Münzen. Merkwürdige Beweisstücke vom Verfall der Kunst sind die Consecrationsmünzen, welche unter Gallienus, dem Sohne und Nachfolger Valerians, geschlagen wurden. Ferner sind die aus der Zeit der Willkürherrschaft des Maxentius bekannten C.-M. anzuführen, welche auf dessen erstgeborenen Sohn aus der Ehe mit der Tochter des Galerius Maximianus, den als Knaben verstorbenen Cäsar Romulus, lauten und das einzige Beispiel bestätigen, dass ein Kaiser seinen Sohn und erklärten Nachfolger unter die Götter aufnehmen liess. Die auf die Apotheose des Marcus Aurelius Romulus bezüglichen Münzstücke führen auf ihrer Vorderseite die Umschrift: *Mvo Romulo av bis cons.*, was man also übersetzt: „Dem neuen göttlichen Romulus, welcher zweimal Consul war.“ Maxentius hatte nämlich in den J. 309 und 310 den unmündigen Knaben zweimal zum Consul ernannt.

Console, soviel wie Kragstein.

Consoni, einer der jetztlebenden Maler Roms, der mit Capaldi aus Minardi's Schule hervorgegangen ist und gleich jenem in strengerem Style arbeitet.

Constantin, A., ein Genfer, der berühmteste Porzellanmaler unsrer Zeit, hat eine lange Reihe von Jahren in Italien verlebt und sich dort meist mit Copien Raffaelischer Gemälde beschäftigt. Er ist nach langem gründlichen, ganz ins Einzelne gehenden Studium des raffaelischen Geistes und der raffaelischen Technik eigenthümlich in der Kunst geworden, des Urbinate's grosse Bilder in kleinerem Maassstabe auf Porzellan wiederzugeben und dadurch, wenigstens im Diminutiv oder Auszug, für eine Zeit zu erhalten, wo die Originale vielleicht nicht mehr auf Erden sein dürften. Von diesem Meister in der Porzellancopie des grössten Meisters wurden übertragen: die Schule von Athen, die Messe von Bolsena, die Befreiung Petri (in den Stenzen); die Verklärung auf Tabor und die Madonna von Fuligno (in der Vatikan. Samml.); die Salthea (in der Farnesina); Ezechiels Vision, die Mad. della Seggiola, die Mad. Tempi und del Granduca, die Fornarina, der heil. Johannes und das Bildniss Papst Leo's X. in Florenz); die Madonna Franz I., die Madonna del Pez und die Visitation. Einige dieser Copien sind als die grössten zu bezeichnen, welche die Porzellanmalerei hervorgebracht hat; die Schule von Athen ist, soviel man weiss, das bedeutendste Werk dieser Art. Mehre sind in Paris u. Genf, die meisten im Cab. zu Turin. Die vortreffliche Copie der Transfiguration, die man in den J. 1836 und 37 zu Rom sah, ist die Arbeit eines ganzen Jahres. Constantins übrige grössere Porzellan Gemälde sind: Titian's Venus (in der Tribüne zu Florenz), Correggio's Vermählung der heil. Katharina im Louvre) und Madonne à la Chemise (in der Nationalgallerie zu London), sowie der dem Correggio zugeschriebene Christus mit Engeln (ehemals bei Marescalchi in Bologna, jetzt im Vatikan), des Andrea del Sarto Madonna del Sacco (in der Servienkirche zu Florenz), Carlo Dolce's Poesie (bei Corsini das.) und Gérard's Einzug Heinrichs IV. Nach eigenen Compositionen hat Constantin zwei Thetis, eine aus dem Iade kommende Nymphe und eine Magdalena in Porzellan gemalt. Endlich hat er auch ein eigenes Bildniss geliefert, welches in der Porträtsammlung der Florentiner Gallerie gesehen wird. — Während der langen anhaltenden Beschäftigung mit den Werken des grossen Urbiners musste Constantin manche Bemerkung machen, manche Mücke in Raffael's Art und Weise thun, manche technische und andre Eigenthümlichkeiten erkennen, welche einem wenn auch sonst aufmerksamen und kundigen Beob-

achter entgangen sein dürften. Diese Bemerkungen schrieb er auf und fügte noch hinzu über Roms Kunstwerke, über mehr oder minder Bedeutendes. So entstand das Buch: *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres, par A. Constantin. Florence, Vieuveur. 1840. Tübingen, bei L. Fr. Fues. (358 S. gr. 8.)* Es kann dem Rom Besuchenden als eine Art Wegweiser durch die Kirchen, Paläste und Gallerien der Stadt dienen, obschon bei Weitem nicht Alles von Bedeutung genannt und Manches nur in Vorbeigehen erwähnt ist. Unsre antiquarische und geschichtliche Kenntniss von Roms Kunstwerken wird dadurch nicht bereichert; das Buch ist sehr ungleich und es kommen darin Verwechslungen mancher Art vor, Irrthümer, welche längst berichtigt sind, Angaben und Anekdoten, wovon die Kunstgeschichte bereits glücklich gebebert ist. Auch ist für den, welcher die von C. besprochenen Bilder nicht aus eigener Anschauung kennt, sehr Vieles unvollständig und unverständlich, wozu überdies die fragmentarische Darstellung das Ihrige beiträgt. Der eigenthümliche Werth der Schrift besteht aber in der einfachen anspruchslosen Mittheilung der Beobachtungen und Erfahrungen eines einsichtsvollen Künstlers, welcher, ohne Vorurtheil der Schule und mit lebendigem Schönheitssinne begabt, das analysirt und klar zu machen sucht, was ihm an diesen unsterblichen Werken das Charakteristische scheint. Eine grosse Menge von Gemälden ist in dieser Schrift besprochen, und man findet die schätzbarsten Bemerkungen über die Zeichnungs- und Coloritverhältnisse jedes einzelnen Werkes der grossen Maler. Nicht minder schätzenswerth sind sodann die Notizen des Meisters Constantin über seine eigene Kunst, die schwierige Porzellanmalerei. „Wer Constantin kennt, die Lebendigkeit seines Gefühls, seinen künstlerischen Blick, die warme Verehrung, die er den grossen Meistern zollt, welchen er ein so eindringliches Studium gewidmet hat, endlich die Lebenswürdigkeit seines ganzen Wesens: der wird ihn in diesem Buche wiederfinden,“ schreibt Alfred Reumont aus Florenz 1840. — Als Künstler steht C. allerdings nur gross unter den Reproducenten da. Mit Recht bewundert man seine kleinen Copien und freut sich, dass so die bedeutsamsten aber doch mit der Zeit vergänglichen Originale auf ein Material übertragen sind, das aller Zeit trotzt. So sehr nun Constantins bewundernswürdiger Fleiss, sein langes schweres und tiefes Studium der raffaelischen Bilder zu ehren ist, so wenig ist man aber berechtigt, ihn, wie es in Genf geschehn, als einen Schüler Raffael zu bezeichnen. Alle Schüler des grossen Urbiners waren weniger gute Copisten als selbstschaffende Künstler, auf welchen ein Theil, wenn auch nur ein kleiner Theil des raffaelischen Kunstsegens lag. Unter den eigenen Compositionen Constantins ist nun aber keine von einiger Bedeutung. Jene hyperbolische Bezeichnung kann dem C. um so gern missen, je mehr ihn der Name des ausgezeichnetsten Gemäldecopisten in der Sphäre der Porzellanmalerei ehrt. — Leider hat C. keine Schüler bilden können. Er selbst verdankt Alles sich allein. Er begann in Genf damit, Zifferblätter für Uhren zu malen. Dann kam er nach Paris und führte hier für die Kaiserin Josephine sein erstes Kunstwerk aus, indem er die Madonna della Seggiola auf Porzellan übertrug. In Italien stiess er auf eine Menge von Hindernissen, die er nur durch Geduld überwinden konnte; zunächst machte ihm das Copiren der häufig in schlechter Beleuchtung oder sehr hoch befindlichen Fresken zu schaffen. Hören wir ihn selbst. „Man muss (schreibt er im angeführten Buche) auf einem Gerüste malen und oft in unbequemer Stellung, bei einem Licht, das entweder schwach ist oder so hereinfällt, dass es das Auge äusserst ermüdet. Findet der Beschauer in meinen Copien irgend einen kleinen Theil, dessen Farbe nicht ganz richtig ist, so denke er an die Mühen, welche die Arbeit dem armen Künstler verursacht hat, und an den erforderlichen Wärmegrad beim Brennen, dessen Erlangung in diesem Falle vielleicht nicht möglich war. Die Nuance der Farben beim Auftrag ist ganz verschieden von der nach dem Brennen. Ich habe sämmtliche Fleischpartien eines Bildes nach dem zweiten Feuer rauthfarben gefunden. Sind diese Schwierigkeiten gross bei einem Bilde von zwei bis drei Figuren, wie viel anders bei einem Gemälde mit 57 Figuren, wie die Schule von Athen! Da ist z. B. eine Hand, die einen blauen Mantel berührt; das Blau verträgt sich nicht mit der Fleischfarbe und zerstört sie völlig. Ich nehme das Beispiel der blauen Farbe, weil sie am meisten zu schaffen macht. Man sehe Porzellan-gemälde an: das Blau hat immer etwas Hartes, was der Harmonie schadet, welches zu mildern aber unsäglich schwer ist... Man malt mit Farben, die sich im Feuer verändern müssen. Der rothe Ärmel der Madonna della Seggiola wurde fast grün gemalt: die Farbe, wie sie nach dem Brennen sich zeigt, entsteht durch die Verbindung des Goldkarmins mit dem Gelb. Die rothen Goldoxyde verändern sich beim Brennen sehr und werden bei weitem schöner, während die Eisenoxyde ihre Farbe nicht so gut bewahren. Die dunkeln Farben haben den Nachtheil, vor dem Feuer viel heller zu sein: so z. B. ist das Schwarz beinahe Grau. Es ist eine der grossen Schwierig-

elten dieser Gattung der Malerei, dass man kaum den Grad von Kraft zu beurtheilen vermag, welchen eine vor dem Brennen so helle Farbe nach demselben hat. Je kräftiger ein Bild ist, desto auffallender werden die Fehler, desto schwerer ist ihnen abzuheifen. Ich meinstheils finde es weit leichter, ein im Tone schwach gehaltenes Bild zu malen als ein kräftiges. Eine zweite Schwierigkeit besteht darin, dass jeder verschiedene Hitzgrad eine verschiedene Farbe gibt. Eine für ein schwaches Feuer berechnete Farbe verändert sich sehr und verdirbt das ganze Gemälde, wenn der Wärmegrad den, für welchen sie vorbereitet war, übersteigt. Unglücklicherweise ist man aber noch nicht dahin gelangt, den nöthigen Wärmegrad ganz genau beim Brennen abzuheben zu lassen. So viele Erfahrungen ich auch gemacht, so kann ich doch immer noch nicht völlig der Wirkung gewiss sein, welche das Feuer hervorbringen dürfte; und von einem Tage zum andern stellt sich die Wirkung zweier Feuer, wenn sie auch dem Anscheine nach dieselben sind, ganz verschieden heraus. Bei meinem Aufenthalt in Italien sind noch andre Schwierigkeiten dazu gekommen. Die Gemälde von grossem Umfange haben in der kön. Manufactur zu Sèvres gebrannt werden müssen. Die Schule von Athen z. B. hat, erst untermalt, eine Reise von Rom nach Paris gemacht. Nachdem sie nach Rom zurückgesandt worden, habe ich sie ausgeführt und noch zweimal nach Sèvres schicken müssen, des zweiten und dritten Brennens wegen. Die Schwierigkeiten waren der Art, dass ich mich entschloss, die Kunst des Brennens in Paris zu lernen. Mit unendlicher Mühe habe ich dann in Italien Oefen einrichten lassen, wo ich das Brennen ohne jegliche Hilfe vollführte. In diesen Oefen habe ich die Copien der Transfiguration und der Madonna di Fuligno, die jetzt in Wien befindlich sind, sowie mehre Gemälde von eigener Composition gebrannt.“

Constantin der Grosse; s. im Art. „Kaiserbilder und Kaisermünzen.“

Constantinopel; s. den Art. unter Litera K.

Constanz; s. unter K.

Constitutionsskule; s. Gaybach in Franken.

Consulardiptychon; s. unter Diptychon.

Consularmünzen haben vorn den Kopf der Roma, nach Andern der Minerva, mit dem geflügelten Helme. Auf der Rückseite zeigen die ältesten Cons.-M. den Castor und Pollux, wofür aber bald ein Rossegespann eintritt, daher diese Münzen auch *Bigati* heissen. Die ältesten röm. Familienmünzen (so nennt man die mit dem Namen der Aufseher des Münzwesens bezeichneten Münzen) entsprechen in den Emblemen den Consularmünzen, nur finden sich auf den Gespannen verschiedene Götter abgebildet. Hernach erscheinen verschiedene Typen in Bezug auf Cultus und Geschichte der Geschlechter. In den Consular- und Familienmünzen zeigt sich während des ersten Jahrhunderts, nachdem man angefangen hatte Silber zu prägen (*Anno Urbis* 483), die Kunst sehr roh; das Gepräge ist flach, das Figürliche plump, der Romakopf unschön. Auch als die mannichfaltigen Typen aufkommen, bleibt die Kunst noch lange roh und unvollkommen.

Contorni (ital.), Umrisse.

Contorniaten nennt man jene Medaillen, die in der spätern Zeit des alten Roms bei den öffentlichen Spielen vertheilt wurden. Man hat sie so nach ihren erhobenen Ländern genannt. Vergl. Eckhel's *Doctrina numorum*, VIII. p. 292 ff. Ihr Bildwerk zeigt die *Decursiones*, *Venationes*, *Pugilatus* und *Scenica* in den römischen Circis, mit vielen interessanten Details. Unter Gallienus zeugen die Contorniaten nebst den Consecrationsmünzen von dem Verfall der Kunst.

Contour; Umriss.

Contrefaçon; soviel wie Abbildung.

Cooper, Samuel, ein englischer Porträtmaler, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. lebte und wegen seinen Miniaturbildnissen sehr geschätzt ist. Sein Porträt Milton's, vor des Dichters Erblindung gemalt und noch sehr wohl erhalten, ward 1844 vom Herzog von Buccleuch um 100 Guineen erworben.

Copie wird ein Bild genannt, das nach einem Vorbilde geschaffen ist. Man macht Copien von plastischen Gebilden, von Gemälden, Zeichnungen und Stichen. Gewöhnlich versteht man unter Copie ein Nachbild von anderer Hand; hat aber der Meister des Urbildes die Copie selbst gemacht, so pflegen wir dieselbe als „Wiederholung“ zu bezeichnen, wofür die Franzosen den Ausdruck „Doublette“ haben. Es gibt Copien, die mit solcher Kunst gearbeitet sind, dass sie schwer oder gar nicht vom Originalen unterscheidbar sind; obenan stehen jene, die unter des Meisters Augen durch tüchtige Schüler beschafft wurden und an welche dann der Meister die letzte Hand legte. Wie sehr Copien auch den besten Kenner der Urbilder täuschen können, davon mag folgende Historiette zeugen. Raffael hatte Leo X. gemalt und Giulio Romano war an diesem Gemälde mit thätig gewesen. Herzog Friedrich II. von Mantua

erbat sich dasselbe von Papst Clemens VII. zum Geschenk und erhielt es auch zugesagt; Ottavio de' Medici aber, der mit der Absendung des Bildes beauftragt wurde, verzögerte dieselbe unter dem Vorwande, dass er für das Bild einen noch reicheren Rahmen besorgen müsse. Inzwischen berief er den Andrea del Sarto, der es praktisch copiren musste. Diese Copie nun erhielt Herzog Friedrich. Weder dieser noch der eben auch zu Mantua anwesende Giulio Romano merkten das Geringste von einem Betrug. Zufällig kam aber Vasari, der damals in Florenz den Andrea del Sarto jene Copie hatte machen sehen, jetzt nach Mantua, und als ihm eines Tags Giulio Romano eine Menge Alterthümer und Gemälde und zuletzt auch jenes Bild Leo's X. als das Beste wies, was Mantua besitze, sprach Vasari zu Giulio: „Ja dieses Werk ist schön, aber nicht ganz so schön als das von Raffael!“ Wie so? versetzte Giulio, — es ist ja von Raffael, und da sind auch die Pinselstriche, die durch mich hineingekommen sind! „Ihr irrt Euch,“ erwiderte Vasari, „denn dies hab' ich Andrea malen sehen, und zum Beweise seht hier sein Zeichen, das der Rahmen verdecken musste, als man die Bilder in Florenz vertauschte.“ Da überzeugte sich Giulio und freute sich über Sarto, „der es ganz so gut gemacht habe als Raffael selbst!“ — Künstler gestehen beschelden ein, dass sie von Copien getäuscht werden können; hingegen sind Kunsthändler weit von diesem Geständnisse entfernt, und man findet auch nicht selten Liebhaber, die grade so allwissend wie Kunsthändler sind. — Im Allgemeinen bleibt es wahr, dass in der Copie immer einige Schönheiten des Originals verloren gehen, zumal eben die, welche ganz von der Meisterhand abhängen. Dann müssen auch Copien das Freie und Zwanglose entbehren, was uns ein Ganzes so reizend macht. Ubrigens verdienen Copien, vorausgesetzt, dass sie von geschickten Nachahmern herrühren, keineswegs die Geringschätzung, womit ihnen originalwüthige Bildhändler begegnen. Diese Originaljäger sehen augenblicklich mit Verachtung auf die beste Copie eines Originals herab, sowie sich dieselbe als Copie ausweist, sind aber von jeder Copie, auch der schlechtesten, entzückt, so lange sie nur in dem süßen Wahn, ein Original zu besitzen, belassen werden. Diese Herren sind es, welche manchen technisch ganz tüchtigen, aber nicht genug zur Production begabten Künstler zu Reproduciren ausgezeichneter Werke von grossen Meistern verleiden. Und doch ist gewiss, dass es besser wäre, in manchen Gallerien tüchtige Copien unsterblicher Werke statt schwacher Originale von sonst starken Meistern zu finden. — Man kann die Copien in drei Gattungen theilen. Die gewöhnlichste Art ist die, wo der Nachahmer des Urbildes mit ängstlichster Treue verfährt und das Original gleichsam nachkünstelt. Hier offenbart nun eben die Mühsal des Schaffens die Copie sehr leicht als solche. Die zweite Art ist die, wo der Copirer von aller Nachkünstelung absieht und das Urbild in seinen Hauptzügen frei wiedergibt. Diese Copien, lediglich Nachahmungen des Styls, Colorits etc., verrathen sich sehr bald als apogryphische Bilder. Die dritte und wichtigste Art ist endlich die, wo das Urbild zwar mit der Freiheit einer gewandten Hand, aber zugleich mit einer innigst ins Original eingehenden Treue nachgebildet ist, die ihren Grund in der Begeisterung hat und ihre Befriedigung in keiner bloß äusserlichen, sondern in vollkommenster Nachschöpfung finden will. Solche Copien sind es, die auch den grössten Kenner von Originalen oft zweifeln machen können.

Caponius, römischer Bildhauer, hatte vierzehn von Pompejus besiegte Nationen in eben so vielen Statuen dargestellt, welche die Portiken *ad nationes* beim Pompejus-Theater zierten. (Plinius XXXV, 5, 4; Thiersch' Epochen etc. S. 296.)

Coques, Gonzales, geboren zu Antwerpen im Jahre 1618, war der Schüler David Ryckaert's des Aeltern. Ueberrascht von der Schönheit der Werke des van Dyck, beschloss er, diesen Meister nachzuahmen. Er behandelte anfangs Subjects aus dem Privatleben, so wie Teniers, aber er malte die edelsten und interessantesten. Ein Gemälde, auf welchem er einen reichen Kaufmann von Antwerpen mit seiner Frau und seinen Kindern bei Tische sitzend vorstellte, verschaffte ihm einen grossen Ruf in Rücksicht auf das Porträt und er war nicht mehr im Stande andere Gattungen zu behandeln. Von allen Seiten durch Fürsten und Grosse gesucht, hatte er nicht einmal Zeit genug übrig, den Wünschen von Privatpersonen zu entsprechen. Er malte nur im Kleinen, aber sein Pinsel war frei und leicht und zu eben der Zeit kostbar; sein Zug war schön, seine Farben waren frisch. Er verdient mit van Dyck verglichen zu werden. „Ich habe,“ sagt Descamps, „ein überraschendes Gemälde von ihm gesehen. Es ist eine ganze Familie schwarz bekleidet, und das Gemälde ist sehr hell. Die Leinwand darauf ist von einer so durchsichtigen Leichtigkeit, dass man sie von der Luft bewegt zu sehen glaubt. Seine Gründe sind hell und weit; seine Plane genau, einfach und ohne Verwirrung, obgleich mit Bekleidungen erfüllt; die

Grösse seiner Köpfe erstreckt sich kaum über anderthalb Daumen.“ Er starb im Jahre 1684 in einem Alter von 66 Jahren.

Cora, alte volskische Stadt auf einer weiten Felsböhe mit den reizendsten Fernsichten längs dem Meersaume über Astura, die Inseln San Felice, Ponza, Ischia, Carpi hin, trat lange vor Roms Entstehen gebietend in die altitalische Geschichte ein, und die noch vorhandenen fast zahllosen Ueberbleibsel von Monumenten der verschiedensten Epochen (darunter die kyklopischen Mauern aus einer Zeit mit jenen zu Mykenä) zeugen von ihrer einstigen Grösse und Herrlichkeit auch während der Römerherrschaft. Auf der Piazza vor Santa Maria della Pietà ist von den zahlreichen, sehr schönen marmornen Architekturresten, die man noch vor wenig Dezzennien sah, nun leider keine Spur mehr vorhanden, da man sie inzwischen zu Kalk verbrannt hat! Von fünf Lapidarinschriften mit historischen Namen, die sich bis auf unser Jahrh. erhalten hatten, sieht man nur noch wenige Buchstabenzüge eines einzigen, und von vier lebensgrossen Gewandstatuen guten Styles nur noch eine Marmorfigur ohne Kopf. Die Polygone der kyklopischen Stadt- und Burgmauern, besonders in der Nähe der Wohnung des Gonfaloniere, hat man losgebrochen und zerschlagen, sie für modernen Häuserbau zu benutzen. Nur die 15—20 Fuss langen Felsstücke sind nicht von der Stelle gewichen. Die in die Kirche Santa Oliva hinverpflanzten wunderschönen antiken Marmorsäulen wurden vor Kurzem mit weissem Kalk überstrichen! In der Kirche San Pietro, neben welcher auf der Spitze der alten Arx (Burg) sich das vielbewunderte Vestibulum eines Herkulestempels mit Architraven, Frontispizen und Inschrift befindet, steht ein jetzt als Taufstein dienender Marmoraltar des Herkules mit den vorzüglichsten Ornamenten. Seine Fassade zeigte das Haupt eines Phoebos Apollon innerhalb eines Stralenkranzes. Blinder Eifer hat letztern wegmesseln lassen, damit Niemand hier einen Heiligen vermüthe. All dieser Vandalismus geschieht im Namen des Stadtraths von Cora; der rettende Arm der in Rom niedergesetzten Commission, welche über die Erhaltung der Alterthümer zu wachen hat, scheint nicht bis hieher zu reichen.

Corbinian der Heilige, der mit Winfried (Bonifacius), Willibald, Rupert, Emmeran, Killian und Magnus das Siebengestirn der deutschen Apostel bildet, war im 8. Jahrh. Bischof v. Freisingen und starb 730. Sein Todes- und Festtag oder *dies natalis* (da jedes Heiligen Sterbetag für einen Geburtstag in der besseren Welt gilt) ist der 8. September. Auf den Darstellungen sieht man neben ihm den Bären, den er gezwungen, ihm sein Reisebündel nach Rom zu tragen.

Corbould, Edward und Francis, der letztere Bildhauer, der erstere Maler zu London, beide Henry Corbould's, des berühmten Antikenzeichners, Söhne. Edward bewegt sich im romantischen Genre. Bekannt sind seine *Canterbury Pilgrims at the Tabard-Inn*, welche sehr durchdachte Composition durch C. E. Wagstaff gestochen ward. Auf der Ausstellung der Sculpturen, Cartons, Fresken etc. in Westminster Hall zu London 1844 sah man von ihm „Schön Rosamund im Woodstock Park, wie sie König Heinrich II. erwartet,“ *al fresco* dargestellt; ein Bild im Geiste französischer Genremalerei gedacht, eine hübsche, angenehm kostümirte weibliche Gestalt an einem Gartenhause lehnend, inzwischen in Form, Farbe und Modellirung nicht verrathend, dass der Künstler zu den frühern Preisträgern gehörte. Vergl. übrigens *the Book of Art, or Cartoons, Frescoes, Sculpture and Decorative Art, as applied to the New Houses of Parliament, as also to building in general; with an Appendix, containing an historiceal notice of the Exhibitions in Westminster Hall. (One Hundred Engravings in royal 4to.)*

Corbould, G., stach mit an den Zeichnungen, welche Henry Corbould für die *Specimens of ancient Sculpture* lieferte. Derselbe G. C. erscheint auch mit unter den Stechern, welche die schönsten Platten zu dem prächtigen Beschreibungswerke der antiken Marmorschätze des British Museum gearbeitet haben.

Corbould, Henry, Vater des Bildhauers Franz Corbould und des romantischen Geschichtsmalers Edward C., geb. am 13. Aug. 1787 zu London, gest. am 9. Dec. 1844 zu Roberts-Bridge, hatte durch ganz England einen grossen Ruf als Zeichner, namentlich nach Antiken. Nach seinen Zeichnungen erschienen im Kupferstich die Sammlungen des Herzogs von Bedford, des Grafen von Egremont, des Britischen Museums etc. Die sogen. *Elgin-Marbles*, nämlich die Bildwerke, welche der moderne Verres, Lord Elgin, vom Parthenon in Athen hatte herunterschlagen lassen, wurden von Corbould um 1821 abgezeichnet. Seine letzte Arbeit waren die Zeichnungen zu den sämtlichen 58 Kupfern des 10. Bandes der *Description of the Marbles of the British Museum*, welcher 1845 erschienene Band die Antiken aus der berühmten, ganz ins britische Museum übergegangenen Towneley'schen Sammlung bringt. (Der Text von Edw. Hawkins.) In einer vorausgeschickten kurzen Notiz beklagt der

Herausgeber mit Recht den grossen Verlust, den die Unternehmung dieses Beschreibungswerkes durch Henry Corbould's Tod erleidet.

Corchia heisst ein Berg im Modenesischen, und zwar im frühern Herzogthum Massa und Carrara, welcher 4 St. hinter Serravezza und 2 Miglien vom Dorfe Livigliani liegt. Man hat hier 1840 eine Höhle entdeckt, welche vom schönsten Statuarmarmor gebildet wird. Der Stein ist blendend weiss, von feinstem Korn und besonders guter Härte. Man versprach sich damals davon grosse Blöcke ohne Flecken; doch haben wir nichts Näheres wieder gehört. Oberhalb des Monte Corchia hat man ferner fleischfarbenen Marmor gefunden, durch den man an Antiken von solchem farbigen Marmor erinnert ward, namentlich an die Maske eines weiblichen Kopfes im Museo Borbonico zu Neapel. Eigenthümer dieses kostbaren Marmorberges ist der Gonfaloniere Simi. (Näheres über den Fundort dieser Marmorarten findet man in der Beilage zur Augsburger allg. Zeit. vom 16. Nov. 1840.)

Cordero di S. Quintino, ein italienischer Graf, bekannt durch sein 1829 zu Brescia erschienenes Werk: *Ragionamento dell' italiana Architettura durante la dominazione Longobarda*. Die frühere Entwicklungsgeschichte der italienischen Architektur hat in dieser Schrift manche Aufhellung erfahren; namentlich ist durch Cordero das von Vielen ganz willkürlich in die Lombardenzeit hinaufgerückte Alter der Kirche San Michele zu Pavia aus sehr guten Gründen erst in die Zeit von 1050–1150 gesetzt worden.

Cordova, am rechten etwas erhöhten Ufer des Guadalquivir, einst der Prachtsitz des ommajadischen Kalifats, ist heute nur noch das Gespenst einer grossen reichen Stadt. Von der Million Einwohner, die man zur Zeit der Araberherrschaft zählte, sind jetzt nur noch 40,000 übriggeblieben, die sich in den weiten Mauern der Stadt so verlieren, dass man ganze Strassen durchwandeln kann, ohne einer menschlichen Seele zu begegnen. Und diese Strassen sind mit wenigen Ausnahmen ein Bild des kläglichsten Verfalls. Dichtes Gras wuchert über ihrem Pflaster, ellenhohe Pflanzen wachsen lustig auf den bemoosten Dächern, die Häuser drohen Einsturz, Wind und Wetter ziehen durch ihre leeren Fensterhöhlen. Selbst an der *Plaza mayor*, jetzt *Plaza de la Constitucion* geheissen, dem gross und regelmässig angelegten Hauptplatze der Stadt, sind mehre der geräumig und stattlich gebauten Häuser von ihren Bewohnern verlassen, ohne Dächer und Fenster, kurz im Zustande wahrer Ruine. Unter den Bogengängen dieses Platzes, die bestimmt zu sein scheinen, die reichsten Waarenlager aufzunehmen, sieht man nur hie und da einen finstern armseligen Kramladen. Die vielen Kirchen und Klöster sind von Bettlern umlagert, und die prächtige vergoldete Statue des Erzengels Raphael, Schutzpatrons von Cordova, steht am Thore wie eine Ironie auf das allgemeine Elend der Stadt. Selbst der Guadalquivir, auf welchem einst ganze Flotten hier anlangten, stimmt in das Elend durch seine Versandung mit ein, indem er nun nicht einmal den leichtesten Lastkahn mehr zu tragen vermag. Auch die Brücke des Flusses, ein Prachtwerk des zweiten Kalifen, ist durch Vernachlässigung so gefährdet, dass das erste Anschwellen des Stromes ihrer tausendjährigen Existenz ein Ende machen und sie in eine Ruine verwandeln kann, wie dies mit zwanzig andern Brücken über Bäche und Bergströme geschehen ist, deren Trümmer man auf dem Wege zwischen Granada und Cordova findet. Die Ufermauer, welche die Stadt gegen den Fluss vertheidigen soll, ist an vielen Stellen schon völlig hinweggeschwemmt; dagegen ist der starke Brückenkopf, *la Calahorra* genannt, dessen der Stadt zugekehrte Werke ein sehr kriegerisches und achtbares Aussehn haben, noch in befriedigendem Zustande. Das berühmteste aus der Araberzeit datirende Bauwerk zu Cordova ist die *Moschee Abderrhamans*, des Gründers des ommajadischen Kalifats, der den Bau im J. 786 nach Chr. beginnen liess. Sie ist somit der älteste maurische Bau in Spanien, und des Kalifen Absicht war keine geringere, als dem Gott, der seine Waffen beschützt hatte, einen die Moscheen von Damaskus, Bagdad und Jerusalem noch übertreffenden Tempel zu weihen. Dadurch sollte Cordova eine Bedeutung für die Islambekenner im Westen bekommen, wie die Mekka für die Gläubigen im Osten hätte. Nach Abderrhaman I., der schon im nächsten Jahre nach Begründung der Cordover Moschee verstarb, führte sein Sohn Hescham I. (787–796) das Unternehmen fort, der in Folge seiner Siege im Norden und Osten Spaniens ein Fünftel seines Anthells an der Beute für den Moscheebau bestimmte. Mit dem J. 820 begannen glänzende Gesandtschaften zwischen dem Kaiserhofe zu Byzanz und dem Kalifat zu Cordova; es waren wechselseitige Sendungen von Gelehrten und Künstlern. Am Lebhaftesten wurde dieser Verkehr beider Höfe unter der langen und friedlichen Regierung Abderrhamans III. (912–961), wo man bald in Cordova die stolze Pracht von Byzanz herrschen sah. Unter diesem Kalifen finden wir wieder neue Arbeiten an der Moschee erwähnt. Zwei Jahre nach Empfang

einer höchst glänzenden Gelehrten- und Künstlergesandtschaft von Seiten des griechischen Kaisers Konstantin Porphyrogennetes liess Abderrhaman III. den alten Thurm niederreißen und durch einen neuen ersetzen, der binnen 13 Monden vollendet ward. Dieser Thurmbau war aber nur ein Vorläufer andrer bedeutenderer Arbeiten, denn nach einem glücklichen Kriege in Afrika verwendete der Kalif den Erlös aus seiner Siegesbeute auf die Verschönerung und Ausschmückung des Hofes, welcher vor der Moschee oder Dschama liegt. Doch erst unter Hakem II. (965), unter welchem aufklärten Kalifen die Kunst der Araber zur höchsten Entwicklung, zur luxuriösesten Entfaltung gedieh, erhielt die Moschee ihre glanzvollsten Verschönerungen. Das gleichmässige Zeugniß der Geschichtschreiber und der Inschriften spricht von seinen bedeutenden Bauten und Verbesserungen an derselben, besonders aber wird ihm die wundervolle Ausschmückung ihres heiligsten Raumes zugeschrieben. Jedoch so ausgedehnt auch das bisherige Bauwerk war, so wurde es doch nun bald unzureichend, um alle die Gläubigen Cordova's und die Pilgerschaaren von allen Enden des Kalifats und selbst von den Küsten Afrika's zu fassen. Daher unternahm zu Ende des 10. Jahrh. (in den J. 988 — 1000) der den Kalifen Heschem II. beherrschende Wessir El Mansur (*Almansor*) eine ausserordentliche Vergrösserung der Moschee, indem er an der Ostseite acht grosse, mit der Länge des Gebäudes parallele Schiffe hinzufügte. Die Moschee konnte nämlich nur nach dieser Seite hin Erweiterung finden, wenn man nicht einen Theil des Kalifenpalastes, welcher auf der Westseite der Moschee lag, zerstören wollte. In weit späterer Zeit, aber ebenfalls noch unter maurischer Herrschaft, entstand die Kapelle, welche unter dem Namen *Villa viciosa* bekannt ist. Hiermit hört die maurische Baugeschichte der Moschee Abderrhamans auf. Die schwachen Nachfolger jener Kalifen zerstückelten das Kalifat in Fürstenthümchen von Toledo, Sevilla, Valencia u. s. w.; dadurch brach sich die Macht der Mauren, welche nun nicht mehr sich gegen die vordringenden Christen zu halten vermochten, und so zog denn im J. 1236 Ferdinand der Heilige, König von Leon und Kastilien, als Sieger in Cordova ein, wo nun die Gewölbe des Tempels, auf welchem sich fortan statt des Halbmondes das Kreuz erheben sollte, von den Dankgesängen des Heeres erschollen. Die Moschee ward für den katholischen Cultus eingerichtet und man hatte soviel Achtung vor ihrer Schönheit, dass sie nur Veränderungen im Einzelnen erfuhr, wie solche durch die neue Bestimmung des Gebäudes sich nothwendig machten. So verblieb sie bis 1528, in welchem Jahre das Domkapitel den unseligen Beschluss fasste, einen Chor und ein Sanctuarium mitten in dem Gebäude zu errichten. Dieser barbarische Gedanke ward denn auch ausgeführt; man zerstörte für immer das interessante Ensemble dieses Hauptdenkmales aus der glänzendsten Epoche der Araberherrschaft in Spanien und gab das Signal zu den Unbilden aller Art, die es in den folg. Jahrh. noch weiter erfahren sollte. Als Kaiser Karl V. nach Cordova kam, zeigte er sich höchst entrüstet über das Verfahren der Capitularen und meinte: „Ihr macht da, was überall existiren kann, und habt vernichtet, was ohne Gleichen in der Welt war!“ — Trotz allen Verstümmelungen seit mehr als drei Jahrhunderten aber hat das Kalifenbauwerk seinen orientalischen Charakter zugleich mit seinem Namen bewahrt. Das Ganze überlebt den Ruin seiner Theile, und mitten unter den Säulen sich verliedend erscheint die christliche Kirche nur als ein Gemach der Moschee. — Die Cordover M. ist am Abhange eines Hügels errichtet, dessen Fuss die Wellen des Guadalquivir bespülen; mit weiser Vorsicht befahl Abderrhaman, dass sie allein stehe und von vier breiten Strassen umgeben werde, damit der Anblick des Tempels ganz ungehindert sei. Die Richtung des Baues ist von Norden nach Süden, ist also dieselbe, welche die Kaaba zu Mekka hat. Im Grundriss erkennt man leicht die altchristliche Basilika mit ihrem Atrium, Hauptschiff und Sanctuar wieder; nur modificirten die arabischen Baumeister die Basilikenform dahin, dass sie rechts und links an das Hauptschiff die grosse Menge paralleler Seitenschiffe anfügten. Die alte Moschee umfasste 11 grosse von Norden nach Süden gehende Schiffe, welche auf den Hof hinausgingen, der vor dem Tempel lag und einen nothwendigen Theil desselben ausmachte; 33 kleinere, von Osten nach Westen laufende Schiffe, schnitten rechtwinklich die elf grossen und bildeten so ein gewaltiges Ensemble von sich scheidenden Säulenreihen. Das ganze Bauwerk — ein Rectangel von 515 rhein. F. Länge und 392 rh. F. Breite — scheidet sich in zwei grosse Abtheilungen, in den westlichen Theil, das ursprüngliche, regelmässige, in sich vollständige Monument, wie es Abderrhaman I. anlegte, und in den östlichen Theil, einen augenscheinlichen Zusatz, welcher schlecht zum Grunde passt. Die nicht sehr hohen Umfangmauern von wahrhaft merkwürdiger Festigkeit verleihen dem Moscheebau von aussen den Schein einer mit Zinnen gekrönten Festung. Die natürliche Neigung des Terrains in der Richtung von Norden nach Süden machte es nothwendig, grosse Unterbauten von Quadern auszu-

führen; auf diesem Unterbau von ungleicher Construction ruht die südliche Umfassungsmauer der Moschee, die bedeutendste von allen, denn es war die des Heilthums und der verschiedenen dazu gehörenden Gemächer. Im Osten und Westen verbreiten sich diese Unterbauten zu schmalen Terrassen, die sich längs des Gebirges hinziehen; ihre Höhe nimmt von Süden gegen Norden ab, und geht endlich in der ausseren Nordseite des Baues in das Niveau des umgebenden Erdbodens über. Die Umfassungsmauern sind $6\frac{1}{2}$ bis $9\frac{1}{2}$ rhein. F. dick und lassen an Stellen, wo Beschädigung des Mörtelüberzugs stattgefunden, erkennen, dass sie größtentheils entweder ganz aus Quadersteinen erbaut oder doch wenigstens damit mehr oder minder regelmäßig bekleidet sind. In einigen Theilen gewahrt man die Anwendung von bröcklichen Ziegeln und jenes Gemisch von Erde, Stein und Kalk, das die Spanier *Tapa*, die Franzosen *Pisé* nennen. Steinerne Zinnen von 3 F. 8 Z. rhein. Höhe, in Form gezahnter Trapeze, ruhen auf einem schmucklosen Priese, dienen diesen Mauern zur Krönung und verbergen die Dächer, welche sich über den grossen Schiffen der Moschee erheben. Die Gesamthöhe der Moscheemauern, vom Boden, wie er jetzt ist, oder vom Unterbau an bis zum obersten Theil der Krönung, beträgt etwa 45 F. rhein. Um den zahlreichen Schiffen, die gegen die Umfassungsmauern laufen, ein sicheres Widerlager zu verschaffen, erheben sich in gehörigen Entfernungen Strebepfeiler in Form von viereckigen Thürmen, die ziemlich regelmässig den grossen von Norden nach Süden laufenden Schiffen entsprechen. Die Südsseite war durch 18 — 20 solche Widerlager gesichert, wovon 14 noch jetzt bestehen; hingegen hatten die Ost- und Westseite jede nur 10. Zwischen den meisten dieser Widerlager befanden sich Thürren nebst Nischen und Fenstern, theils wirklichen, theils falschen; zu ihrem Verschluss dienten Tafeln von einem durchscheinenden Stein oder von Marmor, die durchbrochen gearbeitet waren, dass sie eine Art Gitter bildeten, durch dessen Oeffnungen das Licht fiel. (Diese in regelmässigen Figuren durchbrochenen Marmortafeln, die durchscheinenden oder specularen Steine, kannte man zu Nero's Zeit unter dem Namen *Phengitos*; sie trugen sich von den antiken Monumenten auf die Kirchen in Griechenland und Italien und ebenso auf die Kirchen und Moscheen des Orients über.) Auf der Ostseite sind die Thürren, die hauptsächlich das Aeusserere der Moschee schmückten, quadratisch; der Sturz ruht in der Regel auf Marmorpfosten, darüber ist ein Bogen in Hufeisenform; das Tympanon in demselben, sowie die Priese und die Stäbchen, die ihn einfassen, sind mit Ornamenten in Stuck und gebranntem Thon, mit Mosaiken in Fayence und mit Inschriften von altkudischen Charakteren versehen. Diese Dekoration zeigt eine ebenso dauerhafte als zarte Arbeit, die seit länger denn 800 Jahren fast gar nicht gelitten hat. Was den Charakter der verschiedenen Ornamente der Nischen, Fenster und Thore betrifft, so erkennt man an ihnen den geschmücktesten byzantinischen Styl, der hier freilich durch den wunderbaren Reichtum der Ausführung und durch den eigenthümlichen Geschmack der Araber modificirt erscheint. Es existiren heut nur noch 17 Thürren, wovon 12 vermauert und nur 5 für den Dienst der Geistlichkeit in dem Bauwerke verblieben sind. Die in den Hof führende Hauptthür, die sich ursprünglich in der Axe der Moschee befand, hat den grössten Theil ihrer Ornamente verloren; 1572 waren sie noch erhalten, wo *Morales* eine ganz genaue Beschreibung von ihnen machte. Durch dieses Thor tritt man auf einen grossen freien Platz; es ist dies, gleich dem Atrium an der Vorderseite der christlichen Basiliken, hier an der Moschee ein breiter Hof, der von Portiken oder Hallen umgeben wird und in dessen Mitte einst Fontainen sprangen, für die im Koran vorgeschriebenen Waschungen. Palmen, Orangen und Cypressen beschatteten diesen Ort, der so zu sagen ein schwebender Garten ist, denn er geht über eine ungeheure Cisterne hin, deren Gewölbe auf Pfeilern von Haustein ruhen. Merkwürdig ist die Erscheinung, dass hier die vier oder fünf Fuss Erde, welche die Gewölbe dieser Cisterne bedecken, zur Ernährung und Erhaltung der herrlichen Bäume hinreichen, die bis zu einer Höhe von 50 — 60 Fuss gedeihen und seit der Araberzeit diesen Platz so reizend machen. Jetzt existiren die alten Brunnen nicht mehr, und die Hallen, die man jetzt auf die verschiedenste Art benutzt, sind kaum wiederzuerkennen. Der Hof hat ausser von Norden nach Süden 38 Metres (184 $\frac{1}{2}$ rhein. Fuss) und von Osten nach Westen 123 Metres (391 rhein. Fuss). Der Eindruck, den man empfängt, wenn man aus dem Hofe in das Innere dieses alten Heilthums des Islam tritt, ist unbeschreiblich; man wähnt in einem versteierten Walde sich zu befinden und das Auge ist umher in einem Labyrinth von Säulen. Der majestätische Anblick der Menge sich durchkreuzender Schiffe, die Unzähligkeit und fast völlige Gleichförmigkeit der Säulen, die Perspektive der leichten Arkaden, die Wunderwirkung des Lichtes, das von den in allerlei Farben spielenden Oberflächen des Jaspis und Marmor reflektirt wird und eine Mannichfaltigkeit der reizendsten Töne hervorbringt, dann ein grosser

Gefühl der Einsamkeit, das die Moschee erweckt, — alles dies überwältigt den Reisenden, der zum Erstenmal dieses Gebäude betritt, auf unaussprechbare Weise. Erst nach und nach gewinnt der wandelnde Betrachter in diesem Säulenwalde die Ruhe des Geistes wieder; er erkennt nun den Plan des Gebäudes, bewundert die Einfachheit der Anordnung, die Schönheit der Arbeit, den Reichthum des Materials und die ausserordentliche Mannichfaltigkeit der Details, und bald vermag er auch die verschiedenen Theile zu unterscheiden, aus welchen dies ungeheure Ganze besteht. Es ist zuerst ein Hauptschiff, breiter als die andern, an dessen Ende in seinem ganzen Glanze das Sanctuar, welches den Koran verschloss, hervorstrahlt; dann der Ort für die Diener des Cultus, mit zwei Seitenkapellen, in deren einer der Kalif seinen Platz nahm; ferner ein ansehnlicher Raum, der die Vornehmeren vom übrigen Volke schied; endlich ein besondrer Bau fast inmitten der Moschee, wo wahrscheinlich das Buch des Profeten erklärt ward. Diese Aufzählung begreift, ausser den Wohnungen für das zum Tempel gehörende Personal, die an der Seite des Sanctuars gelegen waren, die ganze Anordnung der Moschee, wie sie zur Zeit der Araber bestand. Der Innerraum der eigentlichen Moschee beträgt etwa 116 Metres (369 Fuss) Breite und 190 Metres (604 Fuss) Länge. Die 19 parallel laufenden Schiffe gehen von Norden nach Süden in einer Länge von 100 Metres (318 Fuss) und stossen auf den Hof der Moschee, mit dem sie durch grosse Thüren, deren einige noch erhalten sind, in Verbindung stehen. Diese Schiffe, deren Dimensionen bald 7 Metres (22 Fuss) wie das Hauptschiff, bald 6,35 Metres (20 Fuss), bald 6,2 Metres (18 $\frac{3}{4}$ Fuss) und auch 5,80 Metres (18 Fuss) betragen, sind wieder durch 35 andere Schiffe von geringerer Breite getheilt, welche die erstern rechtwinklich durchschneiden und von Osten nach Westen in einer Länge von etwa 116 Metres (369 Fuss) laufen. Keins dieser Schiffe ragte durch seine Höhe über die andern empor, vielmehr war der ganze weite Raum (kleine an ausgezeichneten Stellen angebrachte Kuppeln abgerechnet) von gleicher Höhe. Letztere beträgt etwa 34 Fuss, was ganz unverhältnissmässig zu der Ausdehnung des ganzen Bauwerks ist und wodurch denn das Innere sehr gedrückt erscheint. Die Bedeckung des Innern, die man im J. 1715, weil man Einsturz besorgte, durch ein leichtes Tonnengewölbe ersetzt hat, bestand in freien Deck- und Querbalken, durch welche man auf den offenliegenden Dachstuhl hindurch blickte. Ueber jedem der 19 Schiffe war nämlich eine besondre Bedachung mit schrägen Balkenrüstungen angebracht; zwischen diesen Dächern lagen grosse bleierne Abzugsrinnen, und äusserlich waren die Dächer mit Blei gedeckt, die Zwischenräume zwischen den Dachschrägen aber durch grosse bleierne Blätter verziert. Alles Balkenwerk war von duftendem Lerchenholze und diente so mit reicher Verzierung in Gold und Farben zum Schmuck des Innern, in welchem übrigens ausser dem kostbaren Stoffe der Säulenstämme und Kapitäle keine weitem Ornamente, namentlich weder Skulpturen noch Inschriften angebracht waren. Nur die heiligsten Stellen machen durch reicheren Schmuck eine Ausnahme. Die Zahl der Säulen beläuft sich (nach Wahrscheinlichkeitsrechnung von Morales, Murphy und Alex. de Laborde) auf 850; aber zur Araberzeit hat ein Schriftsteller 1293, ein andrer 1417 und Ebn-Baskuwal 1419 gezählt, eingerechnet die 119 Säulen der Kapelle vor dem Sanctuar. Die Schäfte dieser Säulen höchst merkwürdig durch die unglaubliche Mannichfaltigkeit ihrer Verhältnisse und den ausserordentlichen Reichthum des Materials, aus welchem eine grosse Anzahl derselben gebildet ist. Man bemerkt griechische Marmorarten, bunten Granit und Jaspis von einer Helle und Schönheit, wie sonst selten wiedergefunden wird. Der Untertheil der Säulen ruhte jedenfalls auf Basen, die aber jetzt unter einem ordinären Ziegelsteinpflaster verschwunden sind, womit die moderne Barbarei den durch die Fusstritte der Millionen moslimischer Pilger angegriffnen bunt marmornen Fussboden, statt ihn auszubessern, dick überdeckt hat. Die meisten Säulen sind antik und zusammengeschleppt aus Spanien, Gallien und dem römischen Afrika; gewöhnlich sind sie aus einem einzigen Stück, und ihre Erscheinung ist kurz und gedrückt. Einige haben gradaufsteigende, andre gewundne Kannelüren; die meisten aber sind völlig glatt. Diejenigen, die eigentlich arabische heissen können, sind grösstentheils aus einem bläulichen Marmor, fast cylindrisch, ohne Schwellung und mit geringer Verjüngung; natürlich stehen sie den antiken weit nach. Im ältesten Theile des Monumentes haben die Schäfte etwa 8 $\frac{1}{2}$ Fuss Höhe und einen Durchmesser unten von etwa 1 $\frac{1}{2}$ Fuss und oben von 1 $\frac{1}{3}$ Fuss. Die Säulenkapitäle sind dadurch merkwürdig, dass man wenigstens an einigen derselben einen Versuch von arabischer Skulptur beobachten kann. Im Ganzen bemerkt man drei Arten von Kapitälarbeit: ganz römische, den römischen roh nachgebildete und arabisch vollendete Kapitäle. Im ursprünglichen Theile des Monuments zeigt sich die korinthische und composite Form immer abwechselnd, während im östlichen von Almansor angefügten Theile bloß die korinthis-

chemilypische Abbildung, die wir hier beilegen, zeigt die Arkadenwand, welche das Hauptschiff durchschneidet.) Die höchste Dekorationspracht scheint aber für die Maksudah (Halle des Gebets) und das Sanctuar aufgespart worden zu sein, die noch heute von Vergoldungen und Mosaiken glänzen wie zur Zeit Hakems, welcher beide im J. 965 durch byzantinische Künstler oder unter deren Leitung ausschmücken liess. (Vgl. die in Lozano's *Antiguedades arabes de España* mitgetheilte



Inschrift, sowie die, welche A. de Laborde in seiner *Voyage pitt. de l'Espagne* beibringt.) Dieser Theil der Moschee ist das vollständigste und merkwürdigste Beispiel der durch byzantinischen Einfluss gehobenen arabischen Kunst im 10. Jahrhundert; auch scheint er keine merklichen Veränderungen seit der Zeit seiner Erbauung erfahren zu haben. Er scheidet sich in zwei Theile: in den vordern oder die „Maksudah“, welche etwa dem Chor der christlichen Kirche entspricht, und in den hintern

Theil oder das „Sanctuar“, die *Concha* des Allerheiligsten, wozu der Koran, das Buch des Gesetzes, niedergelegt war. Der vordere Theil, die *Maksurah*, bildete ein längliches Viereck, das gegen Norden, Osten und Westen von schönen Arkaden in Hufeisenform und mit Bogen aus mehreren Kreisbögen begrenzt wurde. Die Arkaden wurden von zwei Säulenreihen übereinander gestützt, die größtentheils von Verbrannten und rothgeädertem Marmor waren. An der Südseite begrenzte die *Maksurah* eine vertikale Wand, die mit Allem dekoriert war, was die lausenhafteste Fantasie und die reichste Verzierungskunst ersinnen kann. Dieser Theil der Moschee bedeckte eine ganz mit Mosaiken überzogene Kuppel: ein wahres Meisterwerk in Konstruktion und Dekoration, das sich seit neun Jahrhunderten unverändert erhalten hat. Die Kuppel vermittelt sich mit den vier Ecken des quadratischen Grundplanes durch die Combination sich durchschneidender Halbkreisbögen, die ihr zu Stützpunkten dienen. Zwischen denselben lassen glänzend durchbrochene Alabasterplatten ein schwaches Tageslicht in diesen Raum fallen. Die Südwand der *Maksurah*, in der sich der Eingang zum Allerheiligsten befindet, ist so gestellt, dass sie von allen Punkten im Innern der Moschee leicht bemerkbar ist. Diese in den lebhaftesten Farben strahlende Prachtwand, die in der Kallifenzeit *Mirab* hieß, ist der allerreichstgeschmückte Theil des Bauwerkes; das *Mirab* zeigte, hier wie in jeder andern Moschee, den *Kiblah* genannten Punkt in der Richtung der Kaaba von Mekka für die beim Gebete der Moslems vorgeschriebene Gesichtswendung an. In dieser Wand befindet sich eine mit dem Hufeisenbogen überwölbte Thür, die zum Sanctuar führt. Die breite Archivolte derselben ist in Keilsteinweise in verschiedene Felder getheilt, die in regelmäßigem Farbenwechsel die reichste Mannichfaltigkeit an Mosaiken darbieten; mehrere verzierte Stimmwerke umgeben die Archivolte, die von einer kufischen Inschrift auf breiten blauen Bändern eingerahmt ist. Darüber befinden sich Bogenstellungen von Bögen aus mehreren Kreisbögen, zwischen welchen Arkaden der Raum mit allerhand sonderlichen Verzierungen erfüllt ist. Der allgemeine Charakter der Skulpturen, Mosaiken und andern Ornamente dieses Theils der Moschee weist offenbar auf den Einfluss der Byzantiner hin. Die Mosaiken zeigen öfters einen Goldgrund, der aus kleinen Glaswürfeln gebildet ist, deren eine Fläche einen mit Glas überfangenen Goldüberzug erhalten hat; auf diesem Goldgrunde entwickeln sich Ornamente, Blumen, Guirlandes, Verschlingungen, selbst Inschriften etc., die aus blauen, grünen, rothen, weißen, gelben und schwarzen Glaspasten in mannichfaltigen Farbenabstufungen zusammengesetzt sind. Dieser Moscheetheil bietet eine Vereinigung von Reichthum, Schönheit und Zierlichkeit dar, wie an keinem andern Araberdenkmale gefunden wird. Nichts konnte über den bezaubernden Glanz gehen, wenn dieser Theil sowie die Kuppel während der Gebetsstunden nach Sonnenuntergang oder vor Tagesanbruch durch jene Tausende von silbernen Lampen und Wachskerzen erleuchtet war, die nach allen Seiten hin ihre Lichtströme ergossen und erst die Wirkung der wunderbaren Loggia-Architektur und der funkelnden Decken vollendeten! — Rechts vom Sanctuar befindet sich in der *Maksurah* eine Art Kanzel, *Mimbar* genannt, auf welcher der Imam die verschiedenen Gebete verlas. Diese Kanzel, die in der Welt ihres Gleichen hat (sie war aus den kostbarsten Hölzern gearbeitet, mit geschlitzten Bildwerken versehen, und hatte sieben Jahre Arbeit gekostet), ist leider seit dem J. 1372 verschwunden. — Von den zwei Seitenkapellen zur Rechten und Linken der *Maksurah* ist nur die rechtsliegende bemerkenswerth. Dieselbe war, wie man vermuthen muss, für die Kallifen bestimmt, sie ist zwar minder reich als die *Maksurah* dekoriert, weist aber doch manche merkwürdige und elegante Details auf. Sie hat ebenso vollkommen erhaltene Mosaiken wie das *Mirab*, ferner sehr künstlich durchbrochene Marmorplatten und Inschriften von meist maurischer Ausführung, endlich eine Kuppel, bei der schon das Holz eine Rolle spielt, denn es bildet Bogen, um die Gewölbe zu tragen, die mit einer Art Mastix construirt sein sollen. — Der späteste Theil der Moschee zeigt eine neue Phase arabischer Kunst. Wir meinen das kleine Bauwerk, das sich fast inmitten des Monumentes des Abderrhaman erhebt und von den Spaniern sonderbar genug die Kapelle *Villa Viecosa* genannt wird. Fast im Centrum der Moschee liegt sie 3–4 Metres ($9\frac{1}{2}$ — $12\frac{1}{2}$ rhein. Fuss) über dem Boden derselben; ihre Lage entspricht völlig jener der Tribünen, die in den alten Moscheen *Kahira* sich finden, nur steht der Reichthum ihrer innern Dekoration ganz im Widerspruch mit der Einfachheit jener Tribünen der ägyptischen Moscheen. Sie mag gegen das 11. oder 12. Jahrh. erbaut worden sein. Unter dem Könige Don Pedro im 14. Jahrh. erfuhr sie eine glänzende Erneuerung ihres untern Theiles, wie man aus den Ornamenten und Mosaiken erkennt, die sehr an die Alkams von Sevilla erinnern und gewiss noch von arabischen Werkleuten beschafft wurden. Das Innere der *Villa Viecosa* zeigt die Form eines länglichen Vierecks und ist im Norden und Süden durch zwei Arkaden gebildet.

deren Bogen ausgezackt sind und auf Säulen ruhen, deren Kapitäle einen gewissen Anklang an die Antike haben; die senkrechten Wände über diesen Arkaden sowie die Ost- und Westseite sind mit vier grossen Bogen geziert, die in der Weise ausgeschnitten sind wie jene im Alkassar zu Sevilla. Zart gearbeitete Stuckornamente und sternartige, polygonische und anders geformte Fayencefliesen vervollständigen die Dekoration an den untern Theilen dieser Kapelle. Die beiden grossen Bogen, die sich über den ausgezackten Bogenöffnungen der Nord- und Südseite befinden, haben zu Konsolen für ihre Kämpfer skulptirte Löwen, die nicht allein durch ihre gute Arbeit und offenbare Naturnachahmung merkwürdig sind, sondern besonders auch durch den Umstand Interesse gewähren, dass man lebende Wesen, weil deren Darstellung durch das Gesetzbuch des Profeten untersagt war, höchst selten in der Dekoration arabischer Architekturen antrifft. Rechts und links an der Westwand sind zwei Thüren mit Hufeisenbogen, zu welchen man jetzt auf Treppen gelangt, die zur Communication mit dem Innern der Moschee dienen. Eine Kuppel, bei welcher alle möglichen Combinationen angewandt sind und die ausserordentlich reich mit Holzschnitzwerk und Malerei ausgestattet ist, bedeckt dieses kleine Gemach, das als eine Perle arabischer Baukunst im grossen Moscheemonument erscheint, sonderbarerweise aber von frühern Autoren ganz unerwähnt geblieben und erst durch *Girault de Prangey* beschrieben worden ist. — Leider hat die ganze Moschee durchaus keine ihrer grossen Längenausdehnung entsprechende Höhe, daher die Gedrücktheit im Aeussern und Innern. Ein jüngster Tourist bemerkt: „Man hat das Innere vielfach mit einem Walde verglichen; ich finde, dass es vielmehr einer Markthalle ähnlich sieht.“ Die Moscheeanlage Abderrhamans ist kaum mehr kenntlich; die erste Entstellung war ihre symmetriewidrige Erweiterung durch den Wessir Almansor, der die Einheit und Harmonie des ursprünglichen Planes vernichtet hat. Dann kam das hier langsam aber systematisch zu Werke gehende Christenthum, das die Moschee den Gewohnheiten und Bedürfnissen seines Cultus anpassen wollte. Hier wurde ein Altar, dort eine Kapelle in die Säulenhallen eingebaut, und zuletzt ward sogar ein grosser Theil derselben geradezu weggerissen, um für einen Chor, der die Grösse einer ansehnlichen Kirche hat, Platz zu gewinnen. Die glänzenden Farben und Vergoldungen der Bögen und der Deckenwölbung sind unter einer frostig weissen Tünche verschwunden, und der Marmorboden der Moschee ist einem elenden Backsteinpflaster gewichen, das überdies die grosse Mehrzahl der Säulen bis an den Schaft vergräbt. Der einzige in ursprünglicher Gestalt erhaltne Moscheetheil, zugleich der allerheiligste Ort, nämlich die Kapelle des Korans, der von Othman geschrieben, mit Gold bedeckt, mit Perlen und Rubinen geziert, mit Nägeln auf einem Stuhl von Aloeholz befestigt war und eine seidene Decke hatte, übertrifft aber in dem unsäglichen Reichthume architektonischer Ornamentik fast Alles, was die christliche Kunst in ähnlicher Art geleistet hat. Denkt man sich diesen Styl mit derselben Pracht der Ausführung auf grössere Verhältnisse übertragen, so kann man zweifelhaft sein, ob die arabische Baukunst in Geist und Wirkung in der That hinter der gothischen zurücksteht. Hätten die Araber etwas mehr ins Riesenmässige gearbeitet, sie würden uns wohl noch einen ganz andern Begriff vom Geist und Wesen ihrer Kunst hinterlassen haben, denn des Menschen Sinn ist nun einmal so gemacht, dass ihm das Massenhafte vorzugsweis imponirt. — Ein grosser Missstand der Moschee ist die schwache Beleuchtung, die in den vordern Theilen nur durch die offenen Thüren und durch die Steinarbeit der Luftfenster, an den südlichen Orten aber unterhalb der kleinen Kuppeln etwas stärker hineindringt und die entfernten Stellen ungleich und matt durchscheint. Indess verleiht das magische Helldunkel dem Innern mit seinen Säulenhallen viele ganz eigenthümliche Reize, die durch Anordnung einer vollen Tagesbeleuchtung hätten verschwinden müssen. Für die Moscheeräume kam überhaupt weniger das Tageslicht in Frage als vielmehr die Beleuchtung durch Lampen und Kerzen, weil die bestimmten Gebetstunden der Gläubigen nach Sonnenuntergang und vor Tagesanbruch fielen. — Der eingebaute christliche Chor, den man an jeder andern Stelle als da, wo er sich findet, bewundern würde, ward nach den Zeichnungen des Architekten Hernan Ruiz errichtet, unter Kaiser Karl V. begonnen und nach hundert Jahren vollendet. Dieser an sich stattliche Einbau, der immer nur ein Gemach der Moschee bleibt, die er verdorben hat, besteht aus einem Sanctuarium mit einem Hochaltar und aus einem Chor für die Chorherren. Hier findet man ein äusserst kostbares Skulpturenwerk in Holz, nämlich das von Pedro Duque Cornejo geschnitzte Chorgestühl. Diese wundervoll gearbeiteten Stühle, wahre Meisterstücke der Holz- und Bildschnitzerei, erforderten 10 Jahre zu ihrer Vollendung, wie aus der Inschrift des nicht weit vom Gestühl aufgestellten Leichensteines des Künstlers ersichtlich ist. Man findet in den Füllungen einen ziemlich vollständigen Cyklus trefflich

ausgeführter alttestamentlicher Darstellungen. — Der schöne Hochaltar ist mit getriebener Silberarbeit geziert; dann sind bemerkenswerth die Gemälde von Palomino, die Statue St. Peters und ein schönes „Abendmahl“, beide Werke von Paul Céspedes; endlich eine in Zeichnung und Färbung sehr tüchtige „Verkündigung“ mit der Jahrzahl 1500, von Pedro de Cordova. — Als ein christlicher Bau ist ausser dem Chore der 1593 erbaute Glockenthurm zu erwähnen, der rechts von der in den Vorhof führenden Hauptthür der Moschee sich erhebt und an der Stelle des von Abderrhaman III. errichteten Thurmes steht, der mit einer Doppeltreppe versehen war und von welchem herab der Muezzin die Stunde des Gebetes verkündete. Der neuere Thurm ähnelt sehr der obern Abtheilung der Seviller Giralda. — In den Bädern Cordova's, die aus der Araberzeit übrig sind, findet sich jene Verbindung der antiken Säule und des korinthischen Kapitäls mit dem Hufeisenbogen wieder, wie man sie in der Moschee Abderrhamans sieht. Man darf diese Bäder daher der Frühzeit arabischer Baukunst zuschreiben. — Wenige Meilen von Cordova lag der Palast Zara, welchen Abderrhaman III. für seine geliebteste Gemahlin erbaut hatte. Rings um das Wasserbecken, das hier im Audienzsaale mit einem goldenen in Konstantinopel gefertigten Schwane prangte, befanden sich 12 wasserspielende Thiergestalten, die in Cordova selbst gearbeitet waren. Im Kloster S. Geronimo bei Cordova wird noch ein bronzener Hirsch aufbewahrt, der von arabischer Arbeit scheint und auf der Stelle des bereits im J. 1008 zerstörten Palastes der schönen Zara gefunden sein soll. — Vergl. Girault de Prangey: „*Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade*“ (Paris 1837 — 41), desselben Autors „*Essai sur l'Architecture des Arabes et des Mores*“ (Paris 1842) und die von Perez de Villaamil et Escosura seit 1842 herausgegebene „*Espagne artistique et monumentale*.“

Corinth; s. unter K.

Corinthiaril oder *fabri a Corinthiis* hieszen die Arbeiter von Gefässen aus korinthischem Erz.

Coriolano, Bartolommeo und Battista, wahrscheinlich Söhne des Nürnbergers Christoph Lederer, der bei seiner Ansiedelung in Italien seinen Namen in Coriolano übersetzt hatte. Bartolommeo, für Italien der letzte Holzschnneider im 17. Jahrh., der noch im guten Geschmack gearbeitet hat, ward zunächst durch Christoph unterrichtet und vollendete seine Bildung unter Guido Reni zu Bologna. Hier wird er denn in den J. 1630 — 47 sehr thätig gefunden. Seine schönen Schnitte (meist *en camaïeu*, mit mehren Platten zum Uebereinanderdruck) sind fast alle nach Gemälden und Handzeichnungen seines geliebten Meisters Guido gearbeitet. Man kann nichts Schöneres und Angenehmeres im Formschnitt sehen als die malerischen Schnitte Bartolommeo's. In der Zeichnung stets von reinem Geschmack, weisen sie namentlich herrlich gelungene und charaktervolle Köpfe auf. — Battista Coriolano, zu Bologna geboren und 1649 verstorben, lernte die Malerei bei Valesio, warf sich aber auf den Kupferstich und verdiente sich auf diesem Felde das Lob eines guten Zeichners und zierlichen Grabstichelführers. Seine Stichweise nähert sich der des Villamena. Bartsch beschreibt von ihm 223 Kupfer und legt ihm auch vier Holzschnitte bei. Wenn letztere wirklich von Battista sind, so würde die Nettigkeit ihrer Behandlung bedauern lassen, dass er so wenig in Holz geschnitten hat. Manche wollen die Schnitte Battista's, deren übrigens noch mehre ausser den von Bartsch verzeichneten sich finden sollen, seinen etwas kalt lassenden Stichblättern vorziehen.

Coriolano, Christoph, kein Italiäner, sondern ein Deutscher, dessen eigentlicher Name Lederer war. Zu Nürnberg um 1540 geboren, begab er sich von hier um 1560 nach Venedig, wo er als Holzschnneider sich Namen erwarb. Er starb um 1600 in Italien, man weiss nicht an welchem Orte. Seine berühmteste Arbeit sind die Künstlerbildnisse, welche er zu dem Biographienwerke des Vasari nach dessen Zeichnungen geschnitten hat. Ferner sind von ihm die Holzschnitte im Vögelwerke des Ulysses Aldrovandini und die im Buche des Hieronymus Mercurialis *de arte gymnastica* (Venetiis 1587). — Aller Wahrscheinlichkeit nach war Chr. der Vater des Battista und Bartolommeo Cor.

Cornaachia und **Baselli**, zwei Kupferstecher zu Parma, stachen um 1840 das Hauptgemälde des in der historischen Landschaft sich auszeichnenden Marchese Massimo d'Azeglio: die Darstellung des Kampfes der Italiänischen und französischen Ritter bei Barletta (während der Feldzüge Gonsalvo's von Cordova in Apulien), in welchem erstere Sieger blieben.

Cornejo, Pedro Duque, heisst der Meister des Chorgestühls von wahrhaft wundervoller Arbeit, welches in dem in die Cordover Moschee eingebauten katholischen Chore gefunden wird. Reisende, die Gelegenheit gehabt haben, mehrmals Werke dieser Art zu sehen, versichern, nie etwas so Vollkommenes bewundert zu

haben als dieses Werk. Sämmtliche Chorstühle sind aus Holz gearbeitet und enthalten in den Füllungen einen ganzen Cyklus von vortrefflich ausgeschnitzten Darstellungen alttestamentlicher Gegenstände. Sie sind das Produkt zehnjährigen Fleisses, wie die Inschrift auf dem Leichensteine des nicht weit von seinen Meisterwerken ruhenden Künstlers besagt.

Cornelisz, **Cornells**, geb. zu Haarlem 1562, reiste, nachdem er vom jungen Pieter Aertsen oder Langhen Pier unterrichtet war, 17 Jahre alt nach Frankreich, begab sich aber wegen der hier herrschenden Pest nach Antwerpen zu Frans Pourbus und Gillis Colinet, worauf er nach Haarlem zurückkehrte. Hier stiftete er mit Carol van Mander, der 1583 nach Haarlem kam, eine Malerakademie. Cornelisz malte un- gemein viel Mythologisches, auch Allegorisches, ferner Bildnisse und geschichtliche Gesellschaftsstücke. Im J. 1583 malte er die Vorsteher des Haarlemer Schliesshauses und im J. 1599 für das Coocker-Huys zu Haarlem die Versammlung der dasigen Bürgerkapitäne. Vermisst man auch in seinen Werken die eigentlich belebende Kraft und Leidenschaft und ein tieferes Interesse, durch welches man gefesselt würde, so bleibt ihm doch das Verdienst, einer der tüchtigsten Maler seiner Zeit gewesen zu sein. Die Zeichnung ist nicht allein richtiger, sondern auch nicht so manierirt, wie in andern Erzeugnissen der Zeit. Das Nackte ist warm und weich behandelt, das Kolorit schön. Cornelisz malte noch in den J. 1614 und 1619, und starb 76 Jahre alt im J. 1638.

Cornelius, **Peter**, einer der Hauptrepräsentanten der heutigen deutschen Kunst, hochverdient als Wiederaufbringer der Freskomalerei, ward am 3. Sept. 1787 zu Düsseldorf geboren, wo sein Vater Aufseher der Bildergalerie war. Frühzeitig wurde C. mit den schönsten und kräftigsten Kunstformen vertraut, denn der Vater liess ihn nach Raffael zeichnen, zunächst nach den Köpfen der Stanzen, dann überhaupt nach den Meisterbildern, wie sie in den Stichen von Marcantonio und Volpato geboten waren. Bald aber drängte ihn seine lebhafte Phantasie zur selbständigen Zeichnung, und schon als zwölfjähriger Knabe machte er Bleistiftumrisse von Schlachten und Jagden, wo er in der Hintereinanderstellung der Figuren einen entschiedenen künstlerischen Sinn offenbarte. In seinem 15. Jahre verlor er den Vater, und es fehlte nicht viel, dass Peter jetzt, wo er mit einem ältern Bruder seine Mutter und die vielen Geschwister unterstützen musste, der Akademie und der Malerei entzogen worden wäre, denn ängstliche Hausfreunde, denen das selbständige Schaffen des seine Kraft fühlenden Jünglings zu hoch ging und die ihm in der Malercarriere schlechtes Brot prophezeu- ten, rathen ihm das Goldschmiedsfach als ein Handwerk an, wobei er als guter Zeichner verdienen könne. Diesem Rath widersetzte sich aber die Mutter, die in der That das Talent ihres Sohnes besser verstand und dadurch, dass sie volles Vertrauen auf seine Kraft setzte, seine Liebe zur Malerei bis zur Begeisterung steigerte. Um sich Geld zu verschaffen, musste er freilich viel Kalenderzeichnungen, Stammbuchblätter, Kirchenfahnenbilder und Anderes der Art liefern, wo er aber dem Geringfügigen immer die interessanteste Seite abzugewinnen und etwas Künstlerisches zu geben wusste. Auf Alles einzugehen genöthigt, was man zu zeichnen und zu malen von ihm verlangte, kam ihm Gelegenheit genug, in fast allen Gattungen der Malerei sich zu versuchen und einzuüben. Stets blieb er dabei der Worte seines Vaters eingedenk, welcher gesagt hatte: man lerne bei Allem etwas, wenn man das, was man mache, nur aufs Beste zu machen bemüht sei. Er suchte in den Zeichnungen seine Gedanken auf eigenthümliche und Wirkung versprechendste Weise auszudrücken, und auch, wenn er nach Antiken zeichnete, verfuhr er dabei nach seiner Weise. Um nicht in sklavische Nachahmung zu versinken, sondern die eigene Schöpfungskraft lebendig zu erhalten, suchte er die früher nach Antiken, nach Modellen oder nach der Natur gemachten Zeichnungen aus dem Gedächtnisse zu wiederholen, und hierin errang er eine so ausserordentliche Fertigkeit, dass er überhaupt Alles, dessen er sich lebhaft erinnerte, ganz so gut wiedergab, als hätte er es an Ort und Stelle gezeichnet. Die ersten grössern Bilder, welche der neunzehnjährige Jüngling im J. 1807 malte und die bei vielen Fehlern doch das Gepräge von Erhabenheit tragen, sieht man noch heut (aber schon sehr verblichen) in der Kirche zu Neuss bei Düsseldorf; es sind grau in Grau gemalte Kuppelfresken mit riesengrossen Figuren, die zwar nur jugendliche Versuche, aus dem Stegreif auf der Mauer zu zeichnen, heissen können, aber doch des gewaltigen Ausdrucks wegen bemerkenswerth sind. Im J. 1809 machte er sich zur Reise nach Italien auf, verweilte aber zunächst noch einige Zeit in Frankfurt, wo er viel Theilnahme und sofortige Beschäftigung fand, namentlich bei dem kunstliebenden Freih. v. Dalberg, dem damaligen Fürst-Primas. Hier malte C. in Oel eine heil. Familie, eine Grablegung, eine Flucht nach Aegypten, die klugen und thö- rigen Jungfrauen, und zeichnete die berühmten Compositionen zu Goethe's Faust (von

Huschoweyh in Rom gestochen), die nicht nur den Beifall des grossen Dichters selbst erhielten, sondern noch auch dem Namen Cornelius die Achtung der ganzen Kunstwelt verschafften. In diesen Zeichnungen spricht sich schon ganz entschieden der Charakter seiner spätern und grössern Werke aus, nämlich Einfachheit der Ausführung bei grossartiger Auffassung und tiefes Ergreifen des Gegenstandes von seiner poetischen Seite. Im J. 1811 langte C. endlich in Rom an, wohin ihm schon mehr deutsche Kunstgenossen (wie Joseph Koch aus Tyrol, Overbeck aus Lübeck, Plöner aus Leipzig und Wilh. Schadow aus Berlin) vorangezogen waren. Mächtig fühlte er sich in seinem Wesen zu Friedrich Overbeck hingezogen, mit dem ihn fortan die vertrauteste Freundschaft verband. Sie stellten sich in einem alten verlassenen Kloster an und theilten sich hier jeden Sonntag ihre die Woche über gemachten Zeichnungen mit, um ihre Bemerkungen darüber auszutauschen und sich gegenseitig über ihr Gutes wie über ihr Fehlerhaftes zu verständigen. In dieser glücklichen Abgeschlossenheit zeichnete C. seine allbewunderten Nibelungenblätter, die so herrliches Zeugnis von jener eben damals unter den Deutschen wiedererwachenden Liebe für das Romantische der altvaterländischen Poesie und Kunst ablegten. Wie ein grosser Tonmeister schon in der Ouvertüre zu seiner Tonschöpfung die kräftigsten und anmuthigsten Weisen erklingen liess und das folgende Ganze in seinen erschütternden und gewinnenden Zügen skizzirt uns vorführt, so verfuhr Cornelius beim Entwurfe des Titelblatts zum Nibelungenlied, welches Hauptblatt in wenigen, aber kolossal erdichtem, energischen Darstellungen das ganze grosse Heldenlied sinnbildlich erklärt und dessen bedeutsamste Momente tief ins Gemüth des Betrachtenden prägt. Und so fand seine das alldutsche Helden- und Volksthum für unsere heulige Anschauung fast normirenden Auffassungsweise Eingang und Theilnahme nicht nur in Deutschland, sondern überall, wo noch germanisches Blut rollt und deutsches Leben und deutsche Kunst begriffen und gewürdigt wird. In reger schöpferischer Thätigkeit verlebte C. mehrere Jahre in Rom; er selbst hat hinsichtlich der Periode seines dortigen Aufenthalts bekannt, dass in dem deutschen Künstlerkreise, dem er sich anschloss und der sich noch durch Philipp Veit aus Frankfurt, Daniel Fohr und Andere erweitert hatte, die geistige Entwicklung mittelst der Historiierung alle historisch gegebenen Grade durchlief, so dass die Bahnen von Jahrhunderten durchkreuzt wurden. Zugleich war C. dort der einzige in sich feste Geist, der, indem er auf die kunstgeistige Richtung der deutsch-römischen Schule entschieden bestimmend wirkte, sich von dieser Richtung selbst, welche nach der religiösen Seite hin für die schwächeren Gemüther gefährlich ward, niemals beherrschen liess. Allerdings war er von Haus aus Katholik, aber er wurde auch nicht katholischer, als er ursprünglich war, denn bei seiner Erziehung durch eine fromme, durchaus nicht bigotte Mutter, und bei seiner ganz ungelehrten Bildung, worin die Bibel sein einziges Buch gewesen, hatte er gleichförmige, constante Gesinnungen und Ueberzeugungen angenommen, die bei ihm so fest waren als seine Erfahrungen. Deshalb blieb er auch stets in dem Kreise des preussischen Gesandten Niebuhr heimisch, während die Mehrzahl der übrigen Vertreter der deutschen Malerei in Rom sich bis zur Bigotterie katholisch geberdete und aus Habscheuer Frömmel das gastfreie Haus des gelstreichen protestantischen Niebuhr mied. So wenig stockkatholisch war Cornelius, dass er auch die Heiden liebte, deren klassische Autoren und Denkmale ihm das Kunstschöne klarer und heller zeigten, als seine mitschlichthuenden Kunstgenossen vertragen mochten. In jener Zeit des rastlos thätigen Strebens suchte C. nach neuen wirksamen Mitteln zu seinen grossartigen Entwürfen; er erkannte, dass unter allen Malarten es nur die Wandmalerei sei, die den Charakter seiner epischen Darstellungen auszudrücken vermöge. Nun galt es, die ziemlich entschlafene Kunst der Malerei in frischem Halk wieder lebendig zu machen, und er wagte das für die neuere Kunstentfaltung so wichtige Unternehmen zuerst in der Wohnung des preuss. Generalkonsuls Bartholdy auf Trinità de' Monti, wo der Begeisterte auch seine Freunde Overbeck, Veit und Schadow dafür gewann. Man hatte sich zu einem Bildercyklus aus der Historie von Joseph in Aegypten verbunden, und nicht nur dass C. das Ganze leitete, so leistete er auch mit der eigenen ausführenden Hand das Bedeutendste. Er wählte für sich die Traumdeutung und den Moment, wo sich Joseph seinen Brüdern zu erkennen gibt, welche Fresken wohl genugsam durch Stiche bekannt sind. Leuchtete in seinen frühern Compositionen zum Faust und zu den Nibelungen das gewaltige Genie des Meisters stetig, aber oft noch in ungezügelter Kraft hervor, die das künstlerische Mass beeinträchtigte, so trat aus in seinen Schöpfungen in der Villa Bartholdy dieser Geist des Mass bei einer nicht minder genialen Durchdringung der Aufgabe auf das Erstaunliche hervor und gab dem Ganzen das Gepräge der edelsten Harmonie. Betrachten wir den uns näher liegenden Carton der Wiedererkennung Josephs, der zu den

schätzenswerthesten Besitzthümern der Berliner Kunstakademie gehört und nach welchem das Fresko im Rom ausgeführt ist, so finden wir nicht allein die Gesamtanlage der Composition, die Eintheilung und Zusammenfügung der Gruppen und die Führung der Hauptlinien, sondern auch alles Einzelne von hoher künstlerischer Besonnenheit erfüllt. Es herrscht eine Feinheit der Charakteristik darin, die sich über alle Einzelheiten der Gesichts- und Körperbildung, der Gebärde und Bewegung erstreckt und die mannichfaltigste Abstufung des Gefühles zum Ausdruck bringt. In der Körperbildung und vornehmlich auch in der Gewandung zeigt sich ein durchgebildetes Verständniss, eine treue Beendung und Vollendung, in deren Beobachtung das Gefühl des Beschauers sich der wohlthuendsten Sicherheit erfreut. In den Dingen, die dem Kostüm angehören, findet sich zwar Mancherlei, was ziemlich verschiedene Culturepochen andeutet (charakteristisch für die Zeit, in welcher die Composition ausgeführt ward, und für die Vorbilder, von welchen jener neue Aufschwung unserer Kunst ausging); doch auch hier waltet jener Geist des künstlerischen Maases vor, und das Verschiedenartige macht sich für den Totaleindruck wenigstens nicht auf störende Weise bemerklich. (Sehr gut ist der gedachte Carton in einem Stiche von A. Hoffmann wiedergegeben, welches Blatt 1843 bei Lüderitz in Berlin erschien und in einer den ältern italiänischen Meisterstichen verwandten Stechweise ausgeführt ist.) Da die Malereien in der Villa Bartholdy so wider Verhoffen herrlich gelungen waren, wurden C. und seine Freunde auch vom Marchese Massimi zu Freskomalereien in dessen Villa beauftragt. Hier sollten sie einen Bildercyklus aus italiänischen Dichtern liefern; Cornelius wählte das göttliche Gedicht des Dante als des ihm entsprechendsten Dichters, und entnahm die Darstellungsmotive dem Paradies. Seine Entwürfe zu demselben offenbaren bei bezaubernder Anmuth eine erhabene Seelenruhe, wo er den göttlichen Dichter an der Hand der verklärten Beatrice in die Wohnungen der Seligen führt. Doch diese Umrisse zu Dante's Paradies, wie wir sie aus Stichen und Lithographien kennen, gelangten nicht zur Ausführung *al fresco*; der Künstler trug bereits ganz andere Bilder in seiner Seele und überliess es dem Tyroler Joseph Koch und dem Frankfurter Philipp Veit, den Dante nach deren eigenen Entwürfen in der Villa Massimi an der Wand zu verherrlichen. Es bemächtigte sich seiner das stärkste Heimweh und er schwelgte in dem Gedanken, seine ganze Kraft im Vaterlande zu offenbaren und hier die Gebilde seiner Seele zur vollsten Erscheinung zu bringen.

So konnte ihm nichts erwünschter kommen als die Berufung zum Direktorat der Düsseldorfer Akademie, wodurch er im J. 1820 dem Vaterlande zurückgegeben ward. Nun galt es für Cornelius, die ganze ihm eigene Energie aufzubieten, um die in den langen Kriegsjahren tiefgesunkene Akademie von Grund aus zu reformiren und sie auf einen Höhepunkt zu bringen, auf dem sie sich einen europäischen Namen sichere. Er sammelte sich einen Kreis von vorzüglich begabten Schülern, die ihm um so begeisterter anhängen, da er sie ganz ihren Anlagen gemäss sich auf das Freieste entwickeln liess. Die eklektischen Formen, diese Ausgeburten akademischer Pedanterie, verschwanden sammt den steifen Gliedermännerfiguren; die Natur bekam wieder ihr volles Recht und wurde in ihren verschiedensten Aeusserungen aufgefasst und vorgestellt. Es war hohe Zeit, die Malerei wieder zu der reinen Wahrheit der Natur und zum Ausdruck edler Gesinnung zu erheben, welche sie durch den Leichtsinne der letzten Jahrhunderte verloren hatte. Die manieristischen unwahren Richtungen in ihr Nichts zurückweisend, suchte C. die ideale Kunst auf ihre klassische Höhe zurückzuführen und in seinen Schülern nur Priester dieser würdigsten Richtung heranzuziehn. Natürlich musste dabei sein Augenmerk auf die monumentale Malerei gerichtet sein, daher er vor Allem bemüht war, das in Rom begonnene Werk der Wiedererweckung des Fresko's nun in Deutschland fortzusetzen. Er bildete sich zu diesem Zweck die besten Kräfte unter seinen akademischen Eleven heran; namentlich waren es Wilh. Kaulbach, Götzenberger, Herm. Stülke, Heinr. Stürmer, Adolf Eherle, Karl Heinr. Herrmann und Ernst Förster, welche den Stamm der neuen Schule für monumentale Kunst bildeten. Auch fehlte es nicht an Bestellungen; so wurde auf des Meisters Anregung ein jüngstes Gericht im Assisensaal zu Koblenz angefangen, das aber unvollendet blieb; in der Aula der Bonner Universität wurden die vier Facultäten und auf der Burg des Barons von Plessen mythologische Darstellungen gemalt, deren Ausführung *al fresco*, sowie die vorherige Cartonszeichnung Cornelius ganz uneingeschränkt seinen Schülern überliess. Ihm selber war eine höhere Aufgabe geworden, deren Ausführung ihn fast zehn Jahre beschäftigte und die völlig seiner Neigung entsprechend ihm Gelegenheit gab, die ganze epische Fülle seiner gelstreichen Anschauungen zu offenbaren. König Ludwig hatte nämlich noch als Kronprinz ihm die Darstellung der griechischen Mythen und der Hauptscenen der homerischen Iliade

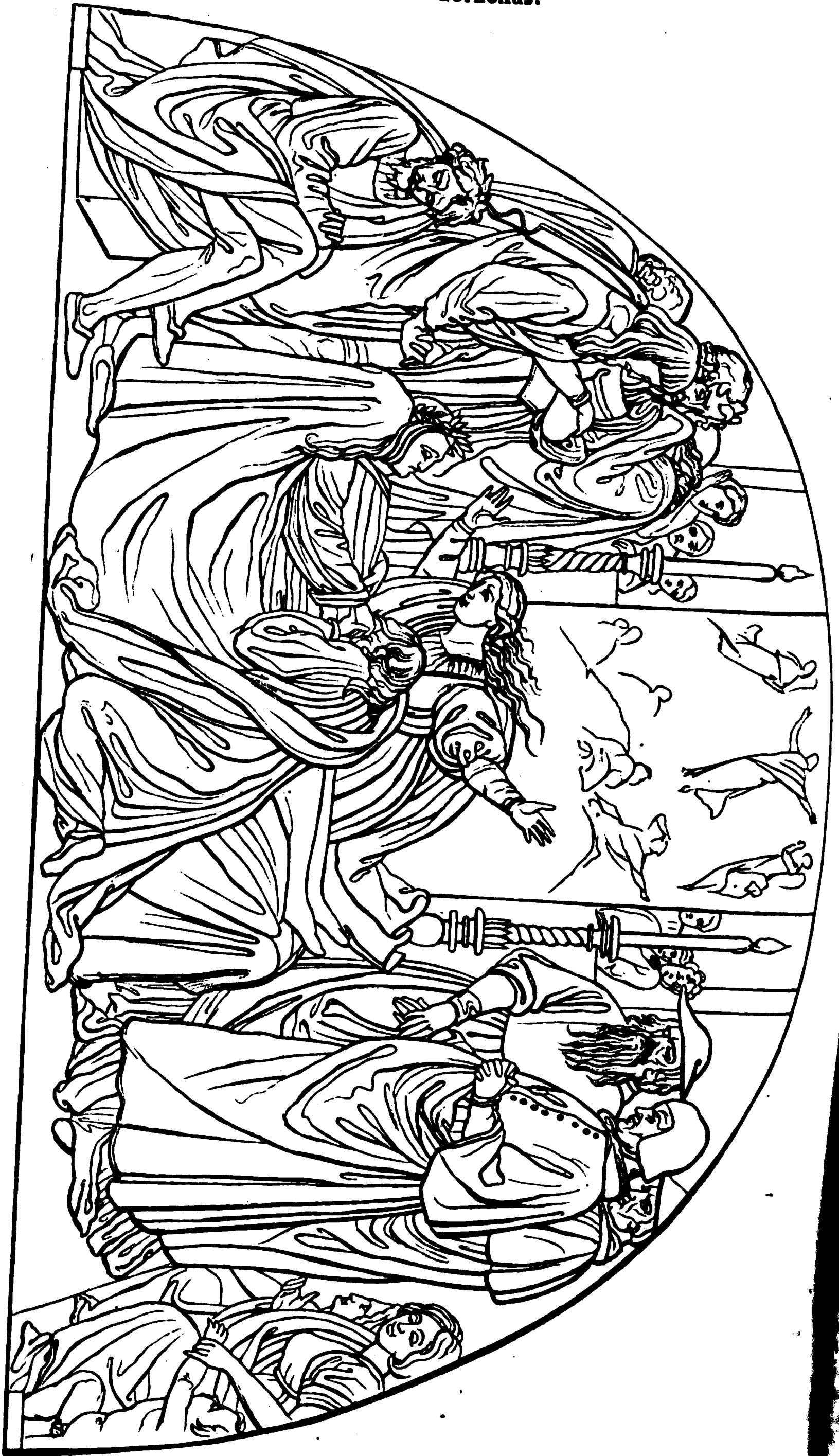
in zwei Sälen der Münchner Glyptothek übertragen. Diesem bedeutsamen Auftrag konnte Cornelius trotz seiner Stellung als Düsseldorfer Akademiedirektor bequemen entsprechen, denn zum Fresko bedurfte er gerade die Sommermonate, die ohnehin auf der Akademie fast lauter Ferien wurden. Er wanderte nun regelmässig zu dieser Zeit mit seinen besten Schülern nach München, und so begann in den Sälen der Glyptothek ein gemeinsames Künstlerstreben, wie es früher vielleicht nur in Italien gesehen worden. Die Zeit schien jetzt gekommen, wo der deutsche Geist auch durch die bildende Kunst sich wieder dauernde Denkmale setzen und so den Ruhm seines Wirkens späten Jahrhunderten verkünden könne. Indess Cornelius noch mit der Ausführung des epischen Bildercyklus beschäftigt war, wobei er am meisten von Zimmermann und Schlotthauer (Professoren der Münchner Akademie) unterstützt wurde, starb der bisherige Münchner Akademiedirektor Johann von Langer, dessen Stelle sofort an C. überging. Unstreitig würde C. bei längerem Aufenthalte in Düsseldorf die Kunst in ganz Rheinpreussen umgestaltet haben, aber es war jedenfalls das Beste für den nie gern rastenden Genius, dass Baiern ihn 1824 den preussischen Rheinlanden entriess, die ihn doch nicht so sattsam beschäftigen konnten, als es in der königl. Isarstadt unter dem günstigsten Gestirn eines für Kunst glühenden Fürsten geschah. Von jener Zeit an, zumal seit der Thronbesteigung König Ludwigs im Jahre 1825, entfaltete sich zu München eine ungeheuere Kunstthätigkeit, besonders hinsichtlich der Malerei. Cornelius war auch hier der Genius und das Haupt der neuen Schule, zu deren Richtung selbst schon ältere Künstler theils aus freier Wahl, theils unbewusst übergingen. Es wurde die auf scharfer Beobachtung der Aeusserungen des geistigen Lebens beruhende Charakteristik zum Kunstprincip erhoben. Die Kunstdarstellung sollte fortan nicht blos flüchtig ergötzen und durch harmonische Farbengebung das Auge angenehm berühren; vielmehr sollte jetzt der Geist wahrhaft erhoben und das in der epischen Malerei bewirkt werden, was Aristoteles als Zweck der Tragödie bezeichnet: Klärung der Leidenschaften. Dem Anreger und Begründer einer so grossartigen, mit geistigem Adel auftretenden Kunstrichtung glaubte König Ludwig den ersten von ihm zu verleihenden Civilverdienstorden ertheilen zu müssen, was am letzten Tage des Jahres 1825 geschah, wo er den Meister und dessen Gesellen bei den Freskoarbeiten in der Glyptothek überraschte, jenem das Ordenszeichen auf die Brust heftend mit den Worten: „Es ist das Erste, was ich seit meiner Thronbesteigung verleihe; man pflegt Helden auf dem Schauplatze ihrer Thaten zu Rittern zu schlagen.“ Damit war zugleich die sogen. persönliche Adelung verknüpft, die im Wörtlein „von“ besteht, wodurch freilich ein Mann wie C., der den höchsten Adel, den unverleihbaren des Geistes, in sich trägt, gar nicht erhoben werden kann.

In der Glyptothek wurden die Fresken im Jahre 1830 vollendet. In dem sogenannten Göttersaale bestehen sie in drei grossen Wand- und vielen kleinen Deckenbildern, führen uns die drei Reiche der Kroniden (Zeus, Poseidon und Pluton) vor, und zeigen uns in scharf logischer bildlicher Entwicklung auf die umfassendste Weise den Ideengang und Charakter der hellenischen Mythe. Im Trojansaal hat dann C. ebenso genial und logisch durch Darstellungen aus der Iliade den Geist und das Wesen des griechischen Heroenthums entfaltet. Noch während der Ausführung dieser Darstellungen aus der griechischen Götter- und Heroensage fasste er die Idee zu einem christlich-religiösen Epos, das er in einem umfassenden Freskencyklus für einen kirchlichen Zweck auszuführen Verlangen trug. Dieser Gedanke, vom König Ludwig mit Begeisterung ergriffen, wurde nun denkwürdiger Weise die Hauptveranlassung zu dem späterhin von der Stadt München unternommenen Bau der Ludwigskirche, die darum im Rundbogenstyle erbaut ward, weil grade dieser einer lokalnationalen Entwicklung besonders fähige Styl, welchem Cornelius vorzüglich zugethan ist, durch seine geräumigen Mauerflächen der Malerei den freisten Zutritt zur Architektur gestattet. Hier führte denn unser Meister die Geschichte und Mythe des Christenthums in einer Reihe kolossaler Darstellungen vor, die uns als ein gewaltiges Epos in Farben erscheinen, dessen grossartige und ergreifende Gesänge an Wänden und Decken geschrieben stehn. Wie in der Glyptothek das Heldenenthum, so ist in der Ludwigskirche das Christenthum als ein in der Weltordnung abgeschlossenes grosses Ganzes behandelt. Zum Grunde gelegt sind dieser eposähnlich verbundenen Gemäldefolge die drei Hauptmomente des christlichen Glaubens: Gott Vater als Weltenschöpfer und Welterhalter, der Sohn als Fleisch gewordenes Wort, als Erlöser und Richter der Lebendigen und der Todten, und der von Vater und Sohn ausgehende Geist in der Gemeinschaft der Heiligen. Epoche machend in der Geschichte der ganzen neuen Kunst, nicht nur der neuern deutsch-christlichen Kunst, sind die Darstellungen der Welterschöpfung, der Kreuzigung und des jüngsten Gerichts, in welchen Bildschöpfungen sich Cornelius zum Malerfürsten seiner ganzen Zeit erhoben.

hat. (Das jüngste Gericht und die Kreuzigung liegen dem grössern Publikum in ausgezeichneten Stichen von Heinrich Merz nach den Cartons des Meisters vor; am Charakteristischsten ist der Carton der Kreuzigung wiedergegeben; dieser Stich von 2 Fuss Höhe und 16½ Zoll Breite trägt die Unterschrift: *Proprio filio suo non percipit Deus, sed pro nobis omnibus tradidit illum.*) Die Composition des Freskoge-
mälde der Welschöpfung, welche wir hier nach einem treu dem Meistercarton nachgebildeten Umrisse im Holzstich (auf der nächsten Seite) mittheilen, ist folgen-
den Inhalts. Innerhalb des Thierkreises auf dem Bogen des Himmels thronend sehen wir den Herrn und Schöpfer der Welt unter dem Bilde eines bejahrten, aber in der Vollblüte seiner Kraft stehenden Mannes. Das starklockige Haupthaar als charakte-
ristisches Merkmal männlicher Vollkraft erhebt sich mächtig über der hohen Stirn und tritt mit dem in dreifacher Abstufung sich verdichtenden Barthaare zusammen, so dass es wie ein gewaltiger Nimbus das schöne ausdrucksvolle Antlitz umschliesst. Der Herr ist im höchsten Moment des Schaffens begriffen, indem er zugleich ordnend den auf den Wink seiner Finger aus dem Nichts hervorgerufenen Himmelskörpern, der Sonne und dem Monde, ihre unveränderliche Bahn anweist. Dieses doppelte Mo-
ment des Schaffens und Anordnens spricht sich in der bewegten Erhebung der Arme wie in der Richtung der beiden Zeigefinger aus. Den Erdball, der ihm zum Schemel seiner Füße dient, tragen und halten die in anbetungsselliger Liebe zum Herrn auf-
schauenden Cherubim, welche zur Andeutung ihrer geistigen Wirksamkeit und schnel-
len Thatkraft mit vier Flügeln erscheinen, wovon zwei ihren Leib bedecken, der somit in Flügeln endigt. Hoch oben in der vom höchsten Glanz erfüllten Himmels-
sphäre sieht man im Halbkreise die dreifach geflügelten Seraphim, diese entkörper-
ten Wesen, die über Gott Vater schweben und das grosse Halleluja anstimmen. Die
Kopfbildungen dieser an die Stelle im Jesaias (Kap. 6, V. 2) erinnernden Seraphim
sind von bewundernswürdiger Mannichfaltigkeit und Lieblichkeit. Zu beiden Seiten
Gott Vaters erscheinen nicht blos als die einzelnen Ausströmungen, Wirkungen und
Zeugen, sondern zugleich als die thätigen Mithelfer und Vollstrecker des schöpferi-
schen Wortes fünf andere Engelchöre mit ihren Attributen, huldigend und in den
allgemeinen Chor mit Lobgesängen einstimmend; zuerst in der Nähe des Gottesthron-
es, zu beiden Seiten der Cherubim, sieht man die *Throni* oder Fürstenthümer, die
als die unmittelbaren Theilnehmer und lebendigen Spiegel der göttlichen Macht und
Herrlichkeit prächtige reichgefaltete Gewänder und kostbare mit Edelsteinen und
Kreuzen geschmückte Kronen tragen. In tiefanbetender Stellung bringen sie damp-
fendes Räucherwerk in Schalen als ihre Opferung dar, und huldigend legt vor dem
Herrn einer der Engel seine goldene Krone zu Füßen, während gegenüber ein anderer
in andächtiger Hingebung mit gefalteten Händen aufs Knie gesunken ist. Ueber
ihnen, etwas tiefer zurück, sieht man zur Rechten Gottvaters die anmuthvollen Ge-
stalten der *Virtutes* (der Kräfte und Tugenden), welchen Zither und Harfe in die
Hände gegeben sind, um sie als Verkünder der göttlichen Welschöpfung, zugleich
aber, da das Saitenspiel das Symbol des Gottesdienstes ist, als Vorsteher der religiö-
sen Dichtkunst und Musik und dann auch in weiterer Beziehung als die Vertreter aller
übrigen Künste zu bezeichnen. So auf ihren himmlischen Ursprung zurückgeführt
erscheinen die Künste vorzugsweise als eine Offenbarung der höchsten und tiefsten
Geheimnisse der Welschöpfung. In den sie repräsentirenden Engeln liegt der Begriff
der selbständig schaffenden Geisteskraft ausgesprochen; ihr Antlitz ist mit dem sanf-
ten Reize halbenknospeter Jugendschöne und ihr Haupt mit einem Kranze von Blu-
men geschmückt, wodurch auf das tiefere den Künsten zum Grunde liegende nie
alternde Leben der Seele, des Gemüthes und der Fantasie hingedeutet ist. Ihnen ge-
über erblickt man die *Sapientiae* (die sogen. Einsichten oder Würden, die hier viel-
mehr „Wissenschaften“ heissen dürfen) in zwei jugendlich ernsten Gestalten, im
Begriff, die Tiefen der Schöpfung nach Raum und Zeit zu ermessen, indem der eine
Engel mit Himmelskugel und Zirkel, der andre mit dem Stundenglase erscheint. Sie
bezeichnen das Wissen, welches aus der Betrachtung des Selenden hervorgeht und
in der Erkenntniss der beiden ewigen Grundprincipien der Dinge, des Raumes und
der Zeit, seine Vollendung findet. Das Haupt dieser Engel des Forschens und Wis-
sens ist mit Lorbeern geziert. Hoch über ihnen zur Linken Gott Vaters erscheinen
die *Potestates* (Gewalten) mit Palmzweig, Friedensstab und Erdgloben, das Haupt mit
der Mauerkrone bedeckt, lauter Sinnbilder der auf Sieg, Ueberwindung und Gesetz
gegründeten Macht des Friedens, und diesen gegenüber die *Dominationes* (Herrschaft-
ten) mit Buch und Schwert, wodurch die ausübende Gewalt, und mit dem Oelzweige,
wodurch die Gnade und Milde bezeichnet werden. An die besagten sieben himmlis-
chen Chöre aber, in welchen das gesammte geistig sittliche und social politische
Leben der Menschen versinnbildlicht ist, reihen sich noch die beiden Ordnungen der



Erzengel an, welche die beiden abgesonderten Ausschnittfelder oder Kappen des Bandgewölbes füllen. (In unserm Holzschnitt sind dieselben weggeblieben.) Kein Maler vor Cornelius hat das Drama der Welterschöpfung mit solchem wahrhaft philosophischen Kunstgeiste, mit solcher Tiefe dichterischer Gestaltung aufgefasst und behandelt. Keiner vor Cornelius hat dieses Drama in so erschöpfender Vollständigkeit aufzufassen und mit den das geistige Leben des Universums und der Menschheit bewegenden und beseelenden Kräften in eine so innige und anschaulich lebendige Verbindung zu bringen verstanden. Michelangelo und Raffael haben nur Bruchstücke von diesem Drama gegeben, grossartige Bruchstücke zwar, aber immerhin bloss abgerissene Versuche! Erst Cornelius war es vorbehalten, in dieser seiner auch durch Klarheit, Einfachheit und harmonische Vollendung des Ganzen und Einzelnen ausgezeichneten Darstellung ein Schöpfungsbild von der grössten künstlerischen Bedeutung zu schaffen. Nächste diesen gewaltigen Schöpfungen in der Ludwigskirche ist des im Vergleiche zwar minder grossartigen, aber nicht minder poesievollen und ungemein reichen Gemäldecyklus Erwähnung zu thun, welchen Cornelius in den Loggien der Pinakothek geschaffen hat. Bei der malerischen Ausschmückung dieser Loggien waren die Hauptmomente aus dem Leben der berühmtesten Maler seit dem Aufkeimen der christlichen Kunst bis zu deren höchsten Blüte so darzustellen, dass Wesen, Wirken und Charakter nicht nur der einzelnen Künstler, sondern auch der verschiedenen Entwicklungsperioden der mittelalterlichen Kunst zur lebendigen Anschauung gebracht würden. Der durch diese Aufgabe gebotene Reichthum an Thatsachen und die ausserordentliche Mannichfaltigkeit geistiger Beziehungen machten die Forderung des Arabeskenstils, dieser aber wiederum die vielseitigste Anwendung der allegorischen Bildersprache nöthig. So sehen wir in den Arabesken und allegorischen Figuren die leitenden Grundgedanken sich verknüpfen und verschlingen, und indem sich in ihnen die tiefer liegenden Verhältnisse der einzelnen Schulen und Künstler zu einander offenbaren, wiederholen sich natürlich die in der Geschichte der italienischen Malerei zur Anwendung gekommenen Arabesken sämmtlich und die Allegorien wenigstens zum Theil in den entsprechenden Momenten der deutschen, niederländischen und französischen Kunst, welcher Fall auch in Beziehung der äussern Anordnung des Bilderschmuckes eintritt. Die erste Loggia stellt den Bund der Kirche mit den Künsten dar; die letzte zeigt die Apotheose der Malerei. Von beiden Seiten mit den Anfängen der Kunst beginnend und den allmählichen Entwicklungsgang derselben in den bezüglichen Bildern weiterführend, treffen diese in der mittlern, der Verherrlichung Raffaels geweihten Loggia wie in ihrem geistigen Mittel- und Höhenpunkte zusammen. Wir können hier nicht auf alle die einzelnen herrlichen Bilder und überraschenden Verzierungen eingehen, welche von Cornelius für die Loggien des wahrhaft königlichen Galleriegebäudes entworfen und gezeichnet, von Professor Clemens Zimmermann aber und dessen Gehilfen (Gassen, Hiltensperger, Schimon und Andern) in Fresko ausgeführt worden sind. Aus dem ganzen wunderreichen Bildercyklus, dessen hoher eigenthümlicher Reiz in der vollkräftigen Anmuth originalster Bildungen und in einer so ungeschminkten wohlthuenden Heiterkeit liegt, deren sinnig-seliger Geist sich selbst den vorhandenen Szenen der Trauer und Betrübniß mittheilt, heben wir jenes Lünettenbild der raffaelischen Loggia hervor, dessen Scene wohl Anspruch auf das allgemeinste Interesse hat. Cornelius führt uns in dieser Darstellung an das Todtenlager des Meisters der Verklärung auf Tabor, welche letzte Schöpfung raffaelischer Hand hier als triumphirendes Zeichen des geistigen Lebens und der Kunst über dem erblassten und erstarrten Leichnam des Dahingeschiedenen sichtbar wird. In verzweiflungsvollem Schmerze wirft sich die Fornarina mit ausgebreiteten Armen über ihn; Francesco Penni (*il Fattore*) netzt die kalte Hand mit seinen heissesten Thränen, während Giulio Romano im niederbeugenden Gefühl der Verwaisung abgewendet zur Seite sitzt und Marcantonio, umringt von trauernden Genossen, gesenkten Blickes mit dem Ausdruck heiliger Bewunderung zu den Häupten des grossen Todten steht. Zu seinen Füßen erblickt man Papst Leo X. und den Cardinal Bembo, in deren Stellung, Blick und Gebärde sich dasselbe schmerzliche Gefühl und dieselbe stille Bewunderung ausspricht. Volk drängt sich durch die Thür und zu den geöffneten Fenstern im Hintergrunde heran. Die Köpfe der genannten Personen sind sämmtlich Porträts. Die tiefempfundene lebensvolle Wahrheit in der Darstellung leidenschaftlicher und stiller Trauer, wie sie uns hier in lebendigen Gestalten anschaulich und verwirklicht vor Augen tritt, und der erhabene Geist der Versöhnung und des Friedens, der über dieser Scene heiliger Trauer verklärend schwebt, machen diese auch meisterlich in Fresko durch Clemens Zimmermann ausgeführte Composition zu einer der schönsten, die aus Cornelius' dichtender Zeichnungsfeder geflossen ist. (S. den Holzschnitt auf folg. Seite.)



100

THE
NEW
AND
BEST
OF
THE
WORLD
OF
THE
WORLD
OF
THE
WORLD



Man staunt in diesen umfangreichen Monumenten die künstlerische Grösse und Productivität von Cornelius bewundernd und entzückt an, und gesteht sich, dass seine Verdienste um die deutsche Kunst unendlich und nie genug zu schätzen sind. Diese Verdienste beruhen aber vornehmlich in Erfassung des Gegenstandes bei dem wohnenden Gedanken, in der schlagenden Richtigkeit der Wahl, so wie in der möglichsten Kürze und Klarheit im Ausdruck desselben; in einer bewundernswürdigen, durch lebendige Symmetrie und sicheres Maassgefühl geleiteten Architektonik, und demnach in der Schönheit und Grossartigkeit der Anordnung sowohl der Gruppen im Allgemeinen, als des Ganges und der Verbindung der Linien im Einzelnen, der Massen, der Beleuchtung; ferner in dem Reichthum und in der Wahrheit der Motive, sowohl was die einzelnen Gestalten und deren Bewegung, als vornehmlich die Geleitzüge und die Gewandentfaltungen betrifft: endlich in der durchaus eigenthümlichen, einfachen, stets aber charakteristischen Formgebung, die dem Kunstwerk auf den ersten Anblick seine höhere Stellung über dem Spiel und Leid des täglichen Lebens anweist, und die auf eine fast unbegreifliche Weise zugleich sich an die Vorbilder klassischer Zeiten anschliesst und zugleich auch durch und durch neu ist. Man hat das vollste Recht zu der Behauptung, dass Cornelius es gewesen, welcher der neuen deutschen Kunst ihre Sprache gegeben und die Wege vorgezeichnet habe, auf denen sie zur Entfaltung all' ihrer inwohnenden Kräfte gelangen mag. Beim Verlassen der von ihm gebrochenen Bahnen würde die Kunst unfehlbar wieder zurückgehen.

Im April 1841 folgte Cornelius seiner Berufung nach Berlin. Sein Weggang von München, ein fast gewaltsames Ausscheiden aus jahrelanger und für unlösbar gehaltenen Gemeinschaft, konnte dort nur höchst schmerzlich empfunden werden, aber man musste sich sagen, dass seine Mission in München erfüllt war und dass er Geisteskräfte genug hinterliess, welche die Malerei auf dem Höhengrade, zu dem sie durch ihn in monumentaler Richtung erhoben worden war, vollkommen zu erhalten versprochen. Vielleicht war jene Veränderung auch ein Glück für die Selbstständigkeit der bedeutenden mit- und nachstrebenden Künstler, welche selbst zu Malerkrößen gediehen waren, aber in ihren Bestrebungen durch die unbeugsame Entschiedenheit des künstlerischen Charakters ihres zum Direktor der Geister wie gebornen Cornelius oft unangenehm berührt wurden. Ob die Verpflanzung des grossen Cornelius aber auf Berlinischem Boden von Helle sei, lässt sich nach den bisherigen Erfahrungen nur ungenügend beantworten. Es hat von vorn herein nicht an Solchen gefehlt, welche auf ein in Berlin neu zu gründendes Kunstleben, in Betracht der dortigen poesielosen Verhältnisse und in Hinsicht auf Cornelius' vorgerückte Lebensjahre, mit Misstrauen und darum mit Missbilligung seines Entschlusses blickten. Cornelius, kaum unter den Berlinern niedergelassen, stellte ein für den Grafen Anstasius Raczinsky noch in München gemaltes Oelbild aus: die Befreiung der Erzväter (oder besser der Vorchristen) aus der Vorhölle durch Christus, eine Darstellung von gewaltiger Gedankenkraft und Tiefe, in welcher sich der grosse und zugleich humane Gedanke religiöser Philosophie ausspricht, dass Christus von Anbeginn der Welt an von der Menschheit geahnt, ja als nothwendige Erscheinung mehr oder minder klar vorausgesehen und dadurch auch ihr Heiland geworden ist. Die grossen Gestalten des alten Bundes, Weiber und Männer, Heldenthum und Prophetenthum, weltliche Weisheit und patriarchalisches Gottvertrauen sind mit der vollen Energie einer tief eindringenden Auffassung dargestellt, und der Moment des Bildes, das Erwachen dieser grossen und noch immer selbständigen Welt zu dem höhern Leben der Welt durch Christus, Joseph und Johannes auftretenden Erlösung, ist von ergreifendster Wirkung. Das Bild war gross gedacht, gross gezeichnet, gross componirt, aber schlecht gemalt. Diese Schwäche, welche bei dem des Pinsels entwöhnten und seine Hauptstärke auch gar nicht in Pinsel und Farbe suchenden Meister hätte entschuldigt werden müssen, stellte für die Berliner Beurtheiler fast alle jene Vorzüge in den Schatten, und es war, als wäre man nur froh, diesen Anlass zur Verurtheilung gefunden zu haben. Eine solche bei den Berlinern erlebte Unbill konnte natürlich den grossen Künstler nicht kleiner machen, und es ergab sich für Cornelius bald genug eine bedeutsame Gelegenheit, um die Meinung von einer empfungenen Scharte grossartigst zu widerlegen. König Fr. Wilhelm IV. beschloss im Jahre 1843 den Berliner Dom mit einem Campo santo zu verbinden und stellte Cornelius die ihrem Umfang und ihrer Bedeutsamkeit nach ausserordentliche Aufgabe, einen Freskenzyklus für das neue Campo santo zu entwerfen. Diese Aufgabe ergriff nun der Meister mit einer seiner seine Jahre noch ganz jugendlich sich äussernden Schaffenslust, die ihn sogar schon im Frühjahr 1845 nach Italien wandern liess, um in Rom seine Cartons zu den künftigen Friedhofsfresken Berlins zu vollenden.

Da die zur bildlichen Ausschmückung die Räume bietenden Innenwände der 180

Fuss im Geviert und etwa 35 Fuss Höhe habenden Umfangmauern des Camposanto's ganz ohne weitere architektonische Eintheilung belassen und also dem Maler völlig frei zur Verfügung gestellt sind, so hat Cornelius selbst einen Organismus der Wandflächen geschaffen, bestimmte Abtheilungen symmetrisch geordnet und mit architektonischen Gliederungen und Verzierungen bereichert. Die Hauptbilderräume hat er in drei Felder getheilt, so dass über einem Mittelbilde (von etwa 20 Fuss im Geviert) eine Lünette, und unter demselben eine Predella oder Sockelbild von etwa 5 Fuss kommt; die Folge dieser Hofräume aber hat er durch Nischen unterbrochen, in welchen er Gruppen statuarischen Styles und kolossalen Maasses auf reichverzierte Postamente stellt. Für alles Architektonische dabei sind die Elemente aus dem hellenischen Alterthume genommen, wie auch die zur Verzierung dienenden Gestalten dahin gehören. Der Grundgedanke seiner Entwürfe nun, nach welchen die erste bedeutende Kunstschöpfung religiöser Malerei auf protestantischem Grund und Boden zur Ausführung kommt, und deren Bekanntmachung in Stichen von Julius Thäler erwartet wird, beruht in der Vorstellung von der Macht des Todes und der Sünde und von der grössern Macht der Religion, welche den Tod überwindet und die Verheisserin der ewigen Seligkeit ist. Die Gemälde der ersten Wand behandeln das Bibelthema von der Sünde als der Quelle des Todes. Mit dem Sündenfalle und dem Verluste des Paradieses ist die Geburt Christi in Verbindung gebracht, wodurch der Rückweg in das verlorne Eden und zu dem Vater der Liebe, dessen Antlitz aus dem Bild der Lünette schaut, erschlossen ist. Mit der ersten Blutschuld der der Sünde verfallenen Menschen steht Christi Tod in Verbindung, welcher das Schuldbewusstsein tilgt. Es ist ein ausgezeichnetes Bild der Grablegung, wobei menschlicher Schmerz auf das Rührendste und Ergreifendste dargestellt ist, während in einer Klage der Engel die Theilnahme im Himmel dabei ausgesprochen wird. In seinem vortrefflichen Bilde von der Vergebung der Sünde zeigt Cornelius die Ehebrecherin vor Christus; dieser Sünderin wird vergeben, weil Keiner da ist, der nicht gleichfalls Vergebung bedürfte! Im obern Bilde die Freude im Himmel über einen bekehrten Sünder, und in der Predella die Errettung Noahs. Die vierte Bilderfolge derselben Wand enthält die Darstellung der Errettung Lot's aus dem brennenden Sodom und die Aufnahme der Seele des Märtyrers Stephan, wodurch der Gegensatz von Verderben der Sünder und dem ewigen Leben der Gerechten hervortritt. Die acht Gruppen in den Nischen zwischen den Bildern der Sünde, des Todes und des ewigen Lebens erinnern durchweg an die Verheissung der Glückseligkeit, indem sie die acht Seligpreisungen der Bergpredigt versinnlichen. Die Bilder der Wand gegenüber gelten dem Glauben an Unsterblichkeit; unter diesen ist die Erweckung des Lazarus die bedeutsamste Darstellung. An der vierten Wand sind fünf grosse Bilderräume, wo in ergreifenden Darstellungen der leibliche und geistige Tod, die leibliche und geistige Errettung und das letzte ewige Heil in Christo geschildert wird. Zu den Bildern aus den Büchern der Evangelisten fügt Cornelius hier, wo die Fantasie einen höhern Schwung nimmt, die gewaltige Symbolik der Apokalypse. So sieht man am äussersten Ende im Lünettenbilde die Schalen des göttlichen Zornes ausschütten über das Menschengeschlecht, und darunter stürmen einher auf feurigen Rossen Hunger und Pest, Krieg und Tod, und mähen die Menschheit vor sich nieder, die vergeblich zur Flucht oder an ihr Erbarmen sich wendet. Im nächsten Bilde zeigt sich das geistige Verderben; oben sitzt Christus mit der Sichel in der Hand und seine Schulter bei ihm; der Stein des Todes wird herabgeworfen auf das sündige Babel, vor dem Thoren das Weib mit dem ausgeleerten Wollustbecher in der Gewalt des siebenköpfigen Drachens am Boden liegt, und Johannes, vom Engel geleitet, Zeuge des Unterganges ist. Diese apokalyptischen Bilder des Todes und Verderbens sind neben das Beste und Grösste zu stellen, was je die Kunst in solchem Gebiete geschaffen hat. Dem leiblichen Verderben gegenüber auf der andern Seite steht das Bild von der grossen Urständ der Todten, mit dem Engel der Gnade im Vordergrund und dem Engel des Gerichts im Hintergrund. Daneben aber ist das Bild der Wiederkehr der paradiesischen Zeit, welche (nach der erhabenen schönen Dichtung der Apokalypse vom neuen Jerusalem) durch die Engel der zwölf Stämme herabgetragen wird, hier die Gebeugten aufrichtet und die Völker der Erde aufnimmt. Die Engel mit der Siegesfahne darüber verkünden den Anbruch einer neuen Zeit; dass diese aber nicht desto weniger mit der alten in einiger Verbindung sei, sagt uns eine Reihe von Darstellungen aus dem gegenwärtigen Leben, in denen wir die Werke der Barmherzigkeit erkennen. „Der Carton der Auferstehung (sagt Ernst Förster in einem Bericht über diese Entwürfe) erhebt sich über den streng ritualen Typus ins Gebiet der freien religiösen Dichtung, mit Annäherung an einfache, dem Verstand wie dem Gemüthe gleich fassliche Natürlichkeit; die Darstellung ist deshalb frei von allen conventio-

ellen Bewegungen, und in den Motiven herrscht eine Frische und Lebendigkeit der Empfindung, dass man in die Begebenheit wie in einen Vorgang hineingerissen wird, und selbst hundertmal gesehene Gegenstände wie die Grablegung u. a. m. durchaus neu erscheinen. Uerschöpflich ist der Reichthum der Fantasie, wo es Anordnung im Einzelnen (Scenen, Bewegungen, Gewänder, Charaktere etc.) gilt; überraschend die Klarheit und Sicherheit der Wahl, durch welche stets mit möglichst Wenigem nicht blos viel, sondern gradezu Alles gesagt ist; bewundernswürdig die Anordnung im Grossen, die eigentliche Architektonik, der Aufbau der Composition, der Zug der Linien, die Verhältnisse und Gliederungen der Massen, bei der grösstmöglichen Freiheit und Mannichfaltigkeit überall in einem und demselben Geiste geschaffen; hinreissend aber die Darstellung mit ihrer Wahrheit des Ausdrucks, es mag nun schmerzliche Klage, zarte Liebe und Andacht, oder stürmische Leidenschaft und Macht des verheerenden Unglücks das Wort ergreifen, oder in leichteren Zügen das tägliche Leben mit seinen Freuden und Bedürfnissen sich vorführen. Und das Alles hat Cornelius nach einer vorhergegangenen an künstlerischen Schöpfungen so überaus reichen Thätigkeit, und nachdem er schon einmal den christlich-religiösen Stoff durchgreifend bearbeitet, hervorgebracht! Von vielen Wundern erzählt die Kunstgeschichte: Lukas van Leyden war in seinem zwölften Jahre schon ein vollendeter Kupferstecher, Correggio im achtzehnten ein meisterhafter Maler; aber von einer neuen vollen Jugendblüte nahe am sechzigsten Jahre hat uns bis jetzt die Geschichte kein Beispiel gegeben.“

Corocosmia, Puppen aus Wachs und Gyps, wie sie bei den Alten als Spielsachen für Kinder gebräuchlich waren.

Corollae hiessen bei den Römern die Kronen, welche verdienten Schauspielern ertheilt wurden. Sie waren anfangs aus Blumen gewunden und wurden mit Bändern (*strophitis*) am Haupte befestigt. In der Folge liess man sie aus vergoldetem Kupferblech machen. Crassus war der Erste, der welche aus Gold und Silber fertigen liess. Dieses noch ausser der gebührenden Bezahlung zugetheilte Geschenk hiess das *Corollarium*.

Corona, Krone, Kranz. Die Coronen der Römer scheiden sich in folgende Arten: 1) *Corona obdionalis*, ein Ehrenkranz, welcher dem Anführer zu Theil ward, der eine von Feinden eingeschlossene Stadt oder einen umzingelten Heerhaufen befreit hatte. Man nannte diesen (selten ertheilten) Kranz auch die *C. graminea*, Graskrone, weil er blos aus Grase geflochten ward, welches auf dem vom Feind eingeschlossenen Raume gewachsen war. 2) *Corona muralis*, die Mauerkrone zur Belohnung des Tapfern, der zuerst die Mauern einer Stadt im Sturme erstiegen hatte. Sie stellte einen Kranz von Mauerzinnen vor. 3) *Corona navalis*, die Schiffskrone, auch *classica* (Flottenkrone) und *rostrata* (Schnäbelkrone) benannt, welche [gewöhnlich wie die *C. muralis* und *C. vallaris* aus Gold oder vergoldet] mit Figuren oder Schiffsschnäbeln geziert war und Dem ertheilt ward, der zuerst an Bord eines feindlichen Schiffes kam. Eine solche *C.* erhielt z. B. Agrippa durch den Octavianus Augustus. 4) *Corona vallaris* (Wallkrone), welche auch die *C. castrensis* (Lagerkrone) hiess und einen Ring oder Reif von Schanzpfählen darstellte. Sie ward dem Ersten, der in den feindlichen Lagerwall eindrang, zuertheilt. 5) *Corona triumphalis*, aus Lorbern geflochten; 6) *C. ovalis*, aus Myrten; 7) *Corona civica* oder *civilis*, die sehr ruhmvolle Bürgerkrone, welche aus Eichenlaub gebildet war und die Aufschrift „*ob civem servatum*“ hatte. Wer einem Bürger das Leben gerettet, empfing sie zugleich mit dem Ehrenrechte, sie bei den Schauspielen zu tragen und zunächst am Senat zu sitzen. — Auch sonst wurden wackere Waffenthaten durch goldene Kronen geehrt, womit die Erlaubniss verbunden war, dieselben bei feierlichen Gelegenheiten zu tragen. — In der Architektur heisst Corona das Hauptgesims (Kranzgesims).

Corona radiata, die Strahlenkrone römischer Götter und vergötterter Kaiser. Nero war der Erste, welcher lebend die *corona radiata* annahm, indem er sich als Phöbus Apollo (Sonnengott) darstellen liess.

Coronati, Gekrönte, hiessen die vier Heiligen: Severus, Severianus, Carpophorus und Victorinus, sämmtlich Steipmetzen, von denen die Legende erzählt, dass Kaiser Diocletian sie zwischen Breter schnüren und in die Tiber stürzen liess. Diese vier Gekrönten, deren Tag der 8. Nov. ist, wurden die Patrone der mittelalterlichen Bauhütten. Sie hiessen lange nur die Coronati, weil Kronen über ihrem Flutengrabe in der Tiber erschienen. Ihre Eigennamen erfuhr man erst später.

Coronatus, ein heiliger Abt, führt zu seinem Abzeichen die Lanze in der Hand.

Corporale velum, oder *corporalis palla*, Leibtuch, nämlich das einfache weisse leinene Tuch, worauf Hostie und Kelch bei der Consecration stehen. Die Mappe, in

welcher das Corporale aufbewahrt wird, heisst Bursa; dieselbe hat auswendig einen Stoff von der Farbe, wie die jeweilige Kirchenzeit sie vorschreibt.

Correggio; s. im Art. „Italiänische Kunst.“

Corrodi, Salomo, ein talentvoller Aquarellist von Zürich, und würdiger Schüler des Jakob Wetzel. Seine landschaftlichen Ansichten sind von reiner, sorgsamer, fleissiger Behandlung, wahre Meisterstücke der Aquarellmalerei. Er arbeitet seit mehreren Jahren in Rom. Zu seinen besten Arbeiten gehören eine Ansicht des Theaters von Tusculum, das 1839 durch Canina offengelegt worden, und die Ansicht eines grossen Theils vom alten Rom, aus den farnesischen Gärten auf dem Palatin gesehen. Das Colosseum ist gleichsam der Mittelpunkt dieses schönen Bildes, in dem die Albanerhügel den Hintergrund schliessen. Der Ton ist warm; es sind die spätern Stunden eines Spätsommernachmittags. Auch seine Ansicht der Villa Ruffinella bei Frascati, von der man, dem alten Tusculum nach, auf die benachbarten reizenden Landhäuser und die ganze weite Campagna hinabblickt, während die schönsten Pinien- und Cypressengruppen den Vorgrund bilden, gibt den Charakter der Gegend wie der Vegetation treu und anmuthig wieder.

Corsham-House, ein zwischen Bath und Chippenham liegender Landsitz der Familie Methuen, wo sich eine ausgezeichnete, mehrere Zimmer füllende Gemäldesammlung findet. Man trifft hier von Jan van Eyck eine heil. Familie, von Rubens die Darstellung seiner selbst und seiner Frau, von Snijders den Katzenstreif auf einem Tische mit Früchten, von Breughel eine Kirchmess, von A. van Dyck den bethlehemitischen Kindermord und eine Muttergottes, von Elzheimer ein Gemälde auf Kupfer, den Schiffbruch des Apostels Paulus darstellend; Werke von Holbein, Mabuse (Gossaert), Weenix und Adrian v. Ostade; den Morgen und Abend, zwei Landschaften von Lorrain; die schönen *Virtutes* und eine Maria Magdalena mit dem Tottenkopfe von Tizian; heilige Familien von Parmeggiamino und Cignani; den Wahrsager von Giorgione; ein Abendmahl und das Bildniss des Vesalius, Leibarztes Kaiser Karls V., von Tintoretto; eine Madonna von Reni; die Omphale von Ann. Caracci; Tancred von Erminia von Peter v. Cortona, und eine dem Heiland die Füsse waschende Magdalena von Dolce. Auch eine Collection von Kupferstichen ist hier bemerkenswerth.

Corai, F., ein römischer Advokat, ist Verfasser des Hauptwerks über die antiken Steinarten: *Trattato delle pietre antiche* (2. Aufl. Rom 1833), aus welchem die Beschreibung Roms von Platner u. A. (Bd. I. S. 335 ff.) einen Auszug mittheilt. Corai's Sammlung von Steinen aus der alten Welt gehört gegenwärtig der Universität Oxford.

Cort, Cornelius, einer der berühmtesten holländischen Stecher, war geboren zu Horn 1530, lernte bei Hieronymus Cock und arbeitete Vieles für dessen Verlag, wovon aber das Meiste nur unter Cocks Namen erschien. Dann finden wir ihn in Venedig beim Meister Tizian, welcher den bedeutendsten Einfluss auf ihn übte. Cort hielt sich im Hause des grossen Venetianers etwa fünf Jahre auf und brachte hier mehrere der schönsten tizianischen Schöpfungen meisterhaft in Kupfer, z. B. die sieben grossen Landschaften, die unter dem Titel der sieben heiligen Büsser bekannt sind, und die Lucretia. Von Venedig wanderte Cort nach Rom, wo er 1571 bis 1578 fast ununterbrochen nach Italiänern stach. Er begründete hier eine Stecherschule, deren berühmteste Zöglinge Agostino Caracci und Philipp Thomassin sind. Auch in dieser spätern Lebenszeit setzte er seine landsmännischen Maler nicht völlig hintenan, denn er stach 1573 nach Barth. Spranger den heil. Dominik und eine heil. Familie, 1577 ein Blatt nach J. Speckart und 1578 nach Stradanus die Akademie. — Die Italiäner, nach denen er gestochen, sind nächst Tizian: Correggio (Vermählung St. Katharins), Raffael (die Elephantenschlacht und die Transfiguration, welche letztere durch Cort den ersten Stich erfuhr), Giulio Romano (die drei Parzen), Michelangelo (die Grabmäler der Mediceer), Polidoro da Caravaggio (Hirtenebnetung und Parnass), Clovio (11 Blätter grossen Formats), Friedrich Zuccaro (18 Blätter, darunter die grosse Composition der Geburt Christi vom J. 1568 und die satirische Vorstellung auf zwei Platten, welche oben den Olymp und unten den Maler zeigt, der die Thorheiten seiner Zeit darstellt), Theodor Zuccaro (10 Blätter, darunter die Schöpfung Adams und Eva's, die Geburt Christi und Christus im Grabe) u. a. m. — Vor Cort's Reise nach Italien fallen die Blätter nach folgenden Niederländern: Coxcie (Adam und Eva, Auferstehung, Sendung des heil. Geistes und Christus als Skerger), Hemskerk (die Historie vom reichen Manne, das Gleichniss vom Weinberge und das vom bösen Knechte), Frans Floris (10 Bl. Thaten des Herkules, 4 Bl. Proserpina-raub, 6 Bl. Geschichte Noa's, 6 Bl. Gesch. Abrahams, 6 Bl. Gesch. Jakobs und Rabels), Rogier van der Weyde (Kreuzabnahme). Eigene Compositionen Cort's sind: die Geburt Mariens (1568), die Flucht in Aegypten, die Auferstehung (1569), die heil. Fa-

mille, wo Joseph dem Kind eine Birne reicht (1570), St. Theodor mit dem Drachen (1574), der Faun mit dem jungen Bacchus, zwei Landschaften mit den Trümmern eines Schiffbruchs, Don Juan von Oesterreich (1578) u. a. m. Auch gehört hieher Cortis Selbstporträt. — Dieser Grabstichelkünstler, der anfangs noch im Kleinen arbeitete, eröffnete die Bahn der Stechkunst im Grossen, entdeckte neue Wege für die Kunst und that neue Schritte zur Vollkommenheit derselben. Seine zahlreichen schönen Blätter sind die Freude der Kenner und sprechen durch Geschmack, richtige Zeichnung und schöne Wirkung an. Das Instrument führte er mit Leichtigkeit, und er war der Erste, welcher breite Tailen anwandte, wodurch er es zum Stiche umfangreicher Gegenstände brachte. Nur gelangte er noch nicht dahin, seinen Stichen Farbe zu geben, wiewohl er z. B. in seinem Martertode der Unschuldigen dies Geheimniss schon mehr als geahnt zu haben scheint. — Von seinen Zeichnungen findet sich eine in der kön. Samml. zu Berlin: vier fliegende Kinder, welche ein Buch oder eine Tafel tragen. Cornelius Cort starb zu Rom 1578. Vergl. über ihn *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes. T. IV. à Leipzig 1790. Pages 341 — 353.*

Cortese; s. Bourguignon.

Cortona, südöstlich von Arezzo liegende toskanische Stadt mit Castell und pelasgischen Mauerresten, zählt 5000 Bewohner, ist Bischofsitz und weist mehrere Kirchen, eine Akademie und ein Museum etruskischer Alterthümer auf. In letzterem findet sich ein Grabmal in Kreuzform, das $3\frac{1}{2}$ Elle hoch, $4\frac{1}{4}$ Elle breit ist und aus 27 grossen Steinblöcken ohne Verbindungsmittel besteht. In der Kirche *San Francesco* sieht man eine Madonna mit vier Heiligen und die seltsame Darstellung des vor dem Allerheiligsten niederfallenden Esels (nach der Legende des heil. Anton von Padua) von Lodovico Cigoli; im Chore des Domes Fresken von der Hand des energischen Meisters Luca Signorelli, namentlich ein feierlich schönes Abendmahl, und in der Sakristei der Dominikanerkirche herrliche Wandbilder vom göttlichen Fra Agnolo da Fiesole. — Etwa in der Mitte des Berges, auf welchem, das fruchtbare Chianathal und den Thrasimenischen See überblickend, Cortona liegt, befand sich einst eine Gerberei für die Schusterzunft, *il Calcinajo* genannt, mit einem Madonnenbilde an der Wand. Dieses wurde im J. 1484 als wunderwirkend berühmt, und man beschloss an dem Orte eine Kirche zu bauen. Luca Signorelli, der berühmte Maler zu Cortona, in Betreff des zu wählenden Architekten um Rath gefragt, begab sich im Juni genannten Jahrs nach Gubbio und veranlasste den dort beschäftigten Civil- und Kriegsbaumeister Francesco di Giorgio Martini zur Zeichnung von Plänen und zur Fertigung eines Modells zu dieser Kirche. Hierauf kam Francesco selbst nach Cortona und besichtigte die Baustelle, welche Schwierigkeiten mancher Art darbot, so dass ein Stück des Berges durchschnitten und ein gewaltiger Unterbau errichtet werden musste, der überdies dem Wasser, welches zum Behuf der Gerberei dorthin geleitet worden war, Abzug gestattete. Am 6. Juni 1485 wurde der Grundstein gelegt; bei Francesco's Tode aber war die Kuppel noch nicht angefangen und das Modell verschwunden. Da liess man vom Florentiner Pietro di Domenico di Norbo eine neue Zeichnung entwerfen, nach welcher nun, nach vorheriger Verstärkung der Pfeiler und Bogen, 1509 der Bau fortgesetzt ward, welcher 1514 vollendet dastand. Nächst der vom Ältern Antonio (Giamberti) da San Gallo fast um dieselbe Zeit erbauten Kirche S. Biagio bei Montepulciano ist die *Madonna del Calcinajo* die schönste und interessanteste Kirche dieser Gegend, aus der Zeit, welche der grossen Umgestaltung des Baustyles unmittelbar vorausging. Sie bildet ein griechisches Kreuz mit drei Kapellen, welche durch Halbkreise geschlossen sind. Die ganze innere Länge beträgt Meter 44,89; innere Breite M. 27,70; Breite des Schiffes M. 11,22; Breite der Kapellen M. 8,74; die Seiten des Quadrats, auf welchem die Kuppel ruht, Meter 11,07; Dicke der Mauer über dem Boden M. 2,62. Die Fassade hat drei Geschosse mit Giebfeld; die Kuppel ist achtsseitig, mit Laterne und Kreuz, Höhe 49,26 Meter. Passt auch diese Kuppel nicht ganz zum Style des Uebrigen, so ist sie doch nicht störend. Die grünlichgraue Steinart, die sich am Orte findet, ist beim Baue verwendet worden, sie ist aber so bröckelig, dass von den Profilierungen der Aussenseite nichts mehr sich unverletzt erhalten hat. Das Innere ist sehr einfach und fast schmucklos. Das ganze Gebäude, das über 80,000 Gulden kostete, macht einen erfreulichen Eindruck; es ist an demselben eine Harmonie der Verhältnisse und eine gewisse Keuschheit des Details, welche im Vergleich mit den starken Ausladungen, namentlich der Thüren und Fenster und der architektonischen Glieder im Allgemeinen, angenehm berührt. Hingegen dürfte man ihm vielleicht etwas Magerkeit vorwerfen. Jedenfalls ist diese Kirche als das einzige beglaubigte Werk dieser Gattung, das man von Francesco di Giorgio kennt, genauer Beachtung werth.

Cortona, Pietro da, Maler und Architekt, hiess eigentlich *Pietro Berrettini*, unter welchem Namen wir ihn bereits als Baumeister in der kläglichen Borrominischen Richtung charakterisirt haben. Er war geb. zu Cortona 1596, lernte die Malerei in Florenz und bildete sich hierauf in Rom zu einem der grössten Handwerker in der Kunst aus. Er warf sich vornehmlich auf das Fresko und arbeitete in seinen grossräumigen Wandmalereien auf jene dekorative, im allgemeinen Zusammenklang der Farbe wohlgefällige Wirkung hin, bei deren Erstrebung es ihm gar nicht um gründliche und lebensvolle Durchbildung des Einzelnen zu thun war. Seine frühesten Werke, wodurch er Aufsehn erregte, waren die Gemälde der Alexanderschlacht und des Sabinerraubes. Dadurch ward er dem Papste Urban VIII. bekannt, der ihm zunächst die Ausschmückung einer Kapelle der Kirche Santa Bibiena übertrug. Er erledigte sich dieses Auftrags zur grossen Zufriedenheit des wenig kunstverständigen Papstes, was nun zur Folge hatte, dass er auch den Plafond des grossen Saales im Palazzo Barberini zu malen erhielt. Dieser Plafond ist allerdings eine malerische Schöpfung von augenbestechendster Art. Der Reichthum der Composition, das drastisch vertheilte Helldunkel und das glückliche Zusammenspiel der Farben machen dies Werk zu einem der Glänzendsten, die überhaupt in Plafondmalerei geleistet worden sind. Das Ganze ist so harmonisch zusammengemalt, dass man wähnen könnte, es sei an einem einzigen Tage gemalt und mit dem ersten Pinsel auch beendet worden. Das Gewölbe scheint an den Seiten, wo der Himmel erscheint, durchbrechen, und alle zur Einfassung der fünf Hauptsujets dienenden Ornamente treten so plastisch hervor, dass man Reliefs in Stucco zu sehen meint. Freilich darf Niemand genau Zeichnung und naturgemässe Gewandwürfe erwarten, aber das Ganze ist so angenehm und verführerisch, dass Laienangen nicht satt werden es zu betrachten. Später malte Pietro die Plafonds im Pittipalast zu Florenz. Nach Rom zurückgekehrt lieferte er auch etliche Staffeleibilder, als ihm das Podagra nicht erlaubte die Gerüste zu besteigen. Von Papst Alexander VIII. empfing er kurz vor seinem Tode, der 1669 erfolgte, noch den Orden vom goldenen Sporn. In seiner kunstverderblichen Richtung arbeiteten fort: *Ciro Ferri*, *Francesco Romanelli* und *Luca Giordano* (*Fa presto*), der vielen geringern Nachtreter gar nicht zu gedenken. — Der Franzose Cochin spricht dem Peter von Cortona das Verdienst zu, dass derselbe in der Anlage, in der Verbindung und Bewegung der Gruppen sich ausgezeichnet habe. Er vergleicht ihn mit den Frauenzimmern, deren Fehler man alle kennt und die man sich dennoch nicht enthalten kann zu lieben. Wenn er den silberfarbigen Ton lobt, den Cortona den Fleischschatten zu geben gewusst hat, so gesteht er auch, dass seine Zeichnung und seine Farbe Manierirung verrathen, und dass, wenn er oft muntre und abwechselnde liebliche und wahre Töne anzubringen gewusst hat, sein Kolorit doch etwas zu Gezieretes und in das Fächerartige Spielendes mit sich führt. Er bewundert bei diesem Maler die Grazie und Biegsamkeit der Zusammensetzung, aber er tadelt das Affectirte jener fliegenden Bekleidungen, welche man sich nie anzubringen erlauben sollte, es sei denn, dass sie durch die Lebhaftigkeit der Bewegungen verursacht würden. Er gesteht, dass seine weiblichen Köpfe sich unter einander zu ähnlich sind, dass sie alle zu einer und derselben Familie zu gehören scheinen, und dass Peter, um ihnen eine angenehme Rundung zu geben, ihnen zu viel Weite gegeben habe; aber er setzt hinzu, sie wären bei allen Reizen nicht schön, sondern gehörten nur zu den lockenden Physiognomien. Mengs urtheilte fast das Nämliche über Pietro da Cortona, aber ohne dieselbe Nachsicht mit den Fehlern dieses Malers zu haben; eine um so viel gefährlichere Nachsicht, da junge Künstler von Natur so schon geneigt sind, lebenswürdige Fehler aufzunehmen, welche Schönheiten zu sein scheinen. Er tadelt ihn, dass er weniger sich bemüht habe, das zu finden und gut darzustellen, was das Sujet nothwendig macht und was beitragen muss, es gut auszudrücken, als das, was vielleicht dem Auge angenehm ist, und dass er blos darauf gedacht habe, seine Gemälde mit einer grossen Anzahl von gut gruppirten Figuren zu überladen, ohne zu untersuchen, ob sie auch für das Sujet nothwendig oder schicklich wären, und ob sie in der That das wirkten, was sie wirken sollten. Die Griechen, die, um die Aufmerksamkeit zu schonen, in ihren Trauerspielen höchstens nur drei Personen auf einmal in eine Scene brachten, suchten in ihren Gemälden die Zahl der Figuren einzuschränken und diesen alle die Vollkommenheit zu geben, deren sie fähig waren. Es scheint im Gegentheil, dass Pietro da Cortona und seine Nachahmer ihre Unvollkommenheiten durch Häufung der Gegenstände zu verbergen gesucht haben. Dies ist der Fehler aller Maler, die sich in die theatralische Manier geworfen haben. Uebrigens wird man gestehen, dass Peter eine kühne und leichte Malart hatte; dass seine Anlagen etwas imponirendes haben, und dass, wenn sie nicht zu dem Geiste sprechen, sie doch den Augen ein grosses und prächtiges Schauspiel darbieten; dass in der trügerischen Be-

wegung seiner Bekleidungen schöne Faltenwürfe sind, obgleich diese Falten oft zu rund erscheinen; dass sein Pinsel stark und leicht ist; dass seine Farbe wenigstens schmeichelhaft ist, wenn sie nicht immer Wahrheit hat, und dass sie jene angenehme Einheit darbietet, welche die Italiäner *Vaghezza* nennen. Seine Zeichnung ist weder korrekt, noch von schöner Wahl. Seinen Köpfen fehlt es an Adel; oft sind die weiblichen Köpfe sehr kunstreich aufgesetzt. Seine Details haben nichts von Feinheit, und seine Ausdrücke wenig Stärke. Unter den fünf Gemälden dieses Meisters, welche sich in Paris befinden, zeichnet sich das aus, welches die Jungfrau, das Jesuskind und die St. Katharina darstellt. Ein Vorhang über dem Grunde einer Landschaft dient dazu, den Figuren Geltung zu geben. Die Köpfe sind sehr angenehm, die Carnation von grosser Lebhaftigkeit, und die Behandlung grossartig. Dies Gemälde ist von Rousselet gestochen worden. Corn. Bloemaert hat einige der Deckenbilder im Pittipalast gestochen.

Cortot, J. P., Bildhauer, geb. 1787, gest. 1843 zu Paris, war ein Schüler des jüngern Bridan. In Tuileriengarten sowie auf mehreren öffentlichen Plätzen von Paris findet man seine Werke, die ein eifriges Studium der Kunst und eine grosse Kenntnis der Anatomie des Menschen an den Tag legen. Er war Mitglied der Akademie und Professor an der Schule der schönen Künste.

Cosimo, Pier di, ein florentinischer Maler, lebte von 1441—1521, ging aus der Schule des Cosimo Rosselli hervor, nach welchem er auch benannt ist, richtete sein Streben auf die Durchbildung des Nackten und zeichnete sich zugleich durch eine eigenthümliche Weichheit der Modellirung aus, entwickelte jedoch keinen edleren Schönheitssinn. Für die Servitenkirche zu Florenz malte er eine stehende Madonna, wie sie plötzlich der Erde entrückt wird; der Sohn ist nicht bei ihr; sie hat ein Buch in der Hand und wendet das Haupt zum Himmel; über ihr schwebt der heil. Geist, der sie erleuchtet. Hier liess Piero di C. von der Taube allein das Licht ausströmen, welches die Madonna und die Heiligenfiguren um sie her erhellt. Diese Tafel findet sich heut in der Gallerie zu Florenz, im grössern Saale der toskanischen Schule. Für Filippo Strozzi malte er ein (jetzt ebenfalls in den Uffizi, und zwar im kleinern Saal der tosk. Sch. befindliches) Bild mit kleinen Figuren, den Perseus, der die Andromeda vom Ungeheuer befreit. Im Corridor ders. Gall. sieht man drei andre Bilder von Piero: ein dem Zeus für die Errettung Andromeda's dargebrachtes Opfer, die Befreiung Andromeda's (ähnlich der vorerwähnten Darstellung) und die durch Phineus gestörte Hochzeit des Perseus. Venus und Mars, völlig unbekleidet und auf einer blumenreichen Wiese schlafend, während Amoretten den Helm, die Armschienen und andre Gewaffen des Kriegsgottes davontragen, sieht man von Piero's Hand in der Casa Nerli im Borgo S. Niccolò; derselbe Gegenstand findet sich auch in einem Temperabilde Piero's im Berliner Museum, wo noch ein ähnliches, „Herkules am Scheidewege“, von ihm vorhanden ist. Beide Bilder sind auf Holz, von gleicher Höhe, aber ungleicher Länge. Ein für das Florenzer Spital der Innocenti gemaltes Bild, jetzt noch in der Wohnung des Spitalkommissärs zu sehen, findet man in einem mittelmässigen Stiche in der *Etruria pittr. I. tav. 37* mitgetheilt.

Cöslin, Stadt in Pommern mit einer Marienkirche aus dem 14. Jahrhundert. Charakteristisch für diese und andre pommersche Kirchen desselben Jahrh. sind die niedrigen Seitenschiffe und die durch einen hohen Schwibbogen vermittelte Verbindung des Thurmbaues mit den Schiffen, wodurch eine geräumige Vorhalle gebildet wird. Der Hochaltar der Cösliner Marienkirche ist ein Werk der Holzskulptur in Verbindung mit Malerei. Die Bildwerke, Maria und Heilige vorstellend, erinnern im Style an Wolgemut'sche Schnitzbildnerei. Die Arbeit ist im Allgemeinen handwerksmässig, aber die Gesichtsbildungen sind höchst grossartig, von wahrhaft klassischer Höhe und Reinheit. — Auch geschnitzte Chorstühle finden sich hier noch vor.

Cosmas und Damianus, zwei brüderliche Heilige, die in Sicilien ihre ärztlichen Kenntnisse im Dienste der christlichen Liebe und Frömmigkeit ausübten und zum Danke dafür von den Helden geköpft wurden. Dies geschah im J. 303 während der Diocletianischen Christenverfolgung. Sie sind die „Schutzpatrone der Aerzte und Apotheker“ geworden. Auf den Abbild. haben Beide natürlich als Brüder physiognomische Aehnlichkeit, in allen Fällen nämlich, wo sie zusammen dargestellt sind. Neben ihnen die Wahrzeichen: Apothekerapparat, Arzneigläser, chirurgische Instrumente etc.

Cosmaten oder Cosmaten nennt man die Künstler aus der römischen Steinmetzenfamilie Cosimo oder Cosma, welche am Schlusse der romanischen Stylzeit, etwa von Mitte des 12. Jahrh. an, blühten und in Tabernakelarchitekturen, in Ambonen und im Arkadenbau der Klosterhöfe sich auszeichneten. Den Cosmaten gehören z. B. die Ambonen in Santa Maria d'Araceli und in S. Maria in Cosmedin zu Rom an.

1235 baute der Römer **Cosma** mit seinen Söhnen den Klosterhof von S. Benedetto zu Subiaco, der sich bei ziemlich einfach gehaltenen Formen durch die Eleganz seiner Verhältnisse auszeichnet. Ebenfalls der ersten Hälfte des 13. Jahrh. gehört der Klosterhof von *San Paolo fuori le mura* an, der von zwei Gliedern oder Zöglingen der Cosmatenfamilie, die Petrus und Johannes genannt werden, ausgeführt ward. Es ist dies ein Werk der reichsten Pracht; höchst mannichfaltig gestaltete und verzierte, zum Theil aus gewundenen Stäben gebildete Säulen, die verschiedenartigsten Kapitälformen, fantastische Skulpturen in den Zwickeln zwischen den Bögen der Arkaden und ein sehr reicher musivischer Schmuck am Gebälk über den letztern gewähren zusammen ein ganz vorzügliches Bild von der glanzvollen Entwicklung des romanischen Styls jener Zeit und von der bedeutenden Meisterschaft dieser Cosmaten. Die Werke eines jüngern Giovanni Cosma, der sich in Grabmonumenten hervorthat, tragen das Gepräge des Ueberganges vom romanischen zum germanischen Styl; von ihm ward ein Mausoleum 1296 in Santa Maria sopra Minerva, ein andres 1299 in S. Maria maggiore und ein drittes 1303 in Santa Balbina zu Rom gearbeitet. — Vergl. Karl Witte's Notizen über die Cosmaten im Schornschen Kunstblatte vom Jahre 1825, 41 ff., und Johann Gaye in dems. Bl., 1839, 61 ff.

Cosmè, einer der ältesten Meister der Schule von Ferrara, heisst mit seinem vollen Namen Cosimo Tura und blühte in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Bei ihm ist der Einfluss des Squarcione ersichtlich, und Alles, was bei Mantegna durch Geist und Geschmack noch in den Grenzen des Schönen gehalten wird, tritt hier in abschreckender Excentricität ans Licht. Auch verräth Cosmè nirgends das Wissen vom eigentlichen Kunstziel; es zersplittert sich seine bildnerische Kraft in lauter Beiwerk. Im Berliner Museum sieht man von ihm die auf einem hohen Throne in einer Nische sitzende Maria, welche das auf ihrem Schoosse schlafende Kind verehrt. Ueber ihr, oben auf dem Throne, drei Engel, von welchen der mittlere auf der Laute spielt. Auf den Stufen des Thrones sieht man rechts die heil. Apollonia, links die heil. Katharina. Im Vorgrunde steht rechts der heil. Augustin mit dem Adler, links St. Hieronymus mit dem Löwen. Der auf Krystallfüssen ruhende Thron ist reich mit Reliefs und musivischer Arbeit verziert. Hintergrund Landschaft. (Auf Leinwand, 10 F. hoch, 7 F. 6½ Z. breit.) Die Reliefs am Marienthron waren dem Maler, wie aus dem Fleisse und der Strenge der Ausführung offenbar wird, die Hauptsache in seinem ganzen grossen Bilde, was eine noch ärgere Verkehrtheit ist als die, welche Teniers beging, der Petri Befreiung aus dem Kerker malte, um im Vorgrunde eine Gruppe Landsknechte ans Kamin zu stellen und dann gelegentlich im Hintergrunde die Historie nachzuschicken.

Costa, Lorenzo, Zeitgenosse des Francesco Francia, blühte bereits 1488 und starb um 1530. Durch ihn, der Vieles von Francia annahm, erhielt die Schule von Ferrara, der es an einem organischen Principe fehlte und daher selbst in ihren begabtesten Zöglingen nichts wahrhaft Grosses erzeugte, noch am meisten Gestalt. Mit seinem Namen bezeichnet (*Laurentius Costa fecit* 1502) ist ein höchst merkwürdiges Gemälde auf Holz von 9 F. 7 Z. Höhe und 8 F. 2 Z. Breite, welches sich im Berliner Museum findet. Es ist eine Darstellung des Kindes im Tempel, aber nicht historisch oder dramatisch, auch nicht eigentlich symbolisch, sondern allegorisch aufgefasst. Wir stehen vor einem Altare mit Baldachin, zu welchem mehre breite Stufen hinaufführen. Zuoberst ist die Gruppe von Joseph, Maria nebst Kind und Simeon; weiter zurück zwei Chorknaben, tiefer zwei Leviten mit Stäben, noch tiefer rechts Johannes der Täufer, links eine Jungfrau mit einer Schlüssel, endlich ganz vorn ein Prophet und eine Sibylle knieend. Diese Vorstellungsweise, bei welcher durch ein obendrein ganz todsymmetrisches Zusammenreihen von verwandten Gedanken der Mangel an Poetik verdeckt wird, wie sich namentlich später bei Garofalo in seiner grossen Kreuzigung zu S. Andrea in Ferrara zeigt, konnte nicht wohl Basis einer geschichtlich bedeutenden Schule werden, und so sieht man auch bald die Schüler Lorenzo Costa's (Ercol Grandi, Ludovico Mazzolino etc.) mehr nach den Mitteln als nach dem Zweck der Darstellung fragen. — Noch ist eine Grablegung bemerkenswerth, die sich mit der Bezeichnung *Laurentius Costa MCCCCIII* im Berliner Museum findet, und eine Almosenspendung der heil. Cäcilie, die man in einer Kapelle zu Bologna trifft. Gearbeitet hat Costa erst in Ferrara, dann in Ravenna, Bologna und Mantua. Seine Schülerzahl ist enorm; Malvasia verzeichnet über zweihundert.

Costoli, Aristodemo, ein jetztlebender Florentiner und hervorragender Bildhauer, der aus den Studien nach Ghiberti und Luca della Robbia, aber ohne Nachahmung derselben, seinen Styl mit Hilfe der Natur sich gebildet hat. Sein frühestes uns bekanntes Werk ist die Statue des sterbenden Meneköus, welche 1800 vollendet ward. Die Stellung des tödlich verwundet Hinsinkenden ist natürlich und

ungezwungen, die Form kräftig und edel. Im J. 1831 sah man seinen Ezechiel ausgestellt, in welchem sich wieder Kraft und Männlichkeit, Geist und Studium in hohem Grade aussprach. Später entstand seine Statue Galilei's (in der neuerbauten, Galilei's Namen tragenden Tribüne zu Florenz) und ein sehr gepriesenes Relief: „Gebet dem Kaiser was des Kaisers ist“ von schöner Composition, Wahrheit und Lebendigkeit des Ausdrucks, Schönheit der Köpfe und von vortrefflicher Gewandung. In einem andern Relief stellte er eine zur Madonna betende Familie dar, die von der heil. Jungfrau unter ihren schützenden Mantel genommen wird. Bei dieser etwas plumpen Symbolik in Verbindung mit modernen Kostümen hatte der Künstler offenbar eine der schwierigsten Proben seines Geschmacks zu bestehen. Sein 1841 für die Regierung ausgeführter Pegasus steht in dem herrlichen Garten Boboli zu Florenz.

Costüm; s. unter K.

Cotte, Robert de, ein Schüler Hardouin Mansards, war zu Paris 1675 geboren, ward 1699 Director der Pariser Akademie und starb als erster Baumeister des Königs 1735. Von ihm ist der Säulengang zu Trianon; andre seiner Werke finden sich zu Versailles, Paris, Lyon und Strassburg. Sein Hauptverdienst ist wohl, dass er den Chor der Pariser Kathedrale auf 54 Blättern zeichnete, die durch P. le Pautre's Stich bekannt sind. Derselbe Stecher hat nach Cotte's Zeichnungen auch die neuern Gebäude und Gärten der Abtei von St. Denis in Kupfer gebracht.

Cotterell, Bildhauer zu London, stellte in einer 2½ Fuss hohen Reiterstatuette aus Marmor mit reichen Silberzierathen den Prinzen Albert, Gemahl der Königin Victoria, in der Uniform des elften englischen Husarenregiments dar. Diese Porträtstatuette wurde vom Prinzen 1844 dem gedachten Regiment zum Geschenk gemacht.

Cottingham, C. N., englischer Architekt und Zeichner, dem wir das zu London 1822 in gr. Fol. publicirte Werk: „*Plans, elevations, details and views of the magnificent Chapel of King Henry the seventh at Westminster abbey church*“ (45 Bl.) verdanken. Später gab er in 35 Bl. in gr. Fol. auch die Ansichten und Plane des Innern dieser Kapelle heraus.

Couchaud, A., Verf. eines Werks über die Kirchenarchitektur auf griechischem Boden. Es erschien zu Paris 1842 unter dem Titel: *Eglises byzantines en Grèce*. Die Zeichnungen dazu sind freilich nicht immer mit Genauigkeit ausgeführt, bleiben aber immerhin beim Mangel anderer sehr schätzenswerth.

Couhardstein heisst ein schwer zu erklärendes Monument in einem Dorfe bei Autun. Es ist eine Pyramide von noch etwa 50 Fuss Höhe, aus grossen unregelmässigen, durch einen sehr festen Mörtel zusammengehaltenen Steinen erbaut. Das Monument nimmt immer mehr ab, da die Bauern das Material davon beim Neubau ihrer Häuser verwenden. (Branchu: *Souvenirs d'un Touriste*.)

Couronne, ein zu Genf lebender Maler, welcher ein sehr ausgezeichnetes Talent in der Blumenmalerei entwickelt. Seine Blumen- und Fruchtstücke ziehen durch Composition, Wahrheit, zarte naturtreue Behandlung wie durch den Schmelz der Farben alle Kenner an, und selbst die strenge Decandolle'sche Schule der Botanik zu Genf betrachtet sie mit erfreutem Auge, weil in den Couronne'schen Blumen sich neben der künstlerischen Behandlung auch eine wissenschaftliche findet.

Courtois, Guillaume und Jacques; s. den Art. Bourguignon.

Courtray, eine sehr alte belgische Stadt, die ihre Alterthümlichkeiten aber bis auf zwei Kirchen so ziemlich verloren hat. Die Industrie hat allem Alterthümlichen den Krieg erklärt; wir finden statt einer von Erinnerungen zehrenden Stadt eine üppig aufblühende Fabrikstadt. Die Frauenkirche, von Balduin 1203 gegründet, ist seit etwa zehn Jahren im Innern modernisirt, Chor und Hauptschiff haben Marmorbekleidung empfangen. Das Schiff ist sehr niedrig und klein, das Kreuz hell und geräumig. Thurm vorn; das Ganze massenhaft, wenig ornamentirt, obgleich Steinbau. Bedeutend leichter und zierlicher ist eine ans linke Seitenschiff angebaute Kapelle mit dreiseitigem Schluss, mit Gurtenpfeilern ohne Kapitäl. An den Wänden unter den Fenstern ist eine Verzierung im Spitzbogen, bei welcher in den Winkeln der Bogen und der sie trennenden senkrechten Stäbe einzelne skulptirte Gestalten, die zusammen historische Beziehungen haben, angebracht sind. Grosse Statue der Jungfrau, mit spitzen Schuhen. Alles scheint dem Ende des 14. oder Beginn des 15. Jahrh. anzugehören. Am Ende der linken Abseite des Kreuzes ist ein gutes Basrelief byzantinischen Styls: zwei Engel neben der Leiche eines Heiligen. In der hintersten Kapelle des Chors sieht man die herrliche Aufrichtung des Kreuzes von A. van Dyck. Kühne Zeichnung der wenigen Figuren; der so lebendig nach den Zuschauern hin sich umwendende geharnischte Reiter, die drei Henker und der Hund — alles ist höchst kräftig und erinnert an Rubens. Nur hat die Färbung nicht ganz dessen blühende Frische, dafür aber der Ausdruck des Schmerzes im Gekreuzigten tiefere und edlere Weich-

heit. — Die Martinskirche hat ebenfalls ein Aeusseres von schwerem und nüchternem Charakter. An der Vorderseite ein grosser Thurm. Im Innern schlanke Rundsäulen. Alle drei Schiffe von gleicher, im Verhältniss zur Breite sehr geringer Höhe. Das Mittelschiff 16, die Seitenschiffe 14 Schritt breit; ausserdem Kapellen von 7 Schritt Breite. Pfeilerweite nur 7 Schritt. Im Chor beträgt die Säulenweite $9\frac{1}{2}$ Schritt. Breite des Kreuzes 16 Schritt. Von *Fran's Pourbus* findet sich hier die „Ausgliessung des heiligen Geistes.“

Cousin, Jean (Jehan), geb. zu Anfang des 16. Jahrh. zu Souci bei Sens, that sich in verschiedenen Zweigen der Kunst hervor und wird vornehmlich als Glasmaler höchlichst gerühmt. Vorhanden sind noch seine Fenstergemälde zu Vincennes, welche Lenoir in dem *Musée des monumens français* mitgetheilt hat. Sie stellen Momente der Apokalypse dar, sind prächtig in der Farbe und erinnern an Giulio Romano's Zeichnung und an Correggio's Anmuth. Leider sind nur sieben dieser Glasmalereien wohlerhalten. Dann findet man auch schöne Glasmalereien von ihm in Saint-Gervais zu Paris, wo er mit Robert Pinaigrier concurrirte. Von seiner Hand ist im Chore das Martyrium St. Laurentii, die Historie der Samariterin und die des Gichtbrüchigen, sowie die Ankunft der Königin von Saba, alle bewundernswürdig in der Ausführung und in der herrlichen Blust der Farben. Im Schlosse zu Ane t malte er die vortrefflichen Camayengemälde, welche die Predigt in der Wüste, Abraham und Hagar und die Amalekterschlacht vorstellen. (Man findet sie im *Musée des mon. franç.* wiedergegeben.) Mehre Glasgemälde hat Cousin auch in Kirchen zu Sens hinterlassen, z. B. in Saint-Romain das jüngste Gericht, welche Darstellung er für die Minimemönche zu Vincennes auch in Oel ausführte. Dieses jetzt im kön. Museum zu Paris aufbewahrte Hauptgemälde hat ihm den Namen des ersten grossen Historienmalers unter den Franzosen erworben. P. de Jode machte dasselbe in 12 Blättern bekannt. In der Kirche der Cordeliers ist von C. ein Crucifixus; ferner sieht man dort die eiserne Schlange und legendarische Bilder von ihm. In der Schlosskapelle zu Fleury bei Sens malte er nach Rosso's Carton das bewundernswürdige Bild der Tiburtinischen Sibylle, welche dem Kaiser Augustus die heil. Jungfrau zeigt, die ihren lichtgekrönten Sohn in den Armen hält, vor welchem der Kaiser anbetend niederfällt. Cousin lebte noch 1589 und war einer der wenigen Maler des damaligen Frankreichs, die den Adel des Ausdrucks und tiefere Gedanken dem Reiz einer prunkhaften Färbung vorzogen. Aeusserst sorgfältig in der Zeichnung hat er seine Gründlichkeit hierin jedoch oft zu weit getrieben, so dass er auch ins Pedantische und Unverständliche verfiel. Auch als Bildhauer haben wir ihn zu nennen; von ihm rührt nämlich das aus der Cölestinerkirche ins französ. Museum gewanderte Denkmal des Admirals Chabot her, das in einer liegenden, den Arm auf den Helm stützenden, reichverzierten Statue besteht. (Abgebildet im *Musée imp. des mon. français, publ. par A. Lenoir, Paris 1811.*) Endlich ist er noch als Kunstschriftsteller anzuführen wegen seines *Livre de Perspective*, das 1560 zu Paris erschien, und wegen des *Livre de Portraicture*, das mit Holzschnittfiguren nach seinen Zeichnungen 1593 herauskam. Die Holzschnitte des erstern Werks sind von Jehan le Royer und Antoine Olivier nach den ebenfalls von Cousin selbst auf die Holzplatten gemachten Zeichnungen ausgeführt. — Von seinem jüngsten Gericht existirt ausser dem Jode'schen Stiche ein Umrissstich, der sich in den *Annales du Musée II. coll. t. 3* findet. Seine eiserne Schlange hat St. de Laune gestochen, und von L. Gaultier kennt man einen Stich der Cyklopen nach Cousin.

Cousinory, ein durch seine Bereisung der Gegenden des griechischen Alterthums bekannter französischer Archäolog (Numismatiker), der eine *Voyage dans la Macédoine* (mit Kupfern, Abbildungen macedonischer Münzen) und eine ebenfalls von Abbildungen begleitete Schrift *Sur les monnaies d'argent de la ligue Achéenne* herausgegeben hat. Er war einer der rührigsten Münzensammler, dessen schätzbare Sammlung in das Münzkabinet im Akademiegebäude zu München übergegangen ist.

Couston; s. im Art. Französische Kunst.

Coutances, französ. Bischofsitz in der Manche, mit einer edlen germanischen Kathedrale aus dem 13. Jahrh., welche im Geiste der Kunst, die sie geschaffen, jetzt wiederhergestellt wird. Die Stadt entstand aus dem römischen Lagerort *Constantia* unweit der Ausmündung der *Sequana* ins Meer. Die Reste, die sich von einem Aqueduct vorfinden, zeigen durchweg Spitzbogen.

Couture, ein ausgezeichnete Bildnissmaler zu Paris. 1844 sah man auf der Ausstellung daselbst ein grosses männliches Porträt, dessen reizendes Kolorit und kluge Behandlung an die Meister der spanischen Schule gemahnte.

Couvay, Jean, geb. 1622 zu Arles, arbeitete in der Weise des Villamena Bildnisse und Historien mit leichtem und zierlichem Grabstichel. Man kennt von ihm

Stiche nach Poussin (das Hauptblatt: die Marter des Bartholomäus), nach Raffael (die dem Jesuskind eine Nelke darreichende Mutter), nach Guercino (die Versuchung St. Benedikts, den Büsser Hieronymus), nach Blanchart, Lebrun, Stella, Vignon etc.

Coxeie (Coxcij), Michael (Raphael); s. Cocxie.

Coxenius. So kommt der Malername Cocxie auf alten Stichen latinisirt vor.

Coxis, falsche Schreibung des Michael Cocxie.

Coypel, Name mehrer französischer Künstler. Noël Coypel, der Aelteste derselben, war zu Paris im Jahre 1628 geboren. Er ward zu Orleans der Anführung eines Malers Poncet, Schülers von Vouet, übergeben, eines geschmacklosen Alten, der ihn mehr mit Allotriis in seinem Hause als mit der Kunst beschäftigte. Coypel verliess ihn in seinem vierzehnten Jahre, kam nach Paris, ward einige Zeit von einem Maler Guillerier beschäftigt und in der Folge von Charles Errard angestellt und mit Malereien im Louvre überhäuft. Er bekam von da an den stärksten Sold, den ein Maler damals erhalten konnte. Ausser den Beschäftigungen, zu denen ihn die Noth zwang, gewann er noch Zeit zum Studiren; er säumte nicht, sich bekannt zu machen und ward von dem Könige angestellt und in die königliche Akademie aufgenommen. Er gab hier zum Aufnahmestück das Gemälde, welches den Mord Abels vorstellt, und lieferte zu derselben Zeit für Notre Dame den St. Jakob den Aeltern, wie er bei seinem Hingange zum Märtyrertode einen Helden bekehrt. Von der Zeit an ward er als einer der besten Maler Frankreichs angesehen und mit beträchtlichen Werken überhäuft. Er sah Rom erst in seinem vierundvierzigsten Jahre, als er zum Direktor der französischen Akademie in dieser Stadt ernannt ward. Während seines Aufenthaltes in Rom malte er die vier kleinen Gemälde, welche für das königliche Kabinet zu Versailles bestimmt waren, und die den Solon, Trajan, Alexander Severus und Ptolemäus Philadelphus vorstellen; Werke, welchen die Hauptstadt der Künste frohlockenden Beifall zollte, als sie öffentlich auf dem Pantheon ausgestellt wurden; Werke, welche den Ruhm des Verfassers sichern, und die ihn allein über seine Söhne erheben, obgleich schon die Umstände dem Aeltern einen glänzenden Ruf verschafft haben. Diese Gemälde beweisen, dass der Verfasser das Grosse kannte und liebte; aber ob er ein launiges Gefühl davon hatte, dies beweisen sie vielleicht noch nicht. Man bewundert daran einen Werth, welcher mehr an den Werth Poussins und le Sueurs grenzt; aber man glaubt zu fühlen, dass dieser Werth ein Produkt der Nachahmung sei, und dass Noël Coypel diese Gemälde nicht gemacht hätte, wenn er nicht den Sueur und Poussin zum Vorgänger gehabt hätte. Wären diese Stücke von diesen beiden Malern unternommen worden, so würden sie sich vielleicht nicht erlaubt haben, ihren aus der Baukunst geschöpften Grundirungen so viel Geltung zu geben: sie würden geglaubt haben dem Sujet durch diese Nebenstücke zu schaden. Diese Bemerkungen verhindern indess nicht, den Noël Coypel unter die tüchtigsten Künstler seiner Zeit zu rechnen. Man sieht auf dem Schlosse der Tuillerien eine grosse Anzahl von Plafonds von seiner Hand gemalt; er war 78 Jahr alt, als er bei den Invaliden das Gewölbe am Hauptaltar in einer grossen Manier malte. Er starb im Jahre 1707 in einem Alter von 79 Jahren. Seine vier in Rom gemalten Bilder sind von Duchange und den beiden Brüdern Dupuis gestochen worden. — Antoine Coypel, Sohn Noëls, geboren zu Paris 1661, war der Schüler seines Vaters, der ihn mit sich nach Rom führte; aber weder der Anblick der Meisterstücke Roms, noch das Beispiel seines Vaters konnten ihm das Gefühl der wahren Grösse einflössen, welches sich nur mit der Simplicität verträgt. Er machte zu Rom Freundschaft mit Bernini, er fand Vergnügen an seiner Manier, er hörte seine Rathschläge an; das hiess auf der einen Seite das verlieren, was er auf der andern durch die Studien hätte gewinnen können, welche er nach Raffael und den Carracci unternahm. Er behielt immer einen affectirten Geschmack, den ihm Bernini einflösste; es blieb ihm nichts von wahren Schönheiten übrig, mit welchen ihn die Carracci und Raffael hätten bekannt machen können. Uebrigens kam er in seinem achtzehnten Jahre nach Paris zurück; dass heisst, er ging aus Rom in einem Alter, wo es grossen Nutzen für ihn würde gehabt haben, wenn er erst angekommen wäre. Er war nicht älter als neunzehn Jahre, als er für Notre Dame das Gemälde verfertigte, welches die Verkündigung der Jungfrau darstellt, in seinem zwanzigsten Jahre ward er zum ersten Maler von Monsieur, dem einzigen Bruder des Königs, ernannt, und im Jahre 1715 ward er der erste Maler des Königs. — Die Fehler eines mittelmässigen Künstlers sind nicht ansteckend. Soll ein Künstler eine Schule verderben können, so muss er ein zur Täuschung fähiges Talent und dabei einen fehlerhaften Geschmack besitzen. Coypel ist deshalb der französischen Schule sehr schädlich gewesen, zumal da er mit seinen Fehlern sehr verführerische Eigenschaften besass, um sich als den ersten Maler seiner Zeit geltend zu machen,

und weil vorzüglich seine Fehler genau die waren, welche die Augen des gemeinen Volkes blenden. Weil er auf eine theatralische Art das zu schmücken wusste, was man eine grosse Maschine nennt, und weil sich in seinen Gemälden die Züge eines sog. *bel esprit* offenbarten, so glaubte man, dass er das wahre Dichterische der Kunst besässe; weil er seinen Frauenzimmern rein französische Physiognomien gab, so glaubte man, dass er sie schön darstelle; weil er ihnen Minauderieen beilegte, so glaubte man, dass er ihnen Grazie gebe: und in der That er gab ihnen auch alle die, welche sie von Tanzmeistern erhalten konnten, und folglich alle die, welche die Natur verwirft. Er zog den Schauspieler Baron über die Attituden zu Rathe, welche er seinen Figuren geben sollte, und travestirte die Heroen des Alterthums in Heroen des Theaters. Er nahm alles das affectirte Wesen an, welches damals Mode war und suchte es durch seinen Pinsel zu verewigen, und er gefiel dem Hofe, weil der Hof sich in seinen Werken erkannte und mit Vergnügen sah, dass die Kunst ein Beispiel an ihm nahm, um sich von der Natur zu entfernen. Mit alle dem verband er ein flüchterartiges Kolorit, welches Leute von Welt eine schöne Farbe nannten. Das beträchtlichste unter seinen Werken, das, auf welchem er seine Talente am meisten zu enthüllen gesucht und auf dem er vielleicht am besten alle seine Fehler aufgedeckt hat, war die neue Gallerie im Palais Royal, welche nun zerstört ist und auf der er vierzehn Sujets aus der Aeneide vorgestellt hatte. Wegen des französischen Airts und wegen der Manieren des alten Hofes, die er in diesen Stücken verewigen wollte, konnte man sagen, dass er eine travestirte Aeneide gemacht habe. Anton Coypel starb im Jahre 1722 in einem Alter von 61 Jahren. Er hat selbst mit der Radirnadel gestochen. Man hat von ihm den Demokrit, den Bacchus und die Ariadne, vollendet von G. Audran, ein *Ecce homo* und eine Galathea, von Ch. Simoneau vollendet. N. Tardieu hat nach Ant. Coypel den Abschied Hektors, den Zorn des Achilles, die Venus in der Schmiede des Vulkans; Desplaces die Venus über dem Wasser, J. Audran die Athala gestochen. — Nicolas Coypel, Sohn Noël's, aber aus der andern Ehe und einunddreissig Jahr jünger als sein Bruder Antoine, war geboren zu Paris im Jahre 1697; er war der Schüler seines Vaters, den er in seinem funfzehnten Jahre das Unglück hatte zu verlieren. Das Schicksal erlaubte ihm nicht nach Rom zu gehen; er bildete sich nach den Antiken und den Werken grosser Meister, die er zu Paris fand. Man kann von seinem Talente urtheilen, wenn man den Plafond sieht, welchen er in der Kapelle der Jungfrau in der Pfarrei zu St. Salvator gemalt, die beiden Gemälde, welche er für die geheimen Kapellen der Sorbonne geschaffen, und vorzüglich seinen St. Franziskus de Paula in der Sakristei der Minimien auf dem königlichen Platze. Sein Aufnahmestück in die Akademie stellt den Raub der Amydone dar. Er starb zu Paris im Jahre 1735 in einem Alter von 43 Jahren, eben da er anfang sich Ruhm zu erwerben. Er hat selbst mehrere Stücke radirt. J. Danzel hat nach ihm eine römische Charitas gestochen.

Coysevox; s. im Art. Französische Kunst.

Crabeth, Theodor, ein berühmter niederländischer Glasmaler, der vom Jahre 1550 an blühte. Er scheint aus Gouda (Ter-Gouw), wo seine und seines Bruders Walter meiste Arbeiten vorkommen, gebürtig gewesen zu sein. Ein von George d'Egmont, Bischof von Utrecht, und vom Abte von Saint Amand gestiftetes Fenstergemälde der Kirche des heil. Johannes zu Gouda ist „*Theod. Crabeth fig. et pnt. Goudae 1555*“ bezeichnet und stellt die Taufe Christi (nach Matthäus 3, 16.) dar. Man erblickt das Bildniss jenes Prälaten, sein Wappen und die der Verwandten des Hauses Egmont. Ebenfalls mit Crabeths Namen bezeichnet sind zwei Fenstergemälde derselben Johanniskirche, welche die Jahrzahl 1556 aufweisen. Das eine zeigt den im Jordan taufenden Johannes, ferner den Heiland, welcher seinen Aposteln alle Völker zu lehren und zu taufen befiehlt. (Dabei das Bildniss des Stifters Cornelle van Mycrop, Probstes, Archidiaconus und Domherrn des Kapitels von St. Salvator zu Utrecht, die heil. Jungfrau, der heil. Benedikt und auf die Geschichte dieses Patriarchen der occidentalischen Mönche sich beziehende Sinnbilder.) Das andre zeigt den Heiland predigend, ferner den Johannes, wie derselbe die Jünger entsendet zu den vielen Wunder thuenden Jesus; oben in der Ferne Johannes im Gefängnisse, unten die Bildnisse der Stifter Gerard Hey Gerritsze, seiner Frau und Tochter. Aus dem J. 1557 datiren wieder zwei von Crabeth gemalte Fenster daselbst. Das eine zeigt oben die Einweihung des Salomonischen Tempels zu Jerusalem und die Opferbringungen, unten das Abendmahl Christi und seiner Jünger; die Stifter des Fensters, Philipp II. von Spanien und seine Gemahlin, sind in königlicher Pracht vorgestellt. Das andre zeigt uns oben den König David an der Spitze seines Heers; er sendet zu Nabal Abgeordnete, um von ihm Proviant zu erhalten; unten redet Johannes der Täufer zu den Soldaten. Angebracht sind alle Wappen der verschiedenen Anverwandten des Stif-

lers, eines Bischofs von Lüttich und Abtes von Borgen. (Vermuthlich nach Theodor Crabeths Cartons wurden von einem Schiffer desselben in den J. 1556, 57 und später dreizehn Fenster für den Chor der Kirche zu Gouda gemalt. Eins führt den Heiland vor, jedes der übrigen zwölf einen Apostel.) Im J. 1559 beschaffte Th. Crabeth das vom Prinzen Philipp, Grafen von Zour, gestiftete Fenstergemälde zu Gouda, mit den drei Darstellungen der Heilung des Kranken am Teiche Bethesda, der Heilung des Lahmen an der Pforte des Tempels, und der Taufung des Kämmerlings der Königin Randaces durch den Apostel Philippus. — Von Wouter Crabeth (Walter Cr.) kennen wir zunächst eine mit W. C. 1559 signirte Zeichnung einer Susanna im Bade, in der Samml. des Erzherzogs Karl zu Wien. Dann finden wir ihn 1561 als Maler eines Fensters der Goudaer Johanniskirche genannt, wo Salomo die Königin von Saba empfangend dargestellt ist; darunter steht der Engel Gabriel bei dem Bildnisse der Stifterin des Fensters, der Gabriele Boelzelauer, Aebtissin von Rynsburg, deren Wappen sowie die der Verwandtschaft ihres Hauses beigelegt sind. Mit dem J. 1568 ist sein Name wieder auf einem Fenstergemälde derselben Kirche genannt; das Hauptbild stellt die Geburt Jesu dar; unten sieht man den Heiland und die Domherren von St. Salvator zu Utrecht, welche das Fenster stifteten; hinter ihnen ihre Wappen. Weiter finden wir von Wouter Crabeth dasselbe ein Fenstergemälde aus dem J. 1566, das die Geschichte des Heilodes vorführt; unten sieht man den heil. Laurentius und den Stifter des Fensters, Herzog Erich von Braunschweig, dessen Wappen beigelegt sind. — Die Gebrüder Crabeth arbeiteten nicht allein in den Niederlanden, sondern durchreisten auch Frankreich und Italien, wo sie in mehreren Städten ein Werk ihrer kunstfertigen Hände hinterliessen. Namentlich malten sie viele Fenster von schönstem Farbenseuer für den Herzog in Florenz, diese nach Zeichnungen Vasari's. Letzterer führt sie in seinen Lebensbeschreibungen unter der stichtigen Bezeichnung *Qualitieri e Giorgio Flammiaighi* an, wo er also den Dirk (Theodor) Crabeth zu einem Georg macht. Theodor starb 1601; sein Bildniss ist durch eine Aetzung von Rembrandt bekannt. Er entwickelte mehr Energie des Geistes in seinen Arbeiten als Walter, wogegen dieser in Zeichnung und Colorit ihn übertroffen haben soll. Von Wouter (Walter) existirt noch die Zeichnung zu dem Glangemälde eines in 32 Abtheilungen zerfallenden Fensters; sie ist in der Samml. des Erzherzogs Karl zu Wien. (*Raccolta di disegni, Scuola Flammiaighi. Vol. III.*) Ein vereintes Wirken der Brüder Crabeth hätte die Kunst der Glasmalerei gewiss noch mehr gefördert, aber der Eine hatte seine eigenen Geheimnisse vor dem Andern, und sie gingen soweit in ihrem Misstrauen, dass sie, obgleich sonst gute Freunde, schriftlich mit einander zu verkehren pflegten, damit ja nicht der Eine dem Andern in traulicher Stunde ein Farbengeheimniss ablockte. — Zu bemerken bleibt, dass Theodor Crabeth (Dirk Pieters Cr.) den 1548 gebornen Cornelis Ketel, als dieser 11 Jahre alt war, zu Gouda unterrichtete.

Graesbecke, Joseph, gerieth als lustiger Bäckergeselle mit dem lüderlichen Malergeziele Adrian Brouwer zusammen und ward von diesem im Malen unterwiesen. Man findet Graesbeckesche Bilder in München; sie sind den Brouwerschen allerdings ähnlich, freilich weniger geistreich. In der Gall. des Belvedere und in der Lichtensteiner Gall. zu Wien sieht man indess auch einige Werke von ihm, deren Scenen vornehmer und in der Weise der Rembrandtschen Schule behandelt sind.

Crailsheim, schwäbisches Städtchen mit Schloss am Jaxtflusse und an der Grenze Württembergs gegen Schwäbisch Hall, besitzt in der St. Johanniskirche ein Architekturdenkmal der Uebergangsperiode des romantischen zum germanischen Styl. Kleineren Umfangs bestand die Kirche schon im 11. und 12. Jahrh., bis sie im J. 1214 durch einen Verein vieler um Crailsheim herum begüterter Edelleute vergrössert wurde. Im J. 1398 erhielt sie den Thurm und im J. 1400 hatte sie bereits acht Altäre. 1498 schuf Meister Leonhardt (aus der Schule des Nürnbergers Adam Kraft) das Sakramentshäuschen der Johanniskirche. Dasselbe hat nach dem Bau der Hauptkirche mehrere Veränderungen erlitten. Vor der Reformation hatte sie dreizehn Altäre oder Vikarien und bedeutende Einkünfte. Im J. 1521 erlitt

sie im Bauernkriege viele Profanirungen durch die Bauern und selbst durch den Markgrafen Georg von Ansbach. Die Spuren davon sind noch unverwisch. Neuer-



dings hat der Magistrat unter seinem kunstsinigen Verstande, dem Stadtschalthesen Faber, beschlossen; durch Karl Heideloff die Kirche wieder zu einem harmonischen Ganzen herstellen zu lassen; besonders soll der herrliche Johannis-Altar, der aus den Zeiten des Michel Wolgemut und Veit Stoss herrührt, berücksichtigt werden; auch sollen die Chorfenster Glasgemälde erhalten. — Wir theilen aus dem Chor der Kirche eine Konsole mit, die nebst einem andern daselbst sich findenden Kragsteine mit einem Fratzensgesichte zu den ältesten Ueberbleibseln aus dem 11. und 12. Jahrh. gehört. Die Uebergangsperiode der Architektur bezeichnet sich in der Kirche durch Blätterkapitäle und durch die mit flachen Kehlen gegliederte Bogengliederung. In den Schlusssteinen der Mittelschiff-Arkaden sieht man Grotteskköpfe in ausgebildetem Relief.

Cramer Antz, Hendrik Willem, ein holländischer Kunstfreund, der sich durch seine „*Kunstreis door Frankryk, Zwitserland, Italie en Engeland, ondernemen den 23. Nov. 1831*“ bekannt gemacht hat. Bis 1838 sind davon 4 Theile zu Amsterdam erschienen.

Cranach, Lucas; s. Kranach.

Crawford, ein Amerikaner, der sich als Bildhauer auszeichnet. Im J. 1843 vollendete er zu Rom seinen *Orpheus*, welches statuariale Werk den grossen Beifall, den es gefunden, verdient hat. Eine Sammlung von Umrissen nach den Skulpturen dieses Künstlers, meist Reliefs, begann um dieselbe Zeit zu erscheinen. Seine bedeutendsten Werke bis 1840 findet man beschrieben in den „*Walks through the study of the sculptors at Rome, by Count Hawks Le Grice*.“ (Rome 1841.)

Crayer, Caspar de, geb. zu Antwerpen 1584, gest. 1699, ging aus der Schule des Raphael Cooxle hervor, erinnert aber in seiner Malart weniger an diesen Meister als vielmehr an Rubens. Das vorzüglichste Bild de Crayers ist die „*Assumption der heil. Katharina*“ in der Michaelskirche zu Gent. Die schöne heitre Gestalt der Heiligen schwebt schon hoch oben und sieht wohlwollend auf das irdische Treiben, das sich unten noch in seinem Glanze durch eine Gruppe bedeutender Gestalten von Fürsten, Staatsmännern und Doctoren zeigt. Crayer lässt sich im Ganzen mit Nikolaus de Liemaekern (genannt Roose) vergleichen, welcher letztere ein Mitschüler Rubens unter Otto Venius war. Beide Meister nähern sich dem Grossmeister Rubens am meisten in den Eigenschaften, die durch den Geist ihrer Zeit besonders begünstigt wurden, in Kraftäusserungen, in der kühnen Zeichnung, in kolossalen Compositionen; auch scheinen sie nicht minder schnell gearbeitet zu haben. Dem Beweise dafür geben die gewaltigen Gemälde im Genter Museum, welche von ihnen für die Ehretpforten beim Einzuge des Infanten Ferdinand geliefert wurden und in denen man bei aller Flüchtigkeit der Ausführung die Sicherheit und Kühnheit der ins Kolossale gehenden Formenbildung bewundern muss. Auch werden diese Bilder schon dadurch interessant, dass sie uns lebhaft in den bunten Luxus des 17. Jahrh. versetzen und auf den Unterschied des einförmigen militärischen Glanzes solcher Feste in unsern Tagen aufmerksam machen. Im Kolorit stehen beide Maler weit hinter Rubens zurück; de Crayer fällt oft in graue, Liemaekern in blaue oder gelbliche Töne. Jedoch falls haben Beide gleich Rubens Schülern nur einen Theil seiner Meisterschaft erlangt; wenn sie in der Kraft ihm nahe kommen, so fehlt ihnen die Lebensfülle und Frische, und zumal jener geistvolle scharfe Ausdruck seiner besten Werke. — Amser Gent, wo der hundertjährig gewordne Meister am allerlängsten gearbeitet hat, weist Amberg, die alte reiche Hauptstadt der Oberpfalz, grosse Werke von ihm auf. So wird der Hochaltar der Martinskirche daselbst von einem Bilde geschmückt, das sowohl im Umfange (es ist 22 Fuss hoch und 15 F. breit) als im künstlerischen Gehalte zu Crayers Hauptwerken gehört. Im obern Theile sieht man in Wolken die von reichen Engelgruppen umgebene Jungfrau, wie sie vom Gott Vater und Sohn gekrönt und vom heiligen Geiste überschwebt wird. Unten die acht Patrone von Amberg: St. Georg, St. Martin, St. Erasmus, Johannes der Täufer, St. Florian, St. Sebastian, St. Katharina und der Erzengel Michael, welche um Gnade für die Stadt emporflehen, da dieselbe im 30jährigen Kriege durch Pest, Hunger und Feuer hart heimgesucht worden war. Diese 8—9 Fuss hohen Figuren sind sehr edel gedacht und in den Fleischtheilen wie in den Prachtstoffen der kirchlichen Gewänder mit seltener Wahrheit und Meisterschaft ausgeführt. Die ausser dem Namen des Meisters auf dem Bilde befindliche Jahrzahl 1658 belehrt uns, dass er dies Werk in seinem 74. Jahre geschaffen hat. Dasselbe ist 1840, weil es sehr schadhaft geworden, auf Anordnung König Ludwigs durch den Conservator Eigner zu Augsburg wiederhergestellt worden. An den Seitenwänden derselben Kirche findet man unter vier gleich grossen Bildern, deren Höhe 13 Fuss beträgt, ein ebenfalls mit Crayers Namen bezeichnetes, das die Enthauptung des Täufers Johannes darstellt. Ferner bewahrt die Amberger

Mattheserkirche eine „Kreuzabnahme,“ die zu Crayers schönsten und mit besonderer Feinheit durchgeführten Werken gehört; auch findet sich in dem zu dieser Kirche gehörenden Congregationssaale des Ordens noch eine „Himmelfahrt Mariens“ von Crayer, welche, wie Dr. Waagen bemerkt, auf überraschende Weise in der ersten noch dem Rubens verwandten Manier des A. van Dyck gemalt ist. — Im Berliner Museum sieht man von unserm ausgezeichneten, aber ausserhalb Belgiens selten vorkommenden Meister den Heiland beim Mahle zu Emaus, wie derselbe, indem er das Brot bricht, von den beiden Jüngern erkannt wird. Dabei ist Wirth und Wirthin, auf dem Tische ein Käse, eine Schüssel mit Früchten und ein Fisch zu sehen. (Grund dunkel; auf Leinw. gemalt und hoch 5 Fuss bei 6 F. 1½ Zoll Breite.) Endlich sieht man in der Gallerie des Louvre zu Paris unter Nr. 1379 den **Kardinal-Infanten** auf einem Schimmel, welches Bild in einem klaren, dem A. van Dyck verwandten Tone trefflich kolorirt, von feiner Zeichnung, edler Auffassung und grosser Naturwahrheit ist; wohl das schönste Porträt, welches je aus der Hand de Crayers hervorgegangen.

Credentia heisst das Tischchen neben der Epistelseite katholischer Altäre, auf dem sich ein Glöckchen, eine gläserne Wein- und Wasserflasche, ein Waschbecken und ein reines Handtuch befinden.

Credi, Lorenzo di, geb. zu Florenz 1452, gest. 1530, erlernte zuerst die Goldschmiedskunst und trat nachher in die Schule des Verocchio, wie es denn damals keine seltne Erscheinung war, dass aus Goldschmieden, die beim damaligen Standpunkte ihres Berufs tüchtige Zeichner sein mussten und also das Fach leicht wechseln konnten, Malereibeflissene wurden. In Verocchio's Schule war Credi der Studiengenosse Lionardo's da Vinci. Obgleich er keine Geltung wie dieser erlangte, hat er sich doch in seiner sehr ernsten frommen Richtung einen vorzüglichen Rang unter den Altflorentinern gesichert. Die Gemäldesammlung auf der Mainzer Bibliothek hat von ihm eine Marie mit dem Kinde. Die Mutter (ganze Figur) hält das Kind, das im Begriff ist von ihr zu trinken, auf ihrem Schoos. In dieser Maria ist der Ausdruck der Güte und stillen Leidens vorherrschend, als ob sie von banger Ahnung für das Kind erfüllt wäre. Tinten und Carnation spielen ins Bräunliche. Manches harmonirt mit dem Styl Lionardo's. — Im Berliner Museum finden sich von Lor. di Credi fünf Temperabilder auf Holz. Interessant ist darunter die ganz von ihrem Haupthaar bedeckte **Magdalena**, welche knieend mit gefalteten Händen den Blick auf einen Engel in der Luft richtet, der ihr den Abendmahlskelch darbringt. Das Bild hat landschaftlichen Hintergrund, ist 4 F. 7 Z. hoch und 2 F. 9 Z. breit. Ein andres Stück, Rundbild von 2 F. 4½ Z. im Durchmesser, zeigt Maria in einem verfallenen Gebäude knieend und das vor ihr liegende Kind verehrend. Den Hintergrund bildet Landschaft mit Wasser, Stadt und Bergen. — Kunstgeschichtliche Nachweisungen über Lorenzo di Credi, dessen eigentlicher Name **Lorenzo Sciarpelloni** war, hat neuerlich Prof. Grieshaber in seinen zu Rastatt erschienenen „Mittheilungen aus den Gebieten der Literatur und Kunst“ gegeben.

Creglingen, ein württembergischer Ort, in dessen Nähe sich die altberühmte Herrgottskirche befindet. Eine grosse Eigenthümlichkeit derselben ist die östlich an der Aussenseite angebrachte steinerne Kanzel, zu welcher man aus dem Innern der Kirche auf einer steinernen Wendeltreppe von 62 Stufen emporsteigt. Dergleichen Kanzeln oder vielmehr Altane aussen an den Kirchen dienten zur Vorzeigung von Reliquien.

Creltz, Ulrich, ein in den ersten Decennien des 16. Jahrh. zu Nördlingen blühender Bildhauer, von dem daselbst ein Wunderwerk deutscher architektonischer Bildnerel geschaffen ward, nämlich das **Herrgottshäuschen** in der Georgenkirche, das er im J. 1514 in Arbeit nahm und wofür er nicht mehr als 55 Gulden empfing. (Vergl. Crusius' schwäbische Chronik und die Beschreibung in Florillo's Gesch. der zeichn. K. in Deutschland.)

Crema, lombardische Stadt mit bischöflicher Kathedrale, Geburtsort des Papstes Paschalls III. In Sant' Agostino findet sich ein Werk des Pietro Vanucci (Pietro Perugino): eine thronende Jungfrau mit Heiligen, vom J. 1494. Auch trifft man in Crema eine vortreffliche Darstellung des Erzengels Michael von der Hand des Paul Veronese.

Cremona, befestigte Stadt am Po, Bischofsitz und Hauptstadt einer Delegation, mit 29,000 Bewohnern. Hier blühen Farbenfabriken, Töpferei und Granatschleiferei; sonst war Cremona auch die berühmte Lieferantin musikalischer Instrumente, zumal der Violinen. Gregor XIV. ist hier geboren. Die romanische Kathedrale datirt aus dem 12. Jahrhundert; geweiht ward sie im J. 1190. (Vergl. L. Manni: *Memorie storiche della città di Cremona*.) Ihre Vorderseite ist mit weissem und rothem Marmor

bekleidet; beide Flügel haben bedeckte und mit Heiligenstatuen ausgeschmückte Gänge; die Säulen am Eingange ruhen auf zwei Löwen aus rothem Marmor. Ueber der gothischen Pforte erhebt sich ein quadratischer Bau in drei Bogenöffnungen, deren Säulen gleichfalls von Löwen getragen werden; unter diesen Bogen stehen drei alte Statuen. An der Hauptfasade des Domes befindet sich ein Fries mit erhabenen Bildwerken, welche einen merkwürdigen figurenreichen Zodiakus vorstellen. Das stalinisch ausgeschmückte Fronton ist von regelmäßiger Architektik und das Ganze macht einen befriedigenden Eindruck. Ueber dem Hauptaltare sieht man ein kolossales Fresko von Boccaccino; es stellt den Heiland mit einem Buche in der Hand zwischen den vier Thieren der Offenbarung und den vier Patronen Cremona's sitzend dar. Hier findet sich auch das letzte und unvollendete Werk des 1575 verstorbenen Bernardino Gatti, eines vorzüglichen Correggischen Nachahmers, nämlich die von Engels gen Himmel getragene Maria. Von Bernardo Campi findet man den Einzug in Jerusalem, von Bonifacio Bembo die Erscheinung des Herrn und die Reinigung (in beiden Gemälden lebhaftes Kolorit und reiche Gewandwesen), von Christ. Moretti den Christus vor Kaiphas und die Geißelung (im Giorgioneschen Geschmacke), von Albello Melone ein Abendmahl, eine Fußwaschung und den Garten am Oelberg (alle drei aus dem J. 1497, von kraftvollem Kolorit und guter Carnation); endlich Werke von Pordenone, Romanino und Pampurini (1511). Das Chorgestühl ist die vorzügliche Arbeit des Giovanni Balista und datirt aus dem J. 1484. Neben der Kathedrale erhebt sich der um 1284 aufgeführte, 372 Fuss hohe Glockenthurm, dessen Spitze zwei Obeliken tragen. Die hier angebrachte astronomische Uhr ist ein Werk des Cremonesers Francesco Divizioli. Das Battisterio, im J. 1167 erbaut, ist achteckig, im Aeussern der Kathedralarchitektur entsprechend, an den Wänden des Innern mit Säulenarkaden und Gallerien. Die Kirche Sant' Abondio enthält die Himmelfahrt Mariens, das beste Gemälde von Battista Trotto (gen. *il Cavaliere Malosso*), den Ezzein in seinem Lager von Agostino Bonicelli, ein Abendmahl von Luigi Miradolo (gen. *il Genovese*) und einen Christus am Kreuz und die Verkündigung auf Tabor von Andrea Mainardi. Das Chorgestühl ist eine schöne Arbeit des Evangelista Sacca und Crist. Mantello. Die Dominikanerkirche besitzt gute Bilder von Natali, den St. Dominik mit der Taube auf der Schulter von Camillo Boccacchi. Die Helenenkirche weist zwei Gemälde der Europa Anguissola auf, einer der sechs Schwestern der berühmten Sofonisba. Die Basilika San Pietro, ein Bauwerk des Palladio, hat eine Kuppel mit einem interessanten Weltgericht, an der Florentiner Giorgio Lambertini im J. 1607 ausgeführt hat. Dann finden sich die vier theologischen Virtutes von Malosso, die treffliche Geburt von Gatti (im Correggischen Style), die Zusammenkunft der heil. Anna mit dem heil. Joachim von Francesco Scudellari (1621) und im Refektorium das Freskogemälde der Vermehrung der Brode von Gatti's (*Sofaro's*) Hand. — Die Kirche Sant' Agostino weist schön Steinkarbeln von Barbieri, eine Madonna von Perugino, eine Krippe von Sofaro, einen St. Anton in Versuchung von Malosso und einen sehr schönen St. Augustin auf dem Boche von Angelo Massaretti auf. — In der Lorenzkirche findet sich ein Gemälde von Miradolo, welches den Mutus Scévola, wie derselbe seinen Arm ins Feuer streckt, vorstellt; übrigens sieht man hier ein sehr schönes, von dem Prior Antonio Amadeo 1482 geschaffenes marmornes Grabdenkmal. — In San Vittore das schönste Gemälde von Antonio Campi: „Christus verleiht der heil. Katharina den Brautring.“ In Santa Petiglia viele schöne Bilder von Giulio Campi. An der Fassade der Agathenkirche ein marmornes Giebelrelief von dem jetzigen Cremoneser Bildhauer Giovanni Soleront, darstellend das Martyrium der heil. Agatha. Die Martyrin steht am Pfahle auf dem Scheiterhaufen, und während die Schergen ihre Leiden vorbereiten, sitzt der Prätor Quintilianus mit der Gähre des Befehls zur Hinrichtung; daneben hält ein Priester ihr ein Götterbild entgegen, und die in ihrer Verführung mit ihr ins Gefängnis gesetzte Buhlerin wird in der Ecke sichtbar. Von der einen Seite bieten Engel der standhaften Jungfrau Siegeskränze dar, von der entgegengesetzten halten andre die Inschrift ihrer Legende. Man rühmt die schöne Anordnung der Scene. — Unter vielen noch aus germanischer Stylzeit vorhandenen Cremona trümmern, zeichnet sich das Palazzo publico durch seine eigenenthümliche anziehende Dekoration aus, ähnlich der an den Stadthäusern zu Como und Piacenza, indem dabei romanische und selbst arabische Elemente mit Glück benutzt sind. In diesem öffentlichen Palaste findet sich eins der besten Gemälde Malosso's: die Madonna mit dem Kind und der verehrenden Stadtpatron St. Omobon. — Eine Stätte von der Stadt liegt die Kirche S. Sigismondo, welche im J. 1441 durch Franz Sforza gestiftet und 1463 von Bart. Gazzo erbaut ward. Sie enthält sehr schöne Fresken

von **Cremoneser Malern**, z. B. die Ausspeisung des Jonas durch den Walfisch, gemalt von *Domenico* von Bologna im J. 1537, und die vier Evangelisten von *Camillo Boccaccio*. Benannte Malereien sollen von Correggischer Anmuth sein. Die übrigen Wandgemälde daselbst sind von *Gatti* und den Gebrüdern *Campi*. — Cremona besitzt jetzt in *Filippo Caporali* einen berühmten Künstler im Stichfache. Derselbe ist ein Schüler des *Giuseppe Longhi* und erhielt 1826 zu Mailand durch einen Stich nach *Poussin* (die Blinden spielenden Kinder) den ersten Preis. Um 1835 begann er zu Cremona den Stich der berühmten unter dem Namen der „Zingarella“ bekannten Madonna von Correggio; die Beendigung des Blattes erfolgte erst 1845. In diesem 13 Zoll breiten, 16½ Zoll hohen Blatte hat Caporali mit der grössten Treue die Lebendigkeit und Zartheit der Tinten des bewunderten Originals durch den Grabstichel zur Anschauung gebracht. Erschienen ist diese Frucht zehnjährigen Fleisses bei dem Cremoneser Buch- und Kusthändler *Ignazio Ottolini*; Preis des Blattes *avant la lettre* 60 Francs, *doppo lettera* 30 Francs.

Cremonese ist der Beiname einer Menge Maler und anderer Künstler von Cremona, so z. B. des *Teodoro*, von welchem im Dom daselbst das in Kolorit wie in Zeichnung vorzügliche Bildniss des *Girolamo Malatesta* herrührt (aus dem J. 1601); des *Fr. Bassi*, der sich *il Cremonese da paesi* nannte; des *Gius. Caletti*, des *C. Gambarà* und des Formschnelders *Antonio*, der wahrscheinlich mit *Antonio Campi* identisch ist. Auch ein ums J. 1335 blühender Maler *Simone*, der in *San Lorenzo* zu Neapel die treffliche Darstellung des heil. Ludwig von Toulouse (wie derselbe seinem Bruder die neapolitanische Krone übergibt) gemalt hat, wird als **Cremonese** bezeichnet.

Crepido, Ausladung.

Crescentia und **Crescentius**. Jene war die christliche Erzieherin des heil. Vitus und erlitt ihr Martyrium am 15. Juni des J. 303. — Der heil. Crescentius war Diakon und starb um 390. Er erscheint in Diakonentracht und hat Kranke um sich, weil er sich besonders durch den Eifer in der Krankenpflege auszeichnete, was im christlichen Alterthume ganz eigentlich der Diakonen Beruf war.

Cressias, ein Künstler der altattischen Schule, jüngerer Zeitgenosse des Phidias, machte des *Perikles* Bildniss-Statue bei dessen Leben und schuf eine Bildsäule des bei *Thukydides* (7, 29 ff.) erwähnten *Diltrephes*, welche denselben von Pfeilen durchbohrt und sichtbar noch athmend vorstellte. *Pausanias* sah diese Statue des verwundeten *Diltrephes* beim Austreten aus den Propyläen auf die Burg. Den Sockelstein davon hat man neuerdings zwischen den Propyläen und dem Parthenon in einer vor des letztern Westseite liegenden Cisterne eingemauert gefunden; die Inschrift desselben besagt, dass *Hermolykos*, des *Diltrephes* Sohn, dieses Weihbild als Abtrag an die Gottheit habe fertigen lassen; darunter steht *ΚΡΕΣΙΑΣ ΕΠΟΕΣΕΝ*.

Crespi, *Battista* und *Daniel*. *Giovanni Battista Crespi*, auch *il Cerano* genannt, gehört der lombardischen Schule an. Seine Lebenszeit fällt 1558—1633. Er steht in Verwandtschaft mit der *Procaccini'schen* Schule zu Mailand und es tritt bei ihm eine gewisse grossartigere Kraft im Sinne der Naturalisten hervor. Ein Bild dieses *Cerano Crespi*, mit der Bezeichnung *CC. edebat MDC.*, findet sich im Berliner Museum; es stellt eine Anzahl von Franziskanern dar (darunter einen Bischof und die heil. Klara), welche knieend ihre Blicke gen Himmel richten, woselbst in einem Lichtglanze eine Hand auf einen Streifen Papier weist, dessen lateinische Inschrift den Ordensbrüdern von der Regel des heil. Franz Frieden und Barmherzigkeit verheisst. (Auf Leinw. 10 F. 3¼ Z. hoch, 6 F. 3 Z. breit.) *Cerano* übte auch die Baukunst und Plastik; von seinen architektonischen Werken bemerken wir namentlich das edle Portal der im Uebrigen von *Alessi* erbauten Augustinerkirche zu Mailand. In der lombardischen Hauptstadt sind zugleich seine vorzüglichsten Gemälde; so ringt er in der Taufe *St. Augustins* (in der Markuskirche) mit *Cesare Procaccini* und besiegt ihn; so übertrifft er im heil. Karl und Ambrosius (in *San Paolo*) die Gebrüder *Campi* wenigstens im Kolorit; auch wird in der Lazaruskirche selbst das schöne Wandbild von *Nuvelone* durch *Cerano's* berühmte Darstellung des Rosenkranzes in den Schatten gestellt. Er erscheint immer frei und geistreich, aber nicht selten auch mit dem Bestreben, Grossheit oder Anmuth zu erkünsteln. In Kabinetsbildern offenbart er eine besondere Stärke in Vögeln und Landthieren. — Sein Schüler war *Daniel Crespi*, der etwa 40 Jahre alt 1630 an der Pest starb. *Daniel* hat nicht nur *Cerano*, sondern auch *Procaccini* übertroffen. Er war ein schnell auffassender Geist, nahm von seinen Meistern nur das Beste an und hielt sich entschieden an die durch die *Caracci* aufgestellten Principien. In der Farbenvertheilung zeigt er Aehnlichkeit mit gedachten Bolognesen, in der physiognomischen Auffassung aber unterscheidet er sich wieder. Immer geht er in Stellungen und Gebärden mit kluger Auswahl zu

Werke; in seiner Figurenvertheilung herrscht die schönste Ordnung; im Gewandwesen Mannichfaltigkeit und selbst grosser Reichthum, wo es Vornehme vorzuführen galt. In zweierlei Hinsicht steht er besonders gross da: nämlich in dem wunderbaren Seelen Ausdruck seiner Heiligen und in der äusserst kraftvollen Färbung. Er war dabei von gleicher Tüchtigkeit in der Oel- und Freskomalerei. In der schönen Kirche *della Passione* zu Mailand, wo die grosse Kreuzabnahme, sein berühmtestes Werk, sich befindet, hat er viele Porträts ausgezeichneter Lateraner hinterlassen, deren Ausführung wahrhaft tizianischen Geistes ist. Seine letzten Gemälde, die Darstellungen aus der Lebensgeschichte des heil. Bruno in der Mailänder Karthause, finden unter Italiänern die meiste Bewunderung. Carlo Ferreri hat nach ihm die „Beichte des heil. Nepomuk“ geschnitten (in dem von Roberto d'Azeglio herausgegebenen Turiner Galleriewerke); von Feising erschien ein 1836 unter Giuseppe Longhi's Leitung gearbeiteter Stich des „kreuztragenden Christus.“

Crespi, Cerano; s. Battista Crespi.

Crespi, Giuseppe Maria, erst Schüler Canuti's, dann Cignani's, empfing von seinen Mitachtlern den Namen *Spagnuolo*, weil er immer in einem neuen spanischen Anzuge erschien. Er war ein launenhafter Geist, der von einem Vorbilde zum andern Übersprang, ohne irgend einem, geschweige dem besten, treu zu bleiben. Unter seinen Bildern früherer Zeit finden sich noch gediegene Arbeiten, z. B. die bei den Serviten zu Bologna und einige Stücke im Pittipalast zu Florenz. Von Barocci's Werken in Urbino und Pesaro hat er manche Abbilder gemacht, die in Bologna als Originale verkauft wurden. Eine Zeitlang blieb auch Barocci sein liebtes Muster, aber bald wollte er grossartiger malen und es dem Guercino gleichthun; am Ende verschmähte er selbst den Peter von Coriona zum Vorbild nicht. Er verfiel in lauter Seltsamkeiten und hat mehr Zerrgebilde als erquickliche Gemälde geliefert. Er starb in seiner Vaterstadt Bologna 1747 in einem Alter von 83 Jahren. Mit diesem begabten, aber ganz die Zerfahrenheit damaliger Kunst offenbarenden Maler hat die berühmte Bolognese Schule ihr Ende genommen. Man kennt von seiner Hand auch eine Menge Stiche, die frei und malerisch gearbeitet sind. Bartsch beschreibt 43 Blätter von ihm. Von geistreicher Behandlung ist namentlich die von einem Faun gezüchtigte Venus (Titelbild eines satirischen Werkes von Ovidio Montalbani: *Diana flagellata*), wovon ein unbekannter eilen genauen Nachschick gemacht hat. Einige Blätter Spagnuolo's tragen den Namen seines Freundes Mattioli, dessen Loos er durch den Erlös dieser Arbeiten erleichtern wollte.

Creswick, T., ein jetztlebender englischer Landschaftler. Eine See- und Gebirgslandschaft von ihm, mit hohen Baumgruppen und tiefer Perspektive, zählte zu den poetischsten Landschaften der Londoner Ausstellung von 1844, und zeichnet sich zugleich durch eine leichte Erinnerung an die Verdienste Gainsborough's auch in der Technik vortheilhaft aus.

Crispin und Crispinian, zwei heilige Schuster, welche meist zusammen dargestellt gefunden werden. Sie stammten aus edler römischer Familie, begabten sich als Verkünder des Evangelii nach Gallien, wo sie, um ihren Unterhalt zu verdienen, in Augusta Suessorum (dem heutigen Soissons) als Schuhmacher sich beschäftigten, bis sie unter Maximin im J. 308 als Christenbekenner und eifrige Heidenbekämpfer ergriffen wurden. Sprüchwörtlich sagt man von ihnen: sie hätten das Reichthum des Leder gestohlen, um den Armen Schuhe daraus zu machen. In Abbild. erhalten sie natürlich die Embleme ihres Handwerks und das Schwert als Martyrzeichen.

Crivelli, Carlo, ein namhafter venezianischer Meister des 15. Jahrhunderts, der aber weniger in seinem Vaterlande als vielmehr in der Mark Ancona gelebt und gearbeitet hat. Seine Werke zeigen eine Verwandtschaft mit denen des Bartolommeo Vivarini, der ihm freilich überlegen bleibt. Charakteristisch für ihn ist es, dass er von den Gebrüdern Antonio und Bartolommeo Vivarini zuerst in Venedig eingeführten Gebrauch, einzelne Theile in den Gemälden, namentlich die Ornamente, als Relief auszuladen, weiter ausgebildet hat. Im Museum des Städelischen Instituts zu Frankfurt am Main sieht man an der Wand neben der Ausgangsthüre eine in zwei Abtheilungen gemalte Annunziata (Verkündigung Mariens) von seiner Hand; in diesem Tempelbildchen von harmonischem und feinem Kolorit findet man die Maria gelangener als den Engel, sowohl hinsichtlich der idealen Auffassung als in Betreff der Technik. Eine in der Sammlung des Kardinals Zelada befindlich gewesene gekrönte Maria auf dem Throne mit dem Christuskinde wird von Agincourt (Abth. der Malereien, Taf. 136) im Umriss mitgetheilt. Dies Bild ist mit dem J. 1476 bezeichnet. Man findet noch zwei andre Werke Crivelli's in Agincourt's Denkmälerwerke wiedergegeben (unter Nr. 11 und 12 auf Taf. 163 der Abth. d. Mal.); das eine in drei Felder getheilt Gemälde zeigt im Mittelfelde die Bestattung des Heilands durch die Jungfrau und

St. Johannes, in den Seitenfeldern den heil. Hieronymus und eine heil. Märtyrin (Halbfiguren natürlicher Grösse); das andre führt den Franziskaner Giacomo d'Ascoli vor, datirt vom J. 1477, hat 6 F. 3 Z. 2 L. Höhe bei 2 F. 10 Z. 3 L. Breite und scheint, obschon es auf Leinwand gemalt ist, noch in Tempera ausgeführt zu sein. Vergl. Zannetti: *della Pittura Veneziana*, pag. 19; Lanzi: *Storia Pittorica*, Bassano 1809, tom. III. pag. 21; Ridolfi: *Vite de' Pittori Veneti*, tomo I. pag. 19.) Untern den Bildern, die im Berliner Museum auf Crivelli's Namen lauten, sind zwei als „*Opus Caroli Crivelli Venet.*“ bezeichnet. Das eine zeigt die prächtig gekleidete Maria Magdalena stehend und auf der Rechten das goldne Salbengefäss haltend; hinter ihr ein Vorhang mit einem Blumengehänge. (Goldgrund). Das andre ist ein Gemälde mit drei flachen Bogen, wo im mittleren Christus von Maria und Johannes betrauert und zu Grabe bestattet wird; unter dem Bogen rechts sieht man den heil. Hieronymus in Bussübung, unter dem links die heil. Magdalena. (Hintergrund Landschaft.) Beide Bilder sind in Tempera auf Holz gemalt.

Croff, G., ein jetztlebender lombardischer Bildhauer. Bei Gelegenheit der Krönung zu Mailand im J. 1838 bestellte Kaiser Ferdinand wie bei andern mailändischen Bildhauern so auch bei Croff eine Marmorstatue unter Freigebung des Gegenstandes der Darstellung. Croff wählte nun eine Parze und stellte sie dar als ein ganz nacktes, mit übereinander geschlagenen Beinen sitzendes Mädchen, welches mit beiden Händen ein Stückchen Faden dreht. Stehend würde die Figur vielleicht etwas über 3 Fuss messen. Obschon der Künstler die Natur nur theilweis seinem Werke zu Grunde gelegt hat, so ist ihm doch der Vorwurf angestrebter Nudität gemacht worden. Man findet, dass etwas Absichtliches in dem Werke liegt, was sich durchaus nicht mit wahrer Kunst verträgt; auch hat der in das Antlitz hineingelegte Typus eines hübschen Judenmädchens dem Ausdrücke weder Charakter noch Lieblichkeit verleihen können. Der Blumenkranz um das Haupt, der einer Parze freilich nicht zukommt, ist mit ausserordentlicher Zierlichkeit und mit Geschmack vorgetragen. Man sieht jetzt das Werk neben den andern in Folge kaiserlicher Bestellung zu Mailand gearbeiteten Marmorstatuen in den untern Räumen der k. k. Gemädegallerie im Belvedere zu Wien.

Croisao, eine Verfälschung des Namens des berühmten Kunstliebhabers und Kupferstizers Jos. Ant. Baron de Thiers-Crozat.

Crola, Heinrich, einer unsrer berühmtesten Landschaftler, geb. 1804 in Dresden, zählt zum Kreise der Münchner Künstler und steht dort neben Daniel Fohr als Meister in der Darstellung von Eichengruppen und Wäldern. Er liebt es, seine Bilder in mässiger Grösse wie liebliche Landschaftsschilderungen in Matthiissonscher Dichtweise vorzuführen, und weiss Eichen und vom Sonnenblicke bestrahlte moosige Hügel unübertreffbar wiederzugeben. Oder er stellt einen Eichenhain im Lichte des kühlen thauligen Morgens dar, mit umhergrasenden Hirschen und Rehen, oder eine Landschaft bei veränderlichem Wetter, wenn es soeben geregnet hat, das Wasser noch in Wagenspuren steht und man den Wind noch in bewegten Bäumen zu vernehmen glaubt, in der Ferne man wirklich noch den Regen niederträufen sieht, indess die Sonne bereits einen Theil des Hügels beleuchtet. Werke von Crola besitzen: Baron Speck von Sternburg in seiner Gallerie zu Lützensa bei Leipzig (ein grosses Bild von einer Gegend am Ammersee), Dr. Ritterich in Leipzig (eine Wintergegend), Buch- und Kunsthändler Arnold zu Dresden (einen Gewittersturm am Chiemsee), der Herzog v. Cambridge und vorm. Vizekönig v. Hannover (ein Alpenglühn bei Sonnenuntergang), der Herzog v. Sachsen-Koburg-Gotha (eine Sammlung Crola'scher Bilder), der Graf Stollberg zu Wernigerode (mehrere Crola's), der bair. Obersthofmeister Graf v. Arco (den Traunfall) und der kön. Adjutant Graf v. Arco zu München (einen Eichenwald), Ritter v. Oertl (eine Gegend am Starnberger See) und Buchhändler Fleischmann in München (ein durch den Münchner Kunstverein 1834 verlostes Gemälde von ungemeiner Klarheit und Zartheit).

Cromlechs heissen diejenigen Grabmäler aus der Urzeit Britanniens, welche aus drei oder mehr aufrechtstehenden Steinen mit einem darüber gelegten flachen Steine bestehen. Diese Gräberart war gleich den *Catns* (Steinhaufen) und andern altbritanischen Begräbnissarten vor der römischen Eroberung des Landes in Gebrauch; auch mögen einzelne solcher Gräber noch in römische Zeit fallen. Die Cromlechs (bretagnisch *crom-llec*, ein geneigter Stein) galten bisher irrthümlich für druidische Altäre oder Steine, auf denen die Druidenpriester ihre geheimen Ceremonien, wohl auch Menschenopfer verrichteten. Dieser sehr allgemein verbreitete Irrthum kam daher, dass die Autoren, welche von den Denkmälern der britischen Urbewohner handelten, einander nachschrieben, ohne dass sich Einer die Mühe gemacht hätte, eins dieser Denkmale aufzugraben, um sich des Zweckes der Einrichtung zu versichern. Dies ist

Indem neuerlich in den Kanalländern Jersey, Guernesey, Alderney und Sark durch Mr. Lukis geschehn, und der Befund stellt die Sache außer Zweifel. Mr. Petrie, ein irischer Alterthumsforscher, hat dieselben Entdeckungen in Irland gemacht. Der gewöhnliche Inhalt der Cromlechs, namentlich auf der Insel Guernesey, bestand in einer Schicht verbrannter Menschengelbeine und grober ungebrannter Töpfergeschirre. Alle Leichen scheinen ursprünglich mit einer gewissen Ordnung und Hingebild niedergelegt worden zu sein. Die Oberfläche des Bodens wurde mit flachen Steinen roh bepflanzt; hierauf kam eine Schicht Kien, dann die Gelbeine und die Töpfergeschirre; auf die verbrannten Gelbeine wurden wie in der untersten Schicht flache Steine gelegt, über letztere aber eine dicke Schicht von Tellermuscheln. Inzwischen lagen die Gelbeine in ziemlich erhaltenen Urnen, gewöhnlich jedoch waren die Bruchstücke letzterer unter den Gelbeinen zerstreut. Reibsteine, Steinammulette, Tonhügelchen und Steinacells waren die gewöhnlichen Gegenstände, welche man darin fand. Die Cromlechs sind zuweilen von einem Steinkreise umgeben, was nun wieder auf eine andre Klasse von albritannischen Grabdenkmälern führt. Indem man früher die Cromlechs für Druidenaltäre hielt, glaubte man zugleich, dass die geschlossenen Kreise von aufrechtstehenden Steinen dazu bestimmt gewesen wären, dass innerhalb derselben die Druiden ihre Lieder abgesungen hätten! Diese kuriose Ansicht führte immer mit ihrem Dazubehalten statt mit Untersuchungsergebnissen dienender Archäologen ist durch die von Mr. Lukis gemachte Entdeckung von sechzig solchen Cromlechs auf dem Gipfel eines Berges zu Killmillie in der Grafschaft Sligo sowie durch ähnliche Auffindungen in Skandinavien stark zurückgewiesen worden. — Vergl. hierüber die Schrift des englischen Geisteslichen Hartsorne: „Versuch, die Gräberreste von Northamptonshire etc. zu klassificiren.“

Cronaca, Simone, geb. im J. 1434, gest. 1508, zählt zu den berühmtesten Architekten Toskana's. Er hat sich hauptsächlich durch die bessere Vollendung der Vorderseite des Palastes Strozzi zu Florenz besondere Ehre erworben. Das Gesims dieses Palastes, der von Benedetto da Majano unvollendet hinterlassen worden war, ist das Meisterwerk Cronaca's; man muss sich aber, um zu begreifen, wie ein Gesims den Ruhm eines Architekten begründen könne, die imposante Masse des Palastes und die kolossale Construktionsart besonders nach dem Maasse und der Dauerhaftigkeit der Steine vorstellen, mit welchen das Aeusserere aufgeführt ist; auch man man alle wichtigen Gebäude, die sich ebenso gradlinig mit einem verschiedenen profilierten Gesimse endigen, mit dem Strozzi-Palast zusammenhalten und die Schwierigkeiten ermeasern, unter welchen das richtige Verhältniss von Maass, Geschmack, Form und Verzierungen zwischen dem Kopf und Leib eines solchen Werkes zu treffen war. Hauptsächlich lassen sich von so vielen Hauptgesimsen italienischer Palastarchitektur nur zwei als Muster dieser Art im Grossen anführen, nämlich das des Palastes Farnese zu Rom, welches von Michelangelo herührt, und das in Rede stehende von Cronaca. Da Letzterer die Profile seines Gesimses oben an einem Gebäude anbrachte hatte, dessen Oberfläche durch mehr oder minder vorspringende Bossagen durchschnitten war, welche die Wirkung der Profile zu verunklärten drohten, so verfiel er auf den Gedanken, zwischen der obersten Bossagenreihe und dem Gesimse einen Zwischenraum von drei Schichten oder Reihen mit glatten Steinen zu besetzen, wodurch es ihm möglich wurde, sein Gesims sehr glücklich zu isoliren. Man meint, dass Cronaca die Verhältnisse des Gebäudes von einem antiken Baue entlehnt habe. Allein die Verhältnisse der Dimension, der Form, des Charakters, des Orts, der Stelle und des Effekts, welche aus der besondern Natur eines jeden Denkmals hervorgaben, sind so verschieden, dass nichts schwieriger und oft nichts gefährlicher ist als solche Entlehnung; so wird man denn im vorliegenden Falle nur eben von einer ohne Leitung auftretenden Nachahmung reden können, indem sich Cronaca nicht das besondere Resultat eines alten Baumeisters, sondern lediglich das Princip desselben aneignete, also etwas, was Jedermann angehört. Vasari rühmt namentlich die ausserordentliche Vollendung in der Zurichtung und Verbindung der Steinblöcke, aus welchen Cronaca die ungeheure Krone des Strozzi-Palastes gebildet, sowie die Sorgfalt, die er auf die ganze Konstruktion desselben verwendet hat. Diese Sorgfältigkeit ging so weit, dass dieses grosse Ganze nicht aus Steinen zusammengesetzt, sondern aus einem einzigen Steinblöcke gebaut zu sein scheint. Man kann noch heute wie zu Vasari's Zeit sagen, dass das Auge nicht einen einzelnen Stein daran zu entdecken vermag, welcher durch die mindeste Ablösung dieses Lob widerlegen könnte. — Von Cronaca ist auch die Sakristei der Heiligengeistkirche zu Florenz. Sie bildet ein kleines Trapezoktagon von sehr schönem Verhältniss und äusserst sorgfältiger Ausführung. Unter andern Details, die man darin bewundert, bemerkt man namentlich gewisse korinthische Kapitelle, die mit jener ausserordentlichen Vollkommenheit gearbeitet sind,

durch die sich der Meisel des Andrea Contucci da Monte Sansovino ausgezeichnet hat. Ebenso verdankt man Cronaca die Architektur der schönen Kirche *San Francesco al Monte* ausserhalb der Arnostadt auf dem Hügel *San Miniato*. Diese Kirche, die Buonarroti nur *la sua bella Villanella* nannte, hat leider den ganzen Reichthum ihrer Dekoration verloren, seit sie die Kirche einer andern, der Armuth gewidmeten religiösen Anstalt geworden ist. Indess empfiehlt sie sich dem Architekten noch stets durch die Reinheit ihres Geschmackes und die Einfachheit ihrer Säulenordnung. Sie ist einschiffig, mit sechs Säulen auf jeder Seite. Das an die Kirche stossende Kloster war ebenfalls Cronaca's Werk, ist aber als solches durch die spätern Veränderungen und Vergrösserungen ganz verschwunden. Dem Cronaca war noch die Ehre einer der grössten Konstruktionen vorbehalten, welche damals in Florenz zur Ausführung kamen. Die talentvollsten Baumeister jener Zeit, Buonarroti, Giuliano da San Gallo, Baccio d'Agnolo etc. wurden mit Cronaca berufen, Plane zum Bau des grossen Berathungssaales der florentiner Signoria vorzulegen und die Konstruktionsmittel dieses grossen Lokals vorzuschlagen. Der durch seinen hellen Geist, durch seinen Reformationsversuch und sein tragisches Ende berühmte Dominikaner Girolamo Savonarola war nun Cronaca's Freund und begünstigte durch seine Fürsprache bei den Herren in Florenz die Projekte desselben, so dass Cronaca auch die Ausführung dieses Saales zuerkannt erhielt. Dieser Saal gilt für den grössten in ganz Italien. Sein Umfang besonders in der Breite erforderte zu seiner Bedeckung ausserordentliche Konstruktionen von Zimmerarbeiten, und Cronaca offenbarte hierin seine schon anderweit dargelegenen Talente von Neuem. Leider ist aber von Cronaca's Werke nichts mehr als die Mauern und das Dachwerk übrig, denn das ganze Innere ward von Vasari geändert und modificirt. In seinen letzten Jahren hielt sich Cronaca ganz entschieden zur reformatorischen Partei Savonarola's und alle seine Gedanken concentrirten sich in der grossen Idee des kirchlichen Reinigungswerkes. Indess musste er seinen edelsten Freund zum Tode führen sehen, und er verfiel in eine langwierige Krankheit, an welcher er in seinem 54. Lebensjahre verstarb. Man begrub ihn in der Kirche Sant' Ambrogio zu Florenz und es setzte ihm Battista Strozzi die Grabschrift:

*Vivrò e mille e mille anni e mille ancora,
Mercè de vivi miei palazzi e tempi!
Bella Roma, vivrà l'alma mia Flora!*

Crozat, Jos. Ant. Baron de Thiers, gestorben 1740, hat sich als grosser Kunstfreund sowie selbst als Kupferätzer einen Namen erworben. Sehr schön ist die in Kupfer gestochene Sammlung von Kunstsachen seines reichen Cabinets; auch die Werke in den Gallerien des Königs und des Herzogs v. Orleans liess er durch die geschicktesten Stecher seiner Zeit auf Kupfer bringen, von welchem Blätterwerk der 1. Theil bereits 1729, der zweite jedoch erst 1742 ins Publikum gelangte. Im *Recueil de Crozat* finden wir z. B. Stiche nach dem von frühern Stechern höchst selten berücksichtigten Meister Gaudenzio Ferrari; so hat hier Pollly die Anbetung der Könige, Hortemels das Pfingstfest nach Gaudenzio gestochen. — Die von Crozat (den man fälschlich auch Croisac schreibt) eigenhändig geätzten Blätter sind mit *T. f.* (*Thiers fecit*) bezeichnet; wir kennen nur einige nach Boucher von ihm. (Vergl. Florillo's Gesch. der zeichn. Künste III. S. 415.) Seine Sammlung antiker Gemmen, worüber Mariette 1741 einen Katalog anfertigte, ist mit der Orleans'schen nach Petersburg gewandert.

Crucifix (*Crucifixus*, der Gekreuzigte) wird jede Darstellung des Heilands am Kreuz genannt, besonders aber die plastische, wie sie als Beiwerk des Altars erscheint. Als letztes stand einst das Crucifix auf der Altarmitte, indem es die Leuchter gewöhnlich überragte; es blieb nur weg, wenn das Allerheiligste ausgesetzt wurde. Sein Ursprung ist auf das Kreuz zurückzuführen, das besonders auf dem Altare aufgestellt oder sonst passend angebracht war; dasselbe kam erst im Zeitalter des Kaisers Constant in Aufnahme, blieb lange auf dem Altar und vertritt jetzt noch in den von der rechtgläubigen morgenländischen Kirche getrennten grossen Gemeinden die Stelle des wirklichen Crucifixes. Vor Ende des 8. Jahrhunderts kannte die Kirche das Crucifix nicht allgemein, die griechische hat es nie öffentlich angenommen, wenn gleich schon im Bilderstreit dergleichen vorkommen, sie gebraucht dafür das einfache Kreuz; in der lateinischen Kirche ist es schwerlich vor dem Karolingischen Zeitalter allgemein bekannt geworden. Aber es lässt sich aus der *disciplina arcani* und dem frühzeitigen Bilderverbot der Synode zu Elvira (im J. 305) ein ebenso baldiges Vorhandensein des Crucifixes annehmen, das dem christl. Cultus als Hinweisung auf das Hauptdogma so nahe lag. Man begnügte sich anfangs mit dem *Kreuz* e (der *crux immissa* oder *capitata*: \dagger ; andre Arten waren *crux decussata*: \times und *crux commissa*: \top) oder mit dem Bilde des unter dem gewöhnlich blutrothen Kreuze

stehenden Lammes. Durch die Beifügung des Brustbildes des Erlösers an der Spitze des Kreuzes oder am Fusse, während das Lamm in der Mitte war, lag die Vorstellung des Crucifixes ganz nah. Später bildete man wirklich Christum bekleidet am Kreuz mit zum Gebet erhobnen Händen, jedoch nicht angenagelt; endlich erschien Christus mit vier Nägeln (selten mit drei) an das Kreuz geheftet und zwar an den Ärmern Crucifixen lebend mit offenen Augen, an den spätern (vom 10. und 11. Jahrh. an) zuweilen todt. Christus selbst wurde öfters mit einem Talar bekleidet und mit der Königskrone an dem Haupte dargestellt, später überwog die Vorstellung, den leidenden Christus in nackter Figur bloß mit dem Lendenschurze bekleidet und mit der Dornenkrone anzubringen. Diese Art wurde beibehalten und das Crucifix als ein unentbehrliches Attribut der Kirchen und der Altäre angesehen; die Zahl dieser Kreuzesbilder mehrte sich, da sie besondere Gegenstände der Verehrung wurden, unabhängig von den Altären auch ausser den Kirchen, wo sie auch gewöhnlich in bedeutender Grösse von Holz oder Stein an deren Eingängen standen. Die Altarcrucifixe waren gewöhnlich von Silber oder Gold, häufig mit Perlen und Diamanten reich verziert. — Neuer Künstler, wie Schinkel in Berlin, haben bei ihren Altarentwürfen den Heiland wieder mit einer Draperie umgeben und die herkömmliche Körperhaltung verlassen. Auch hat Schinkel den Crucifixen die Zuthat von Engeln zur Seite gegeben, wodurch diese Crucifixe, im Geist einer kirchlichen Aesthetik für protestantische Kirchen bestimmt, als mehr sinnbildliche Darstellungen christlicher Ideen erscheinen. Der widerliche Aspekt angenagelter Füße ist glücklich dadurch umgangen, dass die Füße frei und ungezwungen auf der Weltkugel zu ruhen kommen, so dass nur die Arme durch Nägel am Kreuze haften. Freilich ist man zu sehr an die nackte Figur des Gekreuzigten gewöhnt, als dass die Neuordnung, ihn nach ältester Sitte gewandet vorzustellen, durchdringen könnte; auch fragt sich, ob nicht die grossartige Einfachheit der herkömmlichen Kreuzesbilder mehr oder doch dieselbe Wirkung macht, sonst soll Wiederherstellung der Kunst, nachdem die hageren, traurigen Figuren verschwunden waren, die Künstler das freundliche Ideal menschlicher Schöne auch in den schönen Körperlinien des Leichnames als einen Abganz der verborgnen Gottheit darstellen haben.

Crucifixum, George, ein höchst origineller englischer Zeichner und Radikünstler unsers Jahrhunderts, der namentlich durch seine Illustrationen zu modernen englischen Autoren so ausgebreiteten Ruf erlangte. Seine Radirungen pflegen die hervorstechend launige, geistreich verzerrte Darstellung des gemeinen Lebens zu enthalten und bewegen sich oft auch in purer Fantasie, wo die märchenhaftesten Gebilde zum Vorschein kommen. Er ist ein Caricaturist voll Energie und Leben, und hat durch sein Beispiel nicht wenig auf die jetzt in England so stark blühende Caricaturenzeichnung eingewirkt.

Crux archiepiscopalis, ein 7—8 Fuss hohes Kreuz, welches nebst dem Bischofsstabe durch einen Ministranten dem Erzbischof vorangetragen wird.

Crux pectoralis, Brustkreuz, das an einem Bande auf der Brust getragene Kreuz der Aebte und Bischöfe.

Crux, Juan Pantoja de la, Schüler des Valencianers Alonso Sanchez Coelho, war gleich diesem Philippus des Zweiten Hofmaler und zählt zu den ausgezeichnetsten spanischen Porträtisten. Von ihm ist Karls V. Porträt im Madrider Museum. In seinen Bildern gewahrt man eine der venezianischen Schule verwandte Auffassungsweise.

C. T. nebst dem Zeichen des heiligen Antonius ist das Monogramm eines ältern niederländischen Holzschnegers, der zuweilen *Cornelis Antoniszoon*, auch *Tennissen*, *Hevisen* und *Hemsen* genannt wird. (Bartsch T. IX. p. 152—154.) Rud. Weigl verzeichnet in seinem Kunstkataloge zwei Bartsch unbekannt gebliebene Bäume dieses Figurenschnegers, nämlich eine geflügelte Dillgentia und eine andre allegorische Gestalt, welche durch *Rydon* (*Corydon*) bezeichnet ist und als ein reichgeschmücktes Weib erscheint, die in der Linken eine Perle hält.

Cubitus, die Elle der Römer, sechs Handbreiten oder *palmi* oder $1\frac{1}{2}$ *pedes* (unterhalb Fuss), den *pes* (Fuss) zu 16 Daumenbreiten oder *pollices* gerechnet. (*Vitr. III. 1.*) So beträgt der römische Cubitus 1,308 Par. Fuss oder 1,4120 rhelal.

Cunula, latein. Name der Bearnerkappe, deutsch: Gugel.

Cuevas, Pedro de las, bildete in den ersten Decennien des 17. Jahrh. zu Madrid. Er hat den Ruhm eines trefflichen Zeichners, ist aber weniger durch öffentliche Werke als vielmehr durch seine Schüler bekannt. Unter Letztern befinden sich Antonio Pereda, Francisco Camilo, Jos. Leonardo, Arias Fernandez und Careño de Miranda. Cuevas starb in Madrid 1633.

Culmbach, Hans v.; s. Kulmbach.

Cuna (Kyme), im J. 1050 vor Christus durch Acollis und Euboea gegründet, war

die älteste aller hellenischen Niederlassungen in Italien und Sicilien. Die Stadt war auf einer steilen Anhöhe jenes Gebirgsrückens angelegt, welcher vom Cap Miseno bis nach Neapel mit mancherlei Abstufungen sich um den Busen von Bajä herumzieht. Sie dehnte bald ihre Macht über die Campanische Ebene aus und gründete die Hafenstadt *Dikäarchia* am Meerbusen von Bajä, das nachherige *Puteoli*, später die Stadt *Neapolis*, endlich *Zankle*, das spätere *Messana* (heutige *Messina*) in Sicilien. Ihre heftigsten Gegner hatten die Cumaner an den nicht minder seemächtigen und dabei räuberischen Etruskern. Die Stadt erlag endlich 417 vor Christus, nachdem sie 50 Jahre früher nur durch den Beistand Hiero's von Syrakus die Kriegsflotte der Etrusker vernichtet hatte, einem wiederholten Angriffe der Campaner, von welchen die griechische Bevölkerung theils niedergemetzelt, theils zu Sklaven gemacht ward. Seitdem wurde *Capua* die Hauptstadt Campaniens, und Cumä kam so ganz in Verfall, dass zuletzt nur die Akropolis davon übrigblieb, die endlich in Narses ihren Zerstörer fand. Die Ruinen von Cumä sind zwischen dem *Lago di Patria* und *Fusaro* zu sehen. Vergl. Roberto Paolini: *Memorie su' i Monumenti di Antichità etc. Napoli* 1812.

Cumäische Seherin; s. den Art. „Sibyllen.“

Cumano, ein venetianischer Zeichner und Aetzer, dessen Leben in den Zeitraum von 1760—1810 fällt. Er radirte mit *Novelli* das ganze Werk *Rembrandt's*. Beide führten das Unternehmen mit solchem künstlerischen Geiste aus, dass sie sich vor allen Copisten dieses originellen Niederländers auf das Vortheilhafteste auszeichneten. Die *Cumano-Novelli'sche* Sammlung umfasst über hundert grössere und kleinere Stücke, wovon die meisten den Originalen gleichgestellt werden können.

Cunego, *Domenico*, ein 1727 zu Verona geborner Zeichner und Stecher, der von Ludwig Fernow (s. dessen *Culturgemälde von Rom*, S. 280) als der verdienstlichste italienische Kupferstecher seiner Zeit bezeichnet wird, nur dass er in der Reinheit und Eleganz des Stiches einigen Andern den Vorrang lassen müsse. *Cunego's* Blätter sind wohlverstanden, denn er selbst war tüchtiger Zeichner; namentlich sind die nach *Michelangelo* für die besten zu erklären, die bis Ende vorigen Jahrhunderts nach jenem Grossmeister der italienischen Kunst gearbeitet wurden. Goethe nennt ihn den vorzüglichsten historischen Stecher des dritten Viertels des 18. Jahrh. und rühmt seine „leichte und malerische Behandlungsweise, bei welcher seine Arbeit weder an gefälliger Reinlichkeit noch an Wirkung einbüsse.“ Grösstentheils radirte er seine Blätter nur und arbeitete sie dann mit dem Grabstichel aus, wie auch *Volpato* that; dabei legte er die Radirung in geregelten Schraffirungen an. Jene Zartheit, welche wir bei *Volpato* finden, hat er freilich nicht ganz erreicht. In Rom, wo er sich 1761 niederliess, gab er eine Menge von Stichen nach den berühmtesten Werken italienischer Maler heraus und brachte auch 22 Blätter der im J. 1771 durch *Gavin Hamilton* edirten trefflichen ältern *Schola italica* in Kupfer. Von 1785—89 arbeitete er zu Berlin in *Pascals* chalkographischem Institute, nach dessen Eingange er nach Rom zurückging, wo er 1794 verstarb. Mit *Volpato* hatte er die Gemälde in der Sixtinischen Kapelle zu stechen unternommen; schon hatten sie auch mehre meisterhafte Blätter vollendet, aber nicht einmal Kostenersatz, geschweige Belohnung für Mühe und Zeltaufwand, sollte ihnen zu Theil werden.

Cunens (Keil) heisst 1) im antiken Theater ein Segment der Cavea, welches durch zwei Treppen gebildet wird, die von der untersten Sitzreihe bis zur obersten hinaufführen; 2) im Kriegswesen der Alten die keilförmige Schlachtordnung.

Cunibert, St., gest. als Bischof von Köln den 12. Nov. 663, erhielt, als er eines Tags Messe las, durch eine Taube den Ort angezeigt, wo der Leichnam der heil. *Ursula* begraben lag. Daher schreibt sich die Taube auf den Darstellungen St. *Cuniberts*, die zur Anspielung auf die Grabfindung natürlich am Boden sitzt. Dieselbe Taube kehrt auf den Darstellungen der *Ursula* wieder.

Cupido; s. die Art. „Amor“ und „Eros.“

Cupola (ital.), Kuppel.

Cura, Göttin der Sorgen, bildete einst aus Thon eine menschliche Gestalt, welcher *Juppiter* auf ihre Bitte Leben verlieh, unter der Bedingung, dass das Geschöpf nach ihm benannt werde, worauf auch die Erde, weil sie den Stoff zum Geschöpf gegeben, ihren Anspruch erhob. *Saturn*, als Richter aufgerufen, entschied, dass *Juppiter* den Leib nach dem Tode erhalten, dass die Sorge Herrin über ihr Geschöpf während dessen Lebens sein und der Name des Geschöpfes, weil dasselbe aus Erde (*humus*) gebildet sei, *Homo* heissen solle. Vergl. *Herders Werke*: Zur Kunst und Literatur Bd. 3. S. 15 (das Kind der Sorge).

Curia hiess zuerst im alten Rom jede der 30 Volksabtheilungen und jeder Versammlungsort einer solchen Abtheilung. Dann nannte man *Curia* auch das Haus für

Senatssitzungen, ferner den Senat selbst (jedoch nicht in Rom, sondern in italischen Städten). Uebrigens blickt Curia das dem Mars geweihte Atrium zu Rom, in welchem der heilige Lituus seit der Stadtgründung stand.

Cussy la Colonne, nordöstlich von Beaune liegendes Dörfchen in der Côte d'Or, das seinen Beinamen von der in der Nähe sich befindenden Stiege Säule hat. Dieselbe datirt aus dem 3. oder 4. Jahrhundert, ist nur oberer Theil fehlt, 27 Fuss hoch, und hat zwischen Fuss und Basis einen Altar, der in jedem Felde ein Basrelief aufweist. Man findet die Roma, den Herkules und einen gallischen Gefangenen, die Minerva und Juno, den Ganymed, des Bacchus und einer Nymphe. Der Obertheil des Säulenschafens penartig, der untere Theil aber mit Rosetten verziert.

Cuyck de Miorhop, berühmter Thiermaler, ward um 1640 zu Brüssel aus einer adeligen Familie entsprossen trieb er anfangs die Malerei zum Privatvergnügen; zum Glück aber nöthigten ihn später Familienumstände, die bedeutenden Talente ernsthaften und fleissigsten Gebrauch zu machen. Adelsstolz nicht erlaubte, in seiner Vaterstadt öffentlich als Maler aufzutreten nach Gent, wo er nun Thierstücke lieferte, die schwer von den Snyder's unterscheidbar sind. Er würde den Snyder's wohl ganz erreicht haben, er dieselbe Freiheit des Pinsels gehabt hätte. Vornehmlich war Miorhopem zum Namen Frans van Cuyck am Bekanntesten ist glücklich in Dutzenden Arten von Fischen. Er hat auch Porträts und Geschichten gemalt, in reichen aber sein Pinsel nicht ausreichte. Uebrigens hat er selbst einige die theils ihres Werthes, theils ihrer Seltenheit wegen geschätzt sind.

Cuylenburg, Abr. van, ein unerfreulicher Nachahmer des Corneille van der Meulen, des Nachahmers unsers Elzheimer. Man findet Cuylenburg schon in der Beschreibung zu Utrecht erwähnt. Seine Gemälde bieten Grotten mit Figuren, Felsen, Bacchusfeste, Fabeln und Fantasiestücke. Mit ihm auf gleicher Höhe steht Poelenburgianer Jan van der Lys.

Cuypp, Albert, ein grosser Meister im Landschaftsfache, geb. 1606 in Utrecht, gest. nach 1672, stellte gewöhnlich angenehme Ansichten mit Flüssen, Wäldern, Wiesen prangen und Vieh weidet. Auch Winterlandschaften, Historien und Bildnisse hat er gemalt; ob alles mit gleicher Meisterschaft hingestellt sein. Ein trefflicher Colorist und elageweicht in das Studium der Natur, war er zugleich ein freier, den natürlichsten Weg gehender Colorist seine Thierzeichnung weder fehlerfrei noch edel genug. Die Cuyppsche Kunst ist am meisten in England verbreitet, wo das eine und andre beim Wechseln enorm bezahlt wird. So ward neuerlich bei Versteigerung der berühmten Bildersammlung zu London eine Cuyppsche Ansicht von Dortrecht (7070 Thaler) erstanden. Eine vollendete und reiche Composition, die sich in Sir C. Dundas' Besitze befindet, ist in den *Engravings from the National Gallery* wiedergegeben. Berlin hat von ihm eine Nachzeichnung mit einer Bauernhütte und etlichen schwach beleuchteten Bäumen. Sie wird warm von der Sonne beschienen; bei einem Ziehbrunnen steht ein Kind. Bezeichnet: *A. Cuypp.* (Auf andern Bildern hat er auch gezeichnet. (In diesem auf Holz gemalt, nur 9 1/2 Zoll hohen, 1 F. breit die drückende Schwüle eines Sommertags, an welchem sich die Wolken witter zusammenziehen, mit ungemeiner Wahrheit vergegenwärtigt; die Wirkung ist ebenso klar als der Vortrag breit und geistreich. — Albert hat sechs Blättchen, welche Kühe auf Wiesen vorführen, geätzt, die dann aber sehr artig copirt hat.

Cuypp, Jacob Gerritz, Vater des Albert Cuypp, geb. 1556, geb. in Dortrecht, wird trotzdem, dass er zu den ausgezeichnetsten Malern der Zeit zählt, in den kunstgeschichtlichen Werken der Holländer gänzlich mit übergegangen. Erst in neuerer Zeit ist man durch die Aufschriften auf Bildnissen auf ihn aufmerksam geworden. Im Berliner Museum sieht man ein Bildniss einer wohlgenährten alten Frau mit weisser Haube und schwarzem pelzverbrämten Kleide, welche sich behaglich auf einem Lehnstuhl ruht. Grund hellgrau. Bezeichnet: *Aetatis 68 Anno 1624. J. G. Cuypp.* Das Porträt ist auf Holz gemalt und zeichnet sich durch lebendige Auffassung, deutliche Kraft und Klarheit der goldigen Färbung wie durch breiten Vortrag sehr vorthellhaft aus. Man glaubt, dass Jacob Gerritz der Bloemaerts gewesen sei.

Cuzco, Hauptstadt der gleichnamigen Provinz im südlichen Peru, weist noch Ueberbleibsel aus der Zeit des Inkareiches auf, dessen Metropole sie war.

Cybele; s. Rhea.

Cyclopon; s. Kyklopen.

Cydlas, ein Maler aus der Zeit Eufrahors, der in der 104. Olympiade blühte. Berühmt waren seine Argonauten, welche der römische Redner Hortensius um 144,000 Sesterzien kaufte und in einer eigens erbauten Kapelle auf seinem Tusculanum aufstellte. Durch Agrippa kamen sie in den Portikus des Neptuntempels. Man hält Cydlas für den Erfinder der rothen Farbe aus gebranntem Ocher.

Cynthia, häufiger Beiname der Diana, nach einem Berge auf der Insel Delos.

Cynthius, ein ebenfalls von vorerwähntem Berge herrührender Beiname des Apollo.

Cyparissus (Kyparissos) war der antiken Mythe zufolge ein Jüngling aus Kea und Liebling Apollo's oder Silvans, und ward, weil er sich äusserst bitter über den Tod eines geliebten Hirsches grämte, den er aus Unvorsichtigkeit mit einem Pfeilschuss getroffen hatte, in einen Cypressenbaum verwandelt. Daher trägt auch diese Baumart, die man noch heute gern auf den Grabstätten geliebter Todten pflanzt und an die sich der Begriff der Trauer und tiefen Grames knüpft, seinen Namen.

Cypria oder **Cypris** (Kypria, Kypris), die cyprische Göttin, heisst die Afrodite (Venus) nach der ihr geheiligten Insel Cypern, wo sie wie in Paphos und Amathus besonders verehrt wurde.

Cyprian, 1) ein Bischof von Karthago, der im J. 258 enthauptet ward und daher in Darstellungen das Schwert zum Attribut erhält; 2) ein berühmter Zauberer und zuletzt christlicher Martyr, dessen Legende kurz folgende ist. Ein bis zur Raserei die heil. Justina liebender Jüngling zu Antiochia wandte sich, weil ihm alle Mittel schlugen die Gegenliebe der reizend schönen aber überaus frommen Jungfrau zu gewinnen, an Cyprian, den Meister in allen magischen Künsten, der fast den ganzen Orient durchreist und selbst Indien besucht hatte. Der Zauberer, eben nach Antiochia zurückgekommen, versprach dem Jünglinge seine ganze Magie aufzubieten, um die Heilige ihm geneigt zu machen. Aber all sein Wissen und seine Kunst scheiterten an der Frömmigkeit des Mädchens, denn weder seine Zauberformeln noch seine Zaubertränke wollten fruchten, und selbst die mächtigsten Höllengeister, die er citirte, bekannten, dass sie vor dem Kreuze, das die Jungfrau schlage, und vor dem Laute des Namens Jesu, den sie rufe, ganz ohnmächtig verbleiben müssten. Und als nun der Zauberer die unanfechtbare Heilige frug, wer denn ihr so gewaltiger Schutzgeist sei, gegen den er mit allen Künsten nichts auszurichten vermöge, belehrte die Jungfrau ihn, so dass er bekehrt ward und er all seine Teufelsbücher ins Feuer warf. Nach der Taufe Thürhüter einer Klausen geworden, kam er später zum Priesteramt und ward endlich Bischof zu Antiochia. Im J. 304, als die Diocletianische Christenverfolgung wüthete, fanden Beide, Cyprian und seine heilige Bekehrerin Justina, ihren Tod durch das Schwert.

Cypselus (Kypselos) war ein Abkömmling des Melas, der aus Gonusa bei Sikyon gebürtig mit den Doriern gegen Korinth zog und von Aletes einem Orakelspruche gemäss zurückgewiesen, später aber doch in Korinth aufgenommen wurde. Die Mutter des Korinthers Cypselus war aus dem Bacchiadengeschlechte, dem dorischen Adel Korinths. Nach der Sage vermählte sie sich, weil sie als missgestaltetes Weibsbild unter den Bacchiaden keinen Freier erhielt, mit einem Manne aus dem Volke, Namens Aeetion. Da sie lange kinderlos blieb, wandte sich Aeetion ans delische Orakel, das ihm nun einen Nachkommen verhieß, welcher den Häuptern von Korinth furchtbar werden würde. Als den Bacchiaden dieser Spruch zu Ohren kam, fassten sie auch gleich den Beschluss, das Kind zu tödten, welches Aeetion geboren werden würde. Wie nun das Kind geboren war, sandten sie Mörder aus, aber ohne Erfolg, denn dieselben wurden durch das unschuldige Lächeln des Kindes gerührt und liessen es unangetastet. Indess schickte man von Neuem Leute zur Ermordung des Kindes aus; diese aber konnten es nicht mehr vorfinden, weil seine Mutter es in einem Kasten versteckt hatte. Von diesem Kasten (Kypsela) bekam denn der Knabe den Namen. Zum Manne gereift verfocht Kypselos die Sache des Volks gegen die Oligarchen, vertrieb mit Hilfe desselben die Bacchiaden, gründete aber darauf für sich eine Tyrannis (Alleinherrschaft). Als er sich hierin befestigt hatte, führte er eine sehr friedliche Regierung und fühlte sich unter den Korinthern so sicher, dass er nicht einmal eine Leibwache hielt. Prachtliebe und die Freude an Bauten und Kunstwerken theilte er mit andern Autokraten. Von ihm war die Kapelle der Korinther zu Delphi, in welcher ein eherner Palmbaum stand. Nach Olympia weihte er einen aus Gold getriebenen Zeus von kolossaler Grösse, zu dessen Herstellung zehn Jahre lang die reichen Ko-

rinthier steuern mussten. Cypselus regierte 30 Jahre (seit 655 vor Christus) und vererbte die Herrschaft auf seinen Sohn Per i a n d e r. — Der berühmte Kasten des Cypselus, welchen die Cypseliden als Weihgeschenk in das Junonium zu Olympia brachten, stammte von einem Vorfahren des Tyrannen, einem reichen Korinthier, der sich diese kostbare Kiste (sie war aus Cedernholze und in fünf übereinander laufenden Reihen ringsum mit Figuren geschmückt, welche theils aus dem Holze herausgearbeitet, theils aus Elfenbein und Gold eingelegt waren) zur Aufbewahrung seiner Schätze und Kleinodien hatte machen lassen. Als Kunstwerk blieb die Kiste in der Familie, und sie diente eben dem neugeborenen Cypselus, den die Bacchiaden ermordet wünschten, zur Zufluchtstätte, daher sie später von Cypselus' Nachkommen in dankbarer Erinnerung an die Rettung des Ahnherrn nach Olympia geweiht war. Pausanias sah hier die Cypseluskiste noch am Ende des 2. Jahrh. nach Christus und ihm verdankt man auch die genaue Beschreibung. (S. Buch V. C. 17 — 19 seiner „Beschreibung Griechenlands.“) Der darauf angebrachte Bilderkreis enthielt theils mythische, theils allegorische, theils kriegerische Darstellungen, welche, wie wir es ähnlich auf altdeutschen Gemälden sehen, durch Inschriften erläutert wurden.

Cyriaous, St., wird in Diakonentracht dargestellt. Er hat einen Drachen an seinen Füßen und heilt ein besessenes Mädchen. Der Heilige war ums J. 784 Diakon zu Ancona.

Cyriaxburg; s. Erfurt.

Cyryllus, ein heiliger Karmeliter, der dritte Generalprior seines Ordens, gest. 1244. Die Darstellungen zeigen über ihm eine Wolke, aus welcher ein Engel zwei Tafeln herabreichet. Der fromme Cyrill empfing nämlich während der Messe in einer ihn plötzlich einhüllenden Nebelwolke durch einen Engel zwei silberne Tafeln mit griechischen Schriftsätzen, mit dem Befehle, letztere als neue Statuten für den Orden auf Pergament zu schreiben, aus dem Silber aber einen Kelch und ein Rauchfass machen zu lassen.

Cyryllus und Methodius, ums J. 820 Bekehrer der heidnischen Bulgaren und Slawen, erhalten als sprechende Zeugen ihres Missionseifers solche Barbaren neben sich.

Cythere, Beiname der Venus von der Stadt Kythera auf Kreta, oder von der Insel Kythera, wo sie, die „Schaumgeborene,“ zuerst landete und die ältesten Tempel hatte.

D.

Dädalus, ein athenischer Künstler der mythischen Zeit, der ein Urenkel des Königs Erechtheus gewesen sein soll. Man sagt von ihm, dass er Architekt, Bildner und Steinmetz gewesen sei und viele für die Technik nothwendige Werkzeuge erfunden habe, z. B. die Axt, die Säge, die Setzwaage, den Bohrer etc. Auch soll er den Mastbaum und die Segelstangen, sowie die trag- und zusammenlegbaren Stühle, welche die Athenerinnen beim Fest der Panathenäen trugen, erfunden haben. Die meiste Bewundrung ward aber seiner Erfindung der „sehenden und bewegten Statuen“ gezollt, denn die Bildsäulen vor Dädalus waren noch mit geschlossenen Augen und regungslos mit an die Seite angelegten Händen gebildet. Noch erfinderischer war sein Schwestersohn Talos, der bei ihm in der Lehre war, wo er das Töpferrad, das Drehereisen, der gezahnten Säge (durch Nachbildung der zähnebesetzten Kinnlade einer Schlange) und andre Kunsthilfsmittel erfand, was aber die Eifersucht des Meisters dermaßen erweckte, dass dieser ihn hinterlistig ermordete. Vom Areopag verurtheilt, flüchtete Dädalus zuerst in einen der Nachbarflecken Athens, dessen Bewohner nach ihm die Dädaliden benannt wurden, dann zog er nach Kreta und gewann den König Minos zum Freund. Auf dieser Insel machte Dädalus die berühmte Kuh, welche der Pasiphaë zur Befriedigung ihrer Liebe zu einem Stiere diente, und für den auf diesem Wege erzeugten Minotaur erbaute er das Labyrinth, das er den ägyptischen nachbildete. Als ihm Minos wegen der Hülfeleistung für die Pasiphaë zürnte, entfloh er mit Hilfe der Letztern auf einem Schiffe. Sein Sohn Ikarus ward an eine Insel verschlagen und stürzte ins Meer (daher die „ikarische See“ und die Insel „Ikaria“); nach andrer Erzählung entflohen sie aus Kreta mittels kunstreicher, von Dädalus natürlich selbst gemachter Flügel. Der Tausendkünstler gerieth nach Sicilien zum König Kokalus, auf dessen Befehl er bei Megaris den Kanal grub, durch den sich der Fluss Alabon ins Meer ergoss. Bei Agrigent erbaute er auf einem Felsen eine feste unnehmbare Stadt, die Kokalus nun zu seiner Residenz machte. Auf einem schroffen Felsen des Berges Eryx erhob sich ein Tempel, das Werk seiner Hand.

und der Eryeinischen Afrodite weihte er eine täuschend von ihm in Gold nachgebildete Honigwabe. Durch seine Kunst hatte er sich die Liebe der Töchter des Kokalos so sehr gewonnen, dass diese den König Minos, der mit einer Flotte nach Sicilien gesegelt war um den Dädalus zur Bestrafung zu holen, bei ihrem Vater ermordeten. Mit Aristäus kam er nach Sardinien, wo er dem Jolaus, der eine Kolonie dahingeführt hatte, gewaltige Werke erbaute, welche noch zu Diodors Zeiten standen und allgemein die Dädalia hiessen, worunter man jetzt vielleicht die „Nurhagen“ verstehen darf. In Cumä und Capua sollte von ihm ein Apollotempel herrühren. Auch lässt ihn die Sage in Aegypten auftreten, wo er am Hephästustempel zu Memphis das schönste Propylon errichtet, für das Innre des Tempels ein bewundertes Holzbild geschaffen haben soll. Man erwies ihm endlich göttliche Ehre, und noch zur Zeit des Diodorus Siculus stand auf einer der Inseln bei Memphis ein zur Verehrung des Dädalus dienender Tempel. Pausanias zählt mehre Skulpturwerke von ihm auf, z. B. einen Herkules in Theben, einen Trophonius in Lebadea, eine Britomartis in Olus auf Kreta, eine Athena in Knossos, den Reigen der Ariadne daselbst und ein Venusidol auf Delos, welches fusslos in Hermengestalt endigte. — Gewiss hat man in dem von so vielen Fabeln umhüllten Dädalus keine bestimmte Person zu denken; offenbar ist Dädalus ein Gesamtname, auf den das Alterthum die ältesten Werke der Baukunst, Steinhauerei und Holzschnitzkunst, sowie die nützlichsten technischen Erfindungen, deren Urheber nicht bekannt waren, zusammentrug. Die ältesten Statuen waren aus Holz (Xoana), welche die Alten Dädalia nannten, woher auch Pausanias den Namen Dädalus ableitet. Da man den fabelhaften Kunstmann ausdrücklich als einen Athener hinstellt, dessen Kunstfertigkeit auch in Aegypten benutzt und bewundert worden sei, so ist er wohl als die personifizierte älteste attische Kunst zu nehmen, welche den von Aegypten überkommenen Typus der Bilder mit geschlossenen Augen und bewegungslosen Händen und Füßen überschritt, indem sie den Gestalten die Augen öffnete und Handbewegung verlieh, welche ersten Belebungsversuche indess noch immer nicht die Figuren von ägyptischer Steifheit befreiten. So erklärt es sich, wenn Diodor die ägyptischen und dädalischen Statuen ähnlich findet, während Pausanias, der den altattischen Styl vom ägyptischen unterscheidet, in den dädalischen Bildern trotz ihrer Unscheinbarkeit doch etwas Göttliches wahrnimmt. Dass Endöus aus Athen, Dipöus und Skyllis von Kreta, Learchus aus Rhegium und andre alte Künstler, deren Meister man nicht kannte, als Schüler des Dädalus bezeichnet werden, macht sich eben nur dadurch begreiflich, dass man in Dädalus einen gewöhnlich gewordenen bequemen Vaternamen für die Kunst der ältesten griechischen Zeit (der sogen. archaischen Stylzeit) besass. — Als wirklichen Eigennamen tragen übrigens mehre Künstler der historischen Zeit den Namen Dädalus; z. B. ein in Siegerstatuen berühmter Sikyonier, des Patrokles Sohn, der den Eleern nach dem über die Lakedämonier erfochtenen Siege die Trophäe arbeitete, welche sie in der Altis errichteten, und ein Bithynier nach Alexanders des Grossen Zeit, von welchem eine Bildsäule des Zeus Stratios in Nikomedia bewundert ward.

Daetondas, Erzgiesser aus Sikyon, von dem eine Statue des Theotimos in Olympia stand. Dieser Theotimos war ein Sohn des Moschion, der an Alexanders Perserzüge Theil genommen hatte.

Dahl, Joh. Christian, geb. 1788 zu Bergen in Norwegen, war erst für den geistlichen Stand bestimmt, bestand eine Lehrzeit von sieben Jahren bei einem Amts- und Dekorationsmaler, kam 1811 auf die Kopenhagener Akademie und 1818 nach Dresden, wo er späterhin Mitglied und Professor der Akademie ward. Von hier aus besuchte er noch Italien, Tyrol, einen Theil Deutschlands und zweimal sein Vaterland, überall Studien nach der Natur machend. Am Gründlichsten hat Dahl, der zu den berühmtesten Landschaftern unsrer Zeit zählt, die Natur seines nordischen Vaterlands studirt, und die grossartige Haltung der nordischen Berge und Gewässer, die er so ergreifend auf der Leinwand wiederzugeben weiss, hat ihm den Beinamen des „neuern Everdingen“ verschafft. In allen seinen Werken offenbart sich tiefes Studium und grossartige poesievolle Auffassung. Je nachdem die gewählte Natur düster oder erhaben, anmuthig oder reizend ist, weiss er auch mit meisterlicher Leichtigkeit den entsprechenden dunkeln oder ernsten, gefälligen oder lächelnden Ton dem Gemälde zu verleihen. Die Staffage ist mit Geschick und Sorgfalt, der Baumschlag mit besondrer Meisterschaft behandelt. Jeder seiner Pinselzüge ist ein Buchstabe der Natur, jedes seiner Bilder ein Spiegel derselben. Im J. 1820 beobachtete Dahl zu Neapel den Ausbruch des Vesuv, den er uns dann ausgezeichnet mit seinen Farben geschildert hat. Dies grosse Stück kam in den Besitz des Hrn. von Ritzberg. Für den Kronprinzen Oskar, jetzigen König von Schweden, malte Dahl eine Ansicht seiner Vaterstadt Bergen, für den Baron Max von Sternburg auf Lüttschena bei Leip-

zig eine grosse Winterlandschaft. Im Schlosse zu Kopenhagen findet sich eine ländliche Winterlandschaft,“ bei Hrn. v. Seebach in Dresden ein „Seesener sind zu erwähnen: der „Sturz der Tinterrare in Oberteilemarke“ vortreffliche grosse Gemälde der „Thalschlucht mit Wasserfall an der Seite.“ Auch kennt man einige Radirungen von seiner Hand, z. B. ein Blatt Felsen am Meer mit Schiffbruch; vom J. 1828: geschlossene Landschaft mit Gehölz und Bauerhütte, und leichtbewegte See mit zwei Schiffen. — Erdres Verdienst hat sich Dahl dadurch erworben, dass er die eigenthümliche Architektur, die sich aus alter Zeit in seinem Vaterlande findet, durch bekannt gemacht hat. Das Werk, zu Dresden 1837 erschienen, führt *Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Zeiten in den innern Landschaften Norwegens*, und bringt die Kirche zu Borgeles etc., jede in 6 lithogr. Bl. in Fol.

Dahlberg, Graf Erich Jöhnson, geb. 1675, gest. 1703, hatte die Kriegsbaukunst studirt, ward Generaldirector der Festungen des schwedischen Reichs und unter Karl XI. Generalgouverneur von Liefland und Kapstadt Universität. Nach Stockholm zurückberufen, ward Erich Jöhnson von Dahlberg und ausserdem zu den Würden eines Senators und Feldmarschalls Reichs erhoben. Seine fabelhaft schnelle Beförderung zu den höchsten Stellen verdankte er seinen unter günstigen Umständen entwickelten Fähigkeiten, für welches er als äusserst geschickter Zeichner den höchsten Vorsprung hatte. Man kennt ihn auch als Maler und Kupferstecher, namentlich aber als Urheber des freilich nicht in den Buchhandel gekommenen Werks, das den Titel: *Suecia antiqua et hodierna* führt. (3 Vol. Holm. Fol.) Es enthält Abbildungen schwedischer Alterthümer und Ansichten von Schlössern, Städten und Seehäfen. Zu diesem Werke wurden die Zeichnungen theils und zum Theil auch die Stiche von Dahlberg geliefert; sodann die Zeichnungen zu der von Pufendorf herausgegebenen Geschichte des schwedischen Reichs. Die von französischen Künstlern gestochenen Blätter bezeichnen Dahlbergs durch die abbrevirte Bezeichnung: *E. J. D. H. deltn.*

Dähling, Heinrich, Maler, Professor bei der Akademie d. K. u. Mitglied des Senates derselben, ward 1773 zu Hannover geboren. Von seinen Gemälden heben wir hervor: die Abnehmung vom Kreuz (in der Potsdamer Kirche); Weltgesang; Jüngling im Jägerkleid, ein schlummerndes Mädchen; Bacchantin mit Panther spielen; festliche Schiffsahrt; Kranz Christi, Hilfsbedürftige zu sich einladend (nach den Bibelworten: Kommt mir Alle etc.); Gärtner (Genrebild); blinder Pilger, von seiner Tochter geleitet; einige Landschaften. Uebrigens kennt man von Dähling ein Paar Anbruch des jüngsten Tages und den Todesengel; ferner eine grosse Zeichnung Frühling durch Helios beraufgeführt, der Winter entweichend; und 8 Zeichnungen, „Lebensmomente“ darstellend.

Dahmen, ein zu München lebender Lithograph, dessen Leistungen von Goethe rühmlich anerkannt wurden und dessen Nachbildung des schwedischen Königs von Carlo Dolce. „Jesus als Knabe“ von ausserordentlicher Aemuth ist.

Daippus (oder Laippus) und Beda waren Söhne und Schüler des griechischen Erzglossators Lysippus. Daippus goss und elisirte einen Paar zwei Siegerstatuen, die Pausanias zu Olympia sah.

Dalon, Cornelius, geb. zu Antwerpen gegen Mitte des 17. Jahrh. Sohn eines Kunsthändlers und ein Schüler des C. Vischer, dessen Stil jene des Bouteiller von ihm nachgeahmt ward. Seine Blätter zeichnen sich durch eine glänzende Manier, durch Einsicht, Geschmack und Sauberkeit aus, er mehr Kraft als sein Meister. Man schätzt vornehmlich seine Stiche (die Bildnisse des Aretino, Boccaccio und Giorgione), nach Rubens (Grazien geschmückte Natur), nach Luttichuys (Karl II. von England), Jakob von York), nach Tintoretto (ein Bildniss des Seb. del Piombo Campanella) etc. Im Kupferstichkabinet zu Amsterdam beläuft sich 198 Blätter, in lauter vortrefflichen Abdrücken.

Dalton, Name eines antiken Steinschneiders, der sich auf einer Haager Museums und auf einem andern Steine zu Florenz findet. Man liess ihn gelesen. (*Journal des Savants* 1833, p. 753.)

Dallwig, Heinrich, Landschaftsmaler, ist 1811 zu Hessen-Philippsthal geboren. Man kennt von ihm viele verschiedene Gebirgslandschaften, deren einige in Kassel, Ancona etc. sich befinden. Seit 1839 hält sich Dallwig in

Dalmatica, die eigentliche Diakonenkleidung beim katholischen

priesterlichen Planeta ähnlich, etwas kürzer und am Saume nicht rund, sondern gradgeschnitten, mit offenen Ärmeln, die einer Schulterdecke ähnlich über den Oberarm herabhängen. Auf dem Rücken ist sie nicht mit dem grossen Kreuzstreifen verziert, den die Planeta hat, sondern mit zwei schmalen farbigen oder Tressenstreifen und dazwischen mit zwei Quasten (Goldtroddeln). Die Dalmatica des Diaconus ist grösser als die, welche der Bischof über der Tunica oder Tunicella trägt; auch ist sie nicht aus dünnem weissem, sondern aus demselben schwerseidenen Stoffe wie Planeta, Stola, Manipulus und Mitra. Die den Subdiakonen zukommende Tunica gleicht jetzt ganz der Dalmatica.

Dalton, Richard, ein englischer Maler und Stecher, welcher der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts angehört. In Gesellschaft reiselustiger Landsleute besuchte er Kalabrien, Sicilien, Griechenland und Aegypten, wo er die Nationalitäten treu nach der Natur malte und eine Menge interessanter Notizen hierüber sammelte. Nach England zurückgekehrt, ward er zum Inspector der Gemälde und Antiquitäten des Königs ernannt. Kein geringes Verdienst von Dalton ist, dass er den bedeutenden italienischen Stecher *Bartolozzi* nach England zu ziehen veranlasste. Dalton publicirte „Constantinopolitanische Ansichten,“ die von Basire, Vivares und andern Künstlern gestochen wurden und vielen Beifall ärnsteten. Minder beifällig sind seine Zeichnungen der antiken Statuen aufgenommen worden, die 1770 durch Boydell unter dem Titel: *A collection of twenty antique statues drawn after the originals in Italy* edirt wurden. Ferner kamen von Dalton 13 Studienblätter nach Lionardo da Vinci und über 20 Köpfe nach Holbein'schen Zeichnungen heraus, welche Blätter er durchweg mit sicherer Nadel radirt hat. Die letztern führen den Titel: *Etchings of a collection of portraits by Holbein, found in the cabinet of Queen Carolina*. Seine letzte Arbeit waren zehn grosse Kupferstiche nach Holbein's Porträtzzeichnungen der berühmtesten Männer am Hofe Heinrichs des Achten (in der kön. Sammlung zu London); sie erschienen 1774 und sind mit ungemeinem Fleisse gearbeitet, obwohl sie gegen das Prachtwerk William Chamberlain's (Dalton's Nachfolger im Inspectorat des Zeichnungs- und Münzkabinetts des Königs), das unter dem Titel: *Imitations of original drawings by Hans Holbein* erschien, allerdings nachstehen müssen. Erst im J. 1791, in das auch Dalton's Tod fällt, erschien die Hauptfrucht seiner frühern Reise, nämlich die *Antiquities and views in Grece and Egypt, with the manners and costumes of the inhabitants*.

Damaretion, Name einer Goldmünze des sicilischen Alterthums, welche 10 attische Silberdrachmen galt und ihren Namen von Damarete, der Gemahlin Gelon's, erhielt. Damarete hatte nämlich den ihr von den Karthagern geschenkten goldenen Kranz, nach andrer Erzählung aber ihren und der übrigen sicilischen Frauen ganzen Goldschmuck zur Ausmünzung dieser Stücke verwendet. Die Damaretien sind von ausgezeichneter Arbeit und dürfen wahre Denkmünzen der schönsten Kunstblüte heissen. Vergl. *Eckhel: Doctr. num. vet. I. 250*. Stieglitz in den „Blättern für Münzkunde“ I. Nr. 25.

Damaschina, wofür auch der Ausdruck *Azzimina* besteht, hiess im Mittelalter bei den Italiänern jene Kunstarbeit, welche das Einlegen goldener Ornamente in Stahl, namentlich in Rüstungen, Waffen, Sättel und Bügel betraf.

Damasiren. Mit diesem auf das alte, einst durch Kunstgewerbefleiss so berühmte syr. Damaskus zurückweisenden Ausdrücke bezeichnet man mehre ganz wesentlich verschiedene Arten von Verzierungen des Stahls. Die erste Art ist die der bunt gewässerten Damascenerklingen, deren Herstellungsmethoden man in Karmarsch und Heeren's „Technischem Wörterbuche“ (Prag 1843) beschrieben findet. Die zweite Art von Damascirung besteht im Aetzen matter Verzierungen auf polirten Stahlwaa-ren. Als dritte ist die Verzierung von Stahl- und Eisenarbeiten mit goldenen oder silbernen Auslegungen, wie sie besonders bei Säbelklingen, Stichblättern, Griffen, Gewehr- und Pistolenschlössern und Läufen beliebt sind. Man gravirt oder ciselist zu diesem letzteren Zwecke die Zeichnungen mit starken Zügen in das Metall und füllt diese Vertiefungen mit Gold- oder Silberdraht, den man durch Hämmern hineintreibt und befestigt. Zur grössten Vollkommenheit gedieh diese Damascirung durch den französischen Künstler *Corsinet*, der unter Heinrich dem Vierten lebte.

Damaskus, eine der ältesten Städte Syriens, die schon vor Abraham bestand, einst Hauptstadt der Landschaft Damascene in Cölesyrien, war vom König David unterworfen worden, machte sich aber unter Salomo wieder frei und ward den spätern Königen von Judäa und Israel sehr gefährlich. Von Tiglath-Pileser ward es den Assy-rern unterworfen, ging dann an die Perser über und kam nach der Schlacht bei Issus in Alexanders Hand. Dann war die Stadt ein Zankapfel zwischen den Ptolemäern und Seleukiden; 111 vor Chr. ward sie Residenz des Antiochus Cyzicenus. Von den Rö-

mern nach der Besiegung des Tigranes eingenommen, ward sie zur Pforte geschlagen; doch war sie zur Zeit des Apostels Paulus dem abhängigen Araberfürsten Aretas zugetheilt. Kaiser Philipp machte Damaskus zu einer Kolonie, woher sich noch Münzen (mit dem Bilde der Damaskerpflanze) und Diocletian legte hier Waffenfabriken an, besonders in Rücksicht auf die Araber. Diese von Diocletian angelegten Werkstätten erhielten sich sehr lang und lieferten in ihrer spätern ausserordentlichen Blüthenzeit, die unter der Herrschaft eintrat, die berühmten Damascenerklingen und andre Arten damasirter Arbeit. Auch die Damastweberei hat ihren Ursprung in diesem Lande, wie schon die Benennung dieser kunstvollen Gewebart bezeugt. Nach Damask zu schreiben ist. Jetzt dient das in schöner, vom Flusse Barada durchzogene Ebene liegende, schon im Alterthume wegen seiner vielen herrlichen als paradiesisch betrachtete Damaskus zur Residenz eines Pascha's der Provinz. Man findet breite, ziemlich gut gepflasterte Strassen, mehrere Moscheen, eine Citadelle, Bäder, Karawansereien; noch heute ist die Stadt (sie zählt 200,000 Bewohner) als solche im Flore, und Damast und den immer noch Hauptproducte derselben. Das wichtigste Gebäude zu Damask ist die Dschama oder grosse Moschee (Meskita, woraus unser Ausdruck entstanden, bedeutet nur eine Kapelle); sie bildet im Grundrisse einen halben umgebenen Hof, Ursprünglich eine christliche, dem heiligen Iwan geweihte Kirche, ward sie nach der Einnahme von Damaskus auf Anordnung Omar den Mosleinen und Christen gemeinschaftlich überwiesen. Der westliche Theil der Kirche den Christen blieb, der östliche zur Moschee für die Gläubigen beider Art durch ein Thor gingen. Dies merkwürdige Gebäude hatte 70 Jahre gedauert, als der Kalif Walid im J. 705 die Christen aus der Stadt wolle. Letztere wollten auch gegen Entschädigung nicht aus ihrem alten Heiligtume und konnten nur mit Gewalt vertrieben werden. Noch jetzt besteht aus dem alten dreischiffigen Kirchengebäude, an welchem sogar antike und römische Inschriften bemerkbar werden. An die Fassade schliesst sich ein rothen Granitsäulen umgebener Vorhof an, über dessen Mitte sich die halbkugelförmige Kuppel erhebt, die wegen ihres kühnen Aufschwunges der Aufmerksamkeit wird. 600 Lampen erleuchten sie bei der nächtlichen Stunde des Gebets. Die Wände glänzen in der Sura der Entscheidung in goldener Schrift auf lazuroltem Grunde. Der heiligste Ort ist eine kleine an der östlichen Wand befindliche Kapelle, die Grabstätte des Hauptes des Täufers, welchen einer der vornehmsten Propheten ist, verehrt wird. Von der Tribüne herab, welche für den Imam des Islam gilt, wiederholen täglich 75 Priester die Worte des Gebets. Die wahrscheinlich die ersten arabischen Bauten dieser Art, zieren die Stadt. Die kleine Minaret heisst das des Herrn Jesu, weil die Sage geht, dass Jesus am Tage vom Himmel auf diese Spitze herabstiegen wird. Ihrem Range nach ist die Dschama von Damaskus die vierte unter den heiligsten Moscheen der Welt, die drei andern sind die Olive zu Jerusalem, die Palme zu Medina und die Kaaba zu Mekka.

Damast, richtiger **Damask**, nennt man das seidene oder leinwandene, oder halb und ganz baumwollene Gewebe mit grossen Mustern, die aus Blumen, Früchten, Thierfiguren, Landschaften etc. bestehen. Es gehört somit zu den künstlichsten Erzeugnissen der Weberei. Es enthält einen fünf- oder achtschiffigen Körper, der aber in den Figurtheilen wie ein einfarbiges ist als in dem Grunde, worauf die Zeichnung steht; durch dieses Mittel wird der Unterschied zwischen Grund und Figur hervor. Die Damastweberei ist die erste Ausbildung zu Damaskus, woher auch das grossgemusterte Gewebe führt. Als Kunstindustriezweig finden wir die Damastarbeit während des Mittelalters in Flandern blühend, zu Brügge und anderswo. In Deutschland finden wir ähnliche Bestrebungen, doch mehr vereinzelt, auch in Preussen.

Damian, St.; s. Cosmas.

Damianistinnen. Im J. 1209 stiftete der heil. Franz einen Orden, der nach dem Stammkloster bei der St. Damianikirche zu Assisi ihren Namen trug. Die Damianistinnen vertauschten jedoch bald diesen Namen mit dem Namen der Heiligen, indem sie sich nach Heiligsprechung ihrer ersten Oberin im J. 1234 in den Orden trat, nach dieser Heiligen benannten.

Damme, Pieter van, ein holländischer Archäolog, Herausgeber von *de medailles des rois Grecs*.

Danngarten, ein pommerischer Ort, dessen Kirche noch ältere Theile aus dem J. 1240 aufweist.

Dämonen spielen in der Heiligendarstellung des Mittelalters eine absonderliche Rolle. Theils findet man diese unreinen Geister oder Teufelchen als satanisch gestaltete Menschlein gebildet, theils (und zwar am Häufigsten) als thierische Wesen, die selten der Natur, meist der greulichsten Fantasie angehören. Namentlich haben folgende Heilige solche Dämonengesellschaft: der Bischof Johannes Thaumaturgus, den die Legende Teufel antreiben lässt; die heil. Genovefa, der ein Teufelchen zu Füßen liegt; die heil. Gudula, an deren Laterne sich ein Teufelsgehirn ankrallt, um das Licht auszulöschen; der Papst Celestin, der, weil er lauter Teufel um sich sah, die Tiara niederlegte und ganz in die Einsamkeit ging; endlich auch der Apostel Philippus, der die bösen Geister durch Vorhaltung des Kreuzes verjagte. Näheres über Dämonenbildung s. in dem Artikel: Teufel.

Damophilus, Maler und Thonbildner, der mit Gorgasus den vom Dictator Postumius votirten und von Spurius Cassius im Jahre Roms 261 geweihten Tempel der Ceres, des Liber und der Libera, mit Arbeiten aus beiden Gebieten seiner Kunst ausschmückte. Damophilus heisst auch ein Architekt, der (vergl. Vitruv: Praef. C. VII. §. 14) über die Regeln der Symmetrie schrieb.

Damophon, Bildhauer von Messene, welcher diese Stadt sowie Megalopolis und Aegium mit seinen Arbeiten schmückte. Zu Aegium sah man von ihm in einem alten Tempel der Ilithyia ein Bild der Göttin aus Holz, mit Gesicht, Händen und Füßen aus pentelischem Marmor, und in einem Heiligthume des Asklepios daselbst die Bilder des Heilgottes und der Heilgöttin. Zu Messene fand Pausanias von ihm die Göttermutter aus parischem Marmor, eine Diana Laphria und andre Bildsäulen. Zu Megalopolis stand im Veustempel sein Hermes aus Holz und der Akrolith der Afrodite, im Proserpinentempel seine aus Einem Steine gearbeitete Gruppe der Proserpina und Demeter auf ihrem Throne. Ausserdem stellte Damophon den olympischen Zeus des Pheidias, an welchem sich das Elfenbeingefüge gelöst hatte, wieder her. Die Wirksamkeit dieses Künstlers fällt in die 102. Olympiade, nämlich in die Zeit, wo Messene wiederhergestellt und Megalopolis erbaut wurde.

Dampierre, ein dem kunstsinnigen Herzog von Luynes gehörendes Schloss bei Versailles, mit einem grossen Saale, den der aufopfernde Kunstfreund durch eine ganz aussergewöhnliche Ausschmückung zu einem Wandel der Welt zu gestalten im Begriff ist. Die dem Hrn. Ingres übertragene Ausmalung, die jetzt zur Hälfte vollendet ist, ward zu 300,000 Franken veranschlagt. Ausserdem hat der Herzog bei Hrn. Limart eine genaue Nachbildung der im Parthenon zu Athen gestandenen Pallas Athena des Pheidias in Elfenbein und Metall bestellt, die sieben Fuss hoch werden wird. Der Künstler hat sie bereits nach den Angaben des Pausanias und den Forschungen des Herzogs selbst, der bekanntlich einer der bedeutendsten Archäologen ist, in Thon modellirt und in diesem Modell den Anforderungen der Archäologie und den Bedingungen der Kunst gleichmässig entsprochen.

Danaë, Geliebte des Zeus; s. im Art. Akrisius. Die Scene, wo Zeus das Possenspiel des Goldregens ausführt, um die Danaë zu verblenden, findet sich in einem pompejanischen Gemälde dargestellt, das in Wilhelm Zahn's Werke (Nr. 68) und im *Museo Borbonico* (II. 36) wiedergegeben ist. Von neuern Darstellungen sind anzuführen: Jupiter und Danaë von Tizian, von Giulio Romano und Annibal Carracci; Danaë und Amor von Correggio; Danaë von A. van Dyck, Adr. van der Werff und Girodet.

Danaiden heissen die 50 Töchter des Argiverfürsten Danaus, die sich durch die Ermordung ihrer Männer, der 50 Söhne des Aegyptus, berühmt machten. Um seinen Töchtern wieder Männer zu verschaffen, stellte König Danaus Wettkämpfe an, wobei sie den Siegern als Preis zufließen. Nach einer besondern Sage wurden die Danaiden nebst ihrem Vater durch Lynceus getödtet. Bekannt ist ihre Strafe in der Unterwelt, wo sie beständig Wasser in ein durchlöcherter Fass schöpfen mussten. Wahrscheinlich entstand diese Mythe aus einer andern Sage, wonach sie Argos mit Wasser versahen, worauf auch die Geschichte der Amydone hindeutet. Von ihrem Grossvater Belus heissen die Töchter des Danaus zuweilen auch die Beliden. Eine marmorne Brunneneinfassung oder Brunnenmündung, die im Museo Clementino zu Rom aufbewahrt wird, weist in ihrem Basreliefschmuck eine Darstellung der Danaiden auf, wo sie ganz der ursprünglichen Intention des Mythos gemäss als eine Art Nymphen mit Wassergefässen erscheinen. Statuen der Danaiden und Aegyptiaden (der Söhne des Aegyptus) standen auf dem Palatin. Eine in Agrippa's Thermen gefundene Danaide, jetzt im Berliner Museum, hat orientalisirende Haartracht und schmerzlichen Ausdruck; sie hält ein Gefäss vor dem Schoosse. Aehnlich ist die in Visconti's

Mus. Pio-Clem. (II. 2.) mitgetheilte Danaidenfigur. Zu jener Gruppe auf gehörte wohl auch die *Anchirrhoë* (wahrscheinlich Name einer Argiverin am Erasinos) der Blondellschen Sammlung, **Mus. Pio-Clem. III. IV. agg.** 7, welcher die Louvrestatue (mitgetheilt bei Bouillon I. 87, und bei Clarac p. 24) ähnlich ist.

Danake, ein griechisches Geldstück, das persischen Ursprungs war. So viel wie ein Obolus; daher wird auch die den Todten zur Bezahlung fahrt über den Acheron mitgegebene Münze mit Danake bezeichnet.

Danaus (Danaos) war ein Sohn des Belus und der Anchinoë, Bruder Lynceus, stammte aus Chemmis in Aegypten, erhielt die Herrschaft über Lybien, von seinem Bruder bedroht, nach Argos, nahm durch die seinen fünf anbesohlene Ermordung der Söhne des Aegyptus, die ihm als Verlobte nachgefolgt waren, an Jenem Rache, setzte sich in der Herrschaft über Vertreibung des Königs Gelanor fest und gründete hier den Tempel des Apollon. Der Umstand, dass seine Töchter, mit Ausnahme der Hypermnestra, seinen Ermordung seiner Brudersöhne, ihrer Männer, unbarmherzig vollzogen geschah in Einer Nacht, musste natürlich allgemeine Entrüstung unter den Argivern hervorrufen, und als nun Danaus, um sich die Argiver wieder geneigt zu machen, seinen Töchtern erlaubte, sich Jedem, auch dem Geringsten zu vermählen, anhalte, stellten sich so wenige Freier ein, dass ihm nichts übrig blieb als einen Wettlauf anzuordnen, in welchem die ersten Sieger auch die besten Mädchen als Preiswaare sich aussuchen konnten. Ihm folgte als Führer Lynceus, welcher als der Einzige von allen Aegyptiden unter den Danaiden durch Hypermnestra gerettet worden war, und der endlich seiner Brüder durch Vernichtung der sämtlichen Danaiden geshadet. Des Danaus Grabmal ward noch zu Pausanias Zeit in Argos gesch. Fürsten wurden die Argiver Danaer genannt.

Danckers (Danckerts), Cornelius, geb. 1561 zu Amsterdam, bildete sich als Zeichner und Stecher, und trieb auch Kupferstichhandel. In Antwerpen stach er vier zechende und sich raufende Bauern, nach C. Holstede's Familie sowie einige Blätter mit Kinderspielen u. dergl.; übrigen hat er viele kleinere und grössere Bl. nach eigener Composition. Unter seinen Blättern ragt Graf Casimir von Nassau hervor. Alles — Porträt, Historie, Landschaft — man von ihm verständig behandelt. — Ihn übertraf jedoch sein Sohn, der in Antwerpen geboren ward. Dieser verband auf kunstreiche Weise die Naturgeschichte und producirte namentlich die geschätzten Blätter nach Berthold Wouvermans, nach Jenem z. B. die unter den Titeln: „das Krehlen“, „der schwankende Steg“ bekannten Landschaften sowie die Kapitulation der Hirtenfamilie, „die Mutter mit dem Kinde“ genannt, die Fickensdantje und die Hirschjagd (*de Hartenjagd*). Nach Philipp Wouvermans Reilbahn, nach C. Holstein zwei Bacchanale; im J. 1655 die Kristallkammer-Schatzkammer.

Danckers (Danckerts), Johann und Heinrich. Leber Erstern, ist schon gestorben haben soll, lauten die ohnehin dürftigen Nachrichten so, dass man besser thut über ihn zu schweigen als vielleicht Unrichtliches zu verbreiten. Sicherer klingen die Nachrichten über seinen jüngeren Bruder, der erst Kupferstecher war, dann aber zur Malerei überging. Diese seine Bildung in Italien, ging hierauf nach England und ward von Karl II. die königlichen Paläste und die Seehäfen von England und Wales zu Jakob II. und Lord Stednor beschäftigten ihn. (1678. 79.) Er zeichnete Skizzen für Wenzel Hollar; so sind von ihm z. B. die durch Hollar gestochenen zum englischen Juvenal. Heinrich kehrte in sein Vaterland zurück zu Amsterdam; wann, ist uns unbekannt. Vor und während seines Aufenthaltes fallen mehre bemerkenswerthe Sticharbeiten Heinrichs: die *Ammenta in Insula Watcheren in Zelandia* (1647), ein Concert von fünfzig Tizian, eine grosse Ansicht von Amsterdam und dem Y mit Schiffen, eine Reihe königlicher Plätze und Seehäfen Englands, und die zwei schönsten Blätter „Karl II.“ (nach Adrian Haneman) und „C. Staefensisse.“ — Johanns und Heinrichs, Justus, war Kunsthändler zu Amsterdam und ist als Zeichner und Stecher bekannt. Von seinen Blättern bemerken wir das Waarentransport (nach Philipp Wouvermans), die Thore von Amsterdam, die Bildnisse Wilhelms III. von Oranien und König Casimirs von Polen.

Danckerts de Ruy, Cornelius, geb. 1561 zu Amsterdam, war eines Vaters, eines vielbeschäftigten Architekten, erbaute ebenfalls eine

gebäude, ferner einige Paläste, drei neue Kirchen, das Börsengebäude und die Haarlemer Pforte von Stein (die schönste der Stadt). Sein Hauptwerk dürfte jedoch die steinerne Brücke über die Amstel sein, welche 200 Fuss lang geführt ist und dem Flusse möglichst freie Durchläufe gewährt. — Der Sohn dieses 1634 verstorbenen Baumeisters, Peter, war 1603 zu Amsterdam geboren, ward ein tüchtiger Porträtist und Hofmaler bei Ladislaus IV. von Polen. Nach ihm haben J. Jode, J. Falk und H. Hondius gestochen.

Danhauser, Joseph, geb. zu Wien 1805, gest. daselbst 1845, trägt einen ausgezeichneten Namen als Maler von Lebensscenen und Charakterbildern, zählt aber auch zu den Geschichtsmalern, nur dass seine historischen Bilder, weil er in ihnen zu sehr Genremaler war, freilich nachstehen müssen. In Peter Krafft's Schule gebildet, eröffnete er 1826 seine Künstlerlaufbahn auf der akademischen Ausstellung zu Wien mit drei grossen Bildern aus Ladislaus Pyrkers Rudolfsade, mit welchen es ihm gelang die Aufmerksamkeit auf sein Talent zu lenken. Nach diesen folgte auf der Wiener Ausstellung 1828 „Wallensteins Grab“ und im J. 1832 „Ottokars Tod.“ Mit dem Hauptaltarblatte für den Dom zu Erlau, der „Marter des heil. Johannes,“ die das umfänglichste Gemälde seiner Hand ist, schloss er die historische Richtung ab, indem er fortan in richtiger Selbsterkenntniss rein dem Naturdrange seines ihm zum Volksmaler bestimmenden Talentos folgte. Hatten schon die (in der k. k. Gemäldegallerie befindlichen) kleinern Bilder: „Scholarenzimmer eines Malers“ und „komische Scenen in einem Atelier“ sowie das ausgestellt gewesene „Maleratelier,“ herrührend aus den J. 1828 und 29, Danhäusers Talent für lebensfrische Conceptionen hinlänglich bewährt, die in den 1830 und 1832 ausgestellten Gemälden, dem „Pegasus im Joche,“ den „Schlafenden,“ den Neujahrsgratulanten und einigen Atelierscenen ihre Fortsetzung fanden, so trat er nun mit einem Bilde, das er „Vergänglichkeit“ nannte und worin Todtenkopf und Stundenglas sich mitten unter Gegenständen der irdischen Pracht und Herrlichkeit zeigten, noch mehr aber mit seinem gleichzeitig (1834) ausgestellten Gemälde, darstellend die Zerknirschung eines den Aeltern ihren Fehltritt bekennenden Mädchens, in jene Phase ein, welche ihm den Ruhm des ersten Volksmalers in Wien sichern sollte. Denn schon im J. 1836, nachdem er mit seinem (in der k. k. Gallerie befindlichen) „Abraham der die Hagar mit ihrem Sohne Ismael verstösst“ den akademischen Preis errungen, begann er mit seinem Prasser (gestochen von Fr. Stöber als österreichisches Kunstvereinsblatt für 1838) eine Reihenfolge von Gemälden, in denen bis zum J. 1841 hin seine Künstlernatur sich am Klarsten aussprach und er überhaupt in Auffassung und Darstellung seinen Höhepunkt erreicht zu haben schien. Dem Prasser folgte im J. 1837 eine „Fischerin“ und eine „Sündflutscene,“ als Hauptwerk aber der Augenarzt. Im J. 1838 folgte das „Lotterieloos,“ der „Liebesantrag eines Landjüngers“ und „Dichterliebe;“ im J. 1839 die Schachpartie, die Testamentseröffnung, die Klostersuppe und der „Pfennig der Wittwe;“ im J. 1840 die „Erinnerung an Franz Liszt,“ der „Trost der Betrübten“ und als Hauptwerk das grössere, Wein, Weib und Gesang benannte Bild. Von da an trat ein Wendepunkt in seinem Künstlerleben ein; man sah ihn von der gewonnenen Höhe herabsteigen und die geistige Bedeutsamkeit, die noch in seiner Wiederholung der Testamentseröffnung und in der aufgehobenen Zinspfändung nachklingt, verlassen, indem er sich nun mehr der Darstellung schaubarer Gegenstände zuneigte. Erlebnisse mancher Art schienen seinen Geist niederzuhalten; besonders verstimmt aber machte ihn die öffentliche, natürlich nicht bloss Lob, sondern auch Tadel bringende Kritik, denn er vermochte bei einmal verletztem Gemüthe nicht, wohlgemeinte kritische Ausstellungen ruhig hinzunehmen und die von der Bosheit diktierten ganz einfach zu verachten. Diese aus dem Wahne, dass die Kritik ihn nur kränken und in seinem Künstlerthum beeinträchtigen wolle, hervorgehende Verstimmung trug sich denn nun auf manches seiner Werke über, und die besagte Hinneigung zur Darstellung minder bedeutsamer Gegenstände scheint eben ein Resultat dieser Unlaune gewesen zu sein. Indess hätte sein gesunder kräftiger Sinn sich aus dieser ihm nicht natürlichen Stimmung, die ihn Manches gradezu aus Opposition gegen die Kritik so und nicht anders schaffen liess, wohl wieder herausgefunden; aber es schien ihn eine dunkle Ahnung beschlichen zu haben, dass er trotz seines blühendsten Mannesalters doch an der Neige seines Lebens stehe. So erklärt sich der elegische Ton, der sich durch die Werke seiner letzten Jahre zieht, wo sich öfter eine Sehnsucht nach Ruhe und die Erkenntniss der Vergänglichkeit und Eitelkeit alles Irdischen ausgesprochen findet. Während so sein Geist den Schwanengesang anstimmte, eilte seine Technik gleichsam mit Riesenschritten der Vollendung zu. Im J. 1841 sah man nur zwei Bilder von ihm ausgestellt: die „Romanlectüre“ und „Sonntagsruhe,“ und 1842 beschickte er

die Ausstellung blos mit dem einzigen Bilde der „Gratulation.“ Dagegen wieder ein regeres Schaffen bei ihm ein, wovon mehr kleine Bilder waren, ein „Mohr,“ die „kleine Virtuosa,“ der „kleine Maler,“ die „bung,“ ein „Antiquitätenfreund“ und einige Wiederholungen derselben, welchen auch die zweite Bearbeitung der Testamentseröffnung sich an 1844 malte er den „Raisonneur im Wirthshause,“ die „Weinkoster,“ „mutter“ (letztere wurde von ihm, wie auch die „Romanlecture,“ die „bung“ und der „kleine Maler,“ in demselben Jahre noch einmal behauptet) eine „Klavierspielerin“ und das in der Idee so schöne Bild: das Kind der Welt, wovon er mehrere Wiederholungen machen musste. Eine dieser Beendungen fällt in das Jahr seines Hinscheidens 1845, in welchem er noch den mit der Katze“ und den „Dudelsackpfeifer in einem Bauerhofe“ an. Weib auf der Stiege vollendete. Letzteres für den Kaufmann Bach gezeichnet schöne Bildchen zeigt ein an der Thürschwelle einer Stiege im sonnenigen Lichte eingeschlummertes altes Mütterchen; ein offenes Weidenlaub umkränzt, gewährt den Blick in ein dunkles Zimmer, an gegenüber dem Fenster, ein andres sich befindet, woran die Tochter alles ist in warmer dunstiger Nachmittagsluft gehalten. Noch vollendet, all' seine Ahnungen aussprechende Bild: der Feierabend, und bald Beendung, als er eben mit den Vorarbeiten zu einer grossen Himmel (dem bei ihm bestellten Hauptaltarplatte für die Kathedrale zu Gran) beauftragt ihn der Tod nach kurzer und unvermutheter, aber wohl lange in der Krankheit, von seinem Tagewerk ab. Mit ihm ist eine echte Künstlerin, der bedeutsamsten Vertreter der „Volksmalerei im höhern Sinne“ gegenübertritt dem Genre die historische Würde und behauptete sie; er hielt, indem Leistungen der Genremalerei dem Sinnenreize und dem Farbigen, den Ernst der Kunst als ein Unverfälschtes fest und offenbart meisten seiner Werke als Dichter, in allen aber als besonnener Künstler, auch seine Compositionen, namentlich seine grösseren, wie Scenen, als wie Hauptmomente einer Novelle. Wohl hat Niemand seinen Augenarzt, seine Armensuppe, seine Testamentseröffnung, die Schenke die aufgehobene Zinspfändung ohne das entschiedenste Bewusstsein bei es sich in diesen Stücken um mehr als um Sinnenreiz durch Farbe zu handeln eine bedeutsame erste Kunst sich des inneren Sinnes bemächtigt zu erfüllen. Leider war es Danhauser nicht vergönnt, bei längerem Lebensideal zu erreichen, das anzustreben ihm sein Geist so bestimmt vorgezeichnet. Denn auch er hat, was mehr gewöhnliche Gebrechen der Genremalerei der Zeit den Zoll abgetragen. Auch in seinen Werken tritt das Porträt über die Gebühr in den Vordergrund, und man sieht seine ihm eigentümliche Liebe zur Stoffmalerei ihm manchen Streich spielen. Sowohl in den Körpergewandung und in den Beiwerken zeigt er gar zu gern, dass er guter als dem allzu stichtlichen Streben nach Naturwahrheit durch Naturnachahmung sich von der isolirenden Auffassung nie ganz losmachen können; sie zeugt in der Wahl der Gegenstände, am Häufigsten aber in der Auswahl Compositionen darin, dass die einzelnen constituirenden Theile eines Punktes der Betrachtung entbehren und als besondere abgeschlossene in mehr als wie untergeordnete Theile eines Ganzen in Anspruch nehmen. malerei zu Liebe sieht man ihn oft die ganze psychologische Tiefe selbst und die Einheit der Vorstellung, ja nicht selten selbst die Motivierung aufs Spiel setzen. So erscheint z. B. in der aufgehobenen Zinspfändung des armen Malers ein so reich verzierter Tisch im Rococostyl, dessen den rückständigen Zinsbetrag wohl mehr als gedeckt hätte. Am Entschiedensten die Folgen der verfolgten Richtung in seinen Köpfen hervor, wozu der Porträts aus der Wirklichkeit wählte, ohne sie in seine Darstellung gar verschmelzen zu können. Dadurch hauptsächlich hat er die Leblosigkeit und die ganze Präntension einzeln für sich erscheinender Personalbilder gebracht, und es herrscht darin eine Insulagesunkenheit der Gestaltmatarbige Daseln, das dem oberflächlichen Beschauer auffällt, den aber oft fast grauenhaft überschleicht. Dazu kommt noch, dass seine Pfeife, obwohl immerhin charakteristisch, doch in sonstiger Beziehung glücklich war, und dass er überhaupt hiezu keinen ausreichenden mitbrachte. Die Lösung der grossen selbstbereiteten Schwierigkeiten, Darstellungen gewählten Physiognomien aus der Wirklichkeit dem Adaption anzupassen, konnte natürlich nicht immer glücklich ausfallen. Hier

auch eine Lebhaftigkeit der Fantasie und eine bis ins Innerste dringende Kenntniss der menschlichen Seelenthätigkeiten und ihrer Abspiegelung in den Mienen, mit welcher es weit leichter wäre sich die Physiognomien und Köpfe zu künstlerischen Darstellungen selbst zu erfinden, denn der in Ausarbeitung und Durchbildung einer Idee begriffene Geist schafft doch williger und besser das zum Ganzen Gehörige und Bezügliche selbst und kann nur mit Widerstreben und Zwang das Fremdartige, von aussen Hereingebrachte demselben anpassen. Daraus erklärt sich denn mancher nicht nur in den Werken Danhausers, sondern allenthalben in der Malerei sich findender Uebelstand und damit hängt wohl auch zusammen, dass wir in seinen Werken so häufig dieselben Physiognomien wiederfinden, wobei sich uns die Annahme aufdrängt, als habe sich seine Geläufigkeit in deren Behandlung eben nur auf diese wenigen beschränkt. Was endlich seine Productionsweise betrifft, so lassen ihn seine Werke ganz und gar als Maler erscheinen. Soviel aus seinen ausgestellten Skizzen ersichtlich war, componirte und zeichnete er seine Darstellungen mit dem Pinsel in der Hand, was denn manche Unbestimmtheit der Form, manche Unsicherheit des Contours erklären mag. Farbensinn war ihm ein unveräusserliches Kleinod; kernig, gesund, oft derb seine Auffassung; breit, tüchtig, aber oft auch gleichsam mit Absicht lässig seine Pinselführung. Sein Fortschritt in der Technik zeigte sich von Jahr zu Jahr in geschwindem Steigen, und ward schon sein erstes Auftreten mit allgemeinem Beifalle begrüsst, so entwickelte er insbesondere von der Zeit an, wo er sich der Naturalmalerei mehr und mehr zuwandte, das herrliche Farbtalent, das ihn bis zu seinem allzufrühen Tode nie verliess. Wird auch in seinen frühern Gemälden, selbst im Prasser, im Pfennig der Wittve u. s. w. noch manches Harte und Flache gefunden, so gehören hingegen seine Weinkoster, sein Raisonneur, sein Leiermann u. s. w. zu dem Trefflichsten, was die Genremalerei überhaupt aufzuweisen hat. (Nach den Mittheilungen, welche Josef Preleuthner in einem gediegenen Aufsätze über Danhauser und die Genremalerei in Dr. Adolf Schmidl's „Oesterreichischen Blättern für Literatur und Kunst,“ Jullheft 1845, gegeben hat.) — Von Wiedergebungen Danhauserscher Genrestücke bemerken wir ausser dem schon oben erwähnten (seltenen) Blatte der Prasser den von Franz Stöber für den Wiener Kunstverein besorgten Stich der „Klostertsuppe“ (das Gemälde bei Hrn. R. Arthaber in Döbling bei Wien), das von K. Mayer in Stahl geschabte Blatt der „Mutterfreude“ (Pesther Kunstvereinsblatt für 1840), Rollings Lithographie in Royalfolio vom *Atelier d'un peintre*, und Stöber's Stahlstich der „Testamentseröffnung,“ in Quer Royalfolio. (Wiener Kunstvereinsblatt für das J. 1843.)

Daniel, der Profet, erhält einen Löwen oder auch ein Löwenpaar, einen zu jeder Seite, zum Attribut. Die Darstellung dieses Profeten war im christlichen Alterthum sehr beliebt, indem man durch ihn die Unsterblichkeit symbolisirte. In diesem Sinne findet man ihn z. B. auf den Schmuckgegenständen der neuerdings durch Fr. Troyon von Lansanne im Canton Vaud entdeckten Gräber, deren Alter wohl in das 5. und 6. Jahrh. hinaufreicht, abgebildet. Daniel steht triumphirend auf einem Löwen, der sich unter dem Profetentritte erbärmlich krümmt und symbolisch als der Alles verschlingende Tod zu nehmen ist. Wo man Daniel in betender Stellung zwischen zwei Löwen dargestellt findet, dienen letztere zum rein historischen Attribut, indem sie dann nur an den Aufenthalt des Profeten in der Löwengrube und seine wunderbare Errettung erinnern. — Daniel war Zeitgenosse des Ezechiel (um 600 vor Chr.), kam in seiner Jugend gefangen nach Babylon, stieg hier beim Könige Nebukadnezar durch sein Talent, Träume auszulegen, in hohe Gunst, ward Statthalter der Provinz Babel und Vorsteher der Hofmagier, und stieg selbst, als Babel von den Medern erobert worden, bis zur Würde des ersten Staatsdieners. Durch die Ränke des neuen Hofes gestürzt, ward er der biblischen Sage nach den Löwen vorgeworfen. Aus der Grube errettet trat er in die Kaste der Magier zurück. Sein Tod fällt etwa ins 4. Jahr der Regierung des Cyrus. Das nach ihm benannte Buch des alten Testaments, theils ausgeschmückte historische Berichte über ihn, theils Gesichte und Profetzelungen enthaltend, rührt nicht im Entferntesten von ihm selbst her, denn die Visionen und Weissagungen, die ihm hier in den Mund gelegt werden, geben sich durch ihr genaues historisches Detail sofort als Schilderungen nach dem Erfolge zu erkennen, und in den historisch berichtenden Stellen ist soviel abenteuerliche Erzählung, dass man sie nur als spätere Sagen annehmen kann. Die Schrift scheint erst aus der Makkabäerzeit herzuführen; der Verf. derselben mag die Hoffnungen, die ihn unter der Verfolgung des Antiochus Epiphanes belebten, dem Daniel als Profetieen in den Mund gelegt haben, wobei er zugleich die Geschichte des berühmten Weisen am babylonischen und medischen Hofe zur Tröstung seiner schwer geprüften Stammgenossen aufschrieb.

Daniel, ein christlicher Bildhauer, der unter Theodorich ein Privilegium für Sarkophage aus Marmor hatte. (Vergl. Cassiodorus: *Var. III.* 19.)

Danielo, Francesco, geb. 1740 bei Caserta, war Historiograph des Königreichs Neapel und der erste Schriftsteller, der über die Ausgrabungen von Herculaneum und Pompeji schrieb.

Daniell, Samuel, englischer Zeichner, Stecher und Landschaftler, hielt sich drei Jahre auf dem Kap der guten Hoffnung auf und drang tief in das Innere Afrika's. Seine auf den afrikanischen Touren nach der Natur gemachten Zeichnungen erschienen gestochen unter dem Titel: *A series of Prints descriptive of the scenery, the habitations, the costume and character of the various tribes of native inhabitants and of many of the rare animals of southern Africa etc.* (London 1806. fol.) 1808 erschienen von ihm 12 Folioblätter einer *Picturesque illustration of the scenery, animals and native inhabitants of the island of Ceylon*, und 1820 bei Longman in London die von William Daniell schön gestochenen *Sketches etc. of southern Africa*. Uebrigens existiren sechs von Samuel gestochene Ansichten von London, die zu den besten derartigen Blättern zählen.

Daniell, Thomas, engl. Reisender und Herausgeber der *Oriental Scenery* (*Hindustan, India, Hindou excavations in the mountain of Ellora etc.*), welches Werk zu London 1795—1808 erschien und in sechs Foliobänden mit kolorirten Platten besteht. Von diesem Werke erschien 1816 zu London eine wohlfeilere aber immer noch theure Ausgabe in 3 Quartbänden mit 150 Kupfern. Uebrigens gab Thomas Daniell 1806 zu London die *African scenery and animals at the cape of Good Hope* heraus (ebenfalls mit illuminirten Kupfern wie die *Oriental-Scenery*). Daniell war nicht allein ein gewandter Zeichner und Stecher, sondern lieferte auch mehre interessante Gemälde, worin er den indischen Landschafts- und Volkscharakter mit freilich grellem Kolorit geschildert hat. Ueber seine indische Reise sei hier nur bemerkt, dass er 1000 englische Meilen den Ganges hinauffuhr und alle Natur- und Kunstobjekte, welche irgend malerisch in sein Auge fielen, in Abzeichnung brachte.

Daniell, William, Neffe des Thomas Daniell, ein ganz vorzüglicher Zeichner und ein Meister im Stichfache, half seinem Onkel beim Stiche der Platten zu den *Antiquities of India* und gab mit demselben die *Picturesque voyage to India by the way of China* heraus. (London 1810—17. Mit 50 kolorirten Kupfern in gr. 4.) Von seltner Vollendung und Schönheit sind seine Kupfer zu den in London 1821 publicirten *Sketches representing the native tribes, animals and scenery of southern Africa, from drawings made by Samuel Daniell*.

Daniel von Volterra; s. unter *Volterra*.

Dankers; s. *Danckerts*.

Dannecker, Johann Heinrich, geb. am 15. Oktober 1758 zu Waldenbach im Oberamte Stuttgart, stammte von armen Aeltern und ward 1771 durch den Herzog Karl in die Stuttgarter Militärakademie aufgenommen, wo er sich für das Skulpturfach entschied und mit Schiller, der ebenfalls aus dieser Parademenschen erziehen sollenden allgemeinen Bildungsanstalt hervorging, in ein inniges Freundschaftsverhältniss trat. Dannecker verliess die Akademie 1780, ward als sogenannter Hofbildhauer vom Herzog bestellt und erhielt 1783 die Vergünstigung nach Paris zu reisen, wo er zwei Jahre lang in Pajou's Atelier arbeitete und mehr dem Studium der Natur selbst als dem der Meisterwerke antiker und moderner Idealisirungen der Natur nachging. 1785 sehen wir ihn in Rom, wo Canova ihm vielfach nützlich ward und in den Studien bedeutend förderte. Hier traf er auch mit Goethe und Herder zusammen. Zwei Statuen, Ceres und Bacchus, letztere 4 Fuss hoch, beide in Marmor, veranlassten seine Aufnahme in die Akademien Bologna's und Mailands. Nach Stuttgart im J. 1790 zurückgekehrt, erhielt er von seinem herzoglichen Gönner die Professur der bildenden Künste an der Karlsakademie. Sein erstes Werk, das er hier modellirte, war das über den Tod ihres Vogels betrübt Mädchen; aber erst in Danneckers letzter Lebenszeit kam es (durch seinen Schüler Wagner) zur Ausführung in Marmor. Fünf Jahre lang hatte er nichts als Skizzen und Entwürfe für Herzog Karl zu machen; erst 1796 sehen wir ihn zum Erstenmal in seinem Vaterlande Hand an Ausführungen in Marmor legen; damals arbeitete er z. B. die ruhende Sappho mit der Leier zur Seite, die jetzt im kön. Lustschlosse Monrepos sich befindet, und 1797 die erste Schillerbüste (nach der Natur und lebensgross). Auch datiren aus jener Zeit die in Gyps geformten Opferdienerinnen, die man in der Favorite zu Ludwigsburg sieht. Nachdem er 1802 das im Ludwigsburger Park befindliche Grabmal des Grafen Zepplin in Marmor vollendet hatte, trat er besonders als Porträtbildner auf. So arbeitete er namentlich eine Büste des Erzher-

zogs Karl (in karrarischem Marmor), die Kolossalbüste Schiller's (in gleichem Marmor) als Zierde seiner Bildhauerwerkstätte, die Büste Friedrichs des Siegreichen (für den Fürsten von Löwenstein-Wertheim), des Generals Benkenhoff, der Königin Katharina und des regierenden Königs Wilhelm von Württemberg, der Tonsetzer Gluck und Zumsteg, des Physiognomikers Lavaters; für den Grossherzog Ludwig von Baden die Büste seines Vorgängers und Grossvaters, des Herzogs Karl; eine „dritte Schillerbüste“ für den damaligen Kronprinzen, jetzigen König Ludwig v. Baiern, u. a. m. Im J. 1809 begann Dannecker die als Bacchusbraut auf dem Panther ruhende Ariadne zu bilden, welches weltberühmte Werk, in karrarischem Marmor ausgeführt, Besitzthum des Bankiers Bethmann zu Frankfurt am Main ist. (Eine Beschreibung dieses Kunstwerkes haben wir im Art. „Ariadne“ gegeben.) Gleichzeitig machte D. das Modell zu der Nymphe am Bassin des obern Sees der Stuttgarter Anlagen. Für den König Friedrich von Württemberg bildete er eine Statue des Amor mit gesenktem Geschoss. Wunderzart und weich erscheint dieser zwischen Knabe und Jüngling stehende Götterliebling, dessen Stellung und dessen erschlafter Bogen ausdrücklich in der königlichen Bestellung vorgeschrieben waren. Ein Gegenstück zur Amorstatue ist die herrliche Psyche, die er zunächst für den engl. General Murray schuf (im J. 1814), dann aber für den König Wilhelm I. von Württemberg wiederholen musste. Wir sehen in diesem Gebilde (auf dem königl. Lustschlosse Rosenstein) die Darstellung reinsten verklärtesten Weiblichkeit, wo der Stein ganz in Hauch und Geist überzugehen scheint. Mit diesem Meisterwerke beschloss Dannecker seine statuarischen Behandlungen aus dem Mythenkreise. Von jetzt an wählte er keine andern Motive als christliche zu seinen Bildungen. Sein Hauptwerk sollte eine Statue des Heilands werden, auf welche er ganze acht Jahre lang all sein Sinnen und Studiren richtete, bis sich ihm das ersohnte Ideal und Vorbild durch einen Traum in voller Klarheit offenbarte. So bildete er nun den jugendlich männlichen Erlöser, wie er lehrt und zu den Sündern spricht: „Durch mich geht der Weg zum Vater!“ Im J. 1818 kam das Modell dieses Christus der Kaiserin von Russland zu Augen, und diese hohe Frau, begeistert von der Erhabenheit der künstlerischen Idee, veranlasste den Urheber zu sofortiger Ausführung in Marmor. Die Statue erhielt eine Höhe von 8 Fuss und ward im J. 1824 nach Russland gebracht, wo sie jetzt die Hauptzierde der zu Moskau neuerbauten Kirche ausmacht. (Ein tüchtiger Stich derselben existirt von Samuel Amsler.) Dieses Christusbild, in welchem Dannecker den Begriff des göttlichen Mittleramts in der ganzen geistigen Bedeutung zu veranlichen strebte, welcher Gestaltung der Gottmenschlichkeit aber keineswegs die entsprechende körperliche Energie fehlen durfte, die hier eben vermisst wird, wurde bald auch von einer deutschen Fürstin bestellt, nämlich von der Wittve des Fürsten von Thurn und Taxis, welche die Wiederholung des Danneckerschen Werkes in Marmor für das Grabdenkmal ihres Gemahls (in der Klosterkirche zu Neresheim in Schwaben) ausgeführt wünschte. Dannecker vollendete diesen seinen zweiten Christus im J. 1831. Die Haltung des Heilands ist hier kräftiger als im frühern Werke; der Kopf verbindet mit der Zartheit, die in den Zügen des frühern liegt, mehr Energie und den Ausdruck geistiger Grösse; das Leidende, was in jenen hervortrat, ist hier mehr in erhabene Ruhe und in den göttlichen Gleichmuth übergegangen, womit der Heiland der Menschheit Lust und Leid theilt und Alle zu seinem Frieden emporzieht. Das Modell dieser zweiten Erlöserstatue ward von unserm Meister in die Stuttgarter Hospitalkirche geschenkt. Zwischen seinen ersten und zweiten Christus fällt die Marmorstatue des Evangelisten Johannes; welche unter seine vorzüglichsten Leistungen zu rechnen ist. Man sieht dieses 1826 ausgeführte Werk in der Begräbniskapelle der Königin Katharina zu Rothenburg. Nach Vollendung dieser, wie jetzt das Urtheil aller Kunstverständigen lautet, „wahrhaft klassischen“ Evangelistenstatue begann der Meister die besagte Wiederholung der Christusstatue, verfiel aber in eine langwierige Krankheit, die eine Zeitlang alle Hoffnung zu vernichten schien, dass er sein Lieblingswerk zur Vollendung bringen werde. Nach Zustandebringung desselben beschäftigte ihn die Idee zu seinem letzten Werk, das ein Todesengel werden sollte. Hierzu machte er noch 1834 den Entwurf, die Ausführung seinem Schüler Wagner überlassend. Mit dieser christlichen Figur, in welcher er die Ahnung seines baldigen Hinscheidens mit grossem Gleichmuth aussprach, schloss denn seine künstlerische Thätigkeit ab; sein durch die lange Krankheit geschwächter Geist machte ihn unfähig zu jeder weiteren Leistung, und der ihm längst vorgeschwebte Todesengel rief ihn endlich, grade ein Decennium nach Vollendung seines zweiten meisterhaften Christus, am 8. Decbr. 1841 von seinem irdischen Dasein ab. Ziehen wir das Resultat aus seinen Künstlerbestrebungen, so stellt er sich uns überhaupt als einer der bedeutsamsten Träger der deutschen Bildnerei dar, welche in den ersten

Docennien dieses Jahrhunderts sich einem edeln Geschmack zuwandten und wahre Schönheit zum Ziel setzten, um die schöngeschmückte und frisirte Unschönheit der frühern Schreckensperiode der Kunst vergessen zu machen. Hatte er in Rom am meisten von Canova gelernt, einem Meister, der nach langer Herrschaft des Lageschmacks in Italien das antike Princip der reinen, alle ächte Schönheit in sich begreifenden Naturidealität wieder geltend machte, ohne doch *in Pract* seinem hohen Ziele ganz entsprechen zu können, so war es natürlich, dass er als Schüler dieses noch auf der Grenzscheide zwischen dem Manierismus des 18. Jahrh. und dem Streben nach edlerer Gestaltung stehenden Meisters eine Zeitlang an seinem Beispiele festhielt, was ihn, wenn er es für immer verfolgt hätte, nur zu einem deutschen Canova, nicht zu einem eigenthümlichen klassisch-deutschen Bildner gemacht hätte. Indem er aber gleichzeitig mit der Form auch den Geist der Antike erstrebte und so das Beispiel tieferer Erfassung der Antike durch seinen jüngern grossen Zellgenossen Thorwaldsen auf sich wirken liess, brachte er sich in eine Mittelstellung zwischen dem romantischem welchen Canova, dem ersten Anreger und in seiner Art mehr oder minder verdienstlicher Pfleger der antikisirenden Skulpturrichtung, und dem germanisch kräftigen Thorwaldsen, dem wahren Erfüller und Vollender dieser Richtung, dessen Schöpfungen, durchaus erhaben über die nur antikisirenden, d. h. äusserlich an klassische Bildungen erinnernden Werke, nach Form und Geist die dem modernen Meisel erreichbare Ebenbürtigkeit mit der Antike erlangten. Freilich war Dannecker die geniale Kraft und die den ausserordentlichen Genius verkündende göttliche Schaffensfreiheit vermag, aber ihm bleibt doch das schöne bedeutende Verdienst, dass er zuerst die von Canova eröffnete Richtung in einer sinnigen, glücklichen Weise verfolgte und für Deutschland der erste ausgezeichnete Vertreter derselben ward, indem er sie fortbildete mit zartem Naturverständniss und liebevollstem technischen Fleisse. Seine italienischen Vorgänger ist Dannecker besonders überlegen im Anatomischen und in der Individualisirung, daher auch im Bildniss, im feinen Ausdruck und in der gemüthlichen Wahrheit. In dieser Beziehung stellt sich als Danneckers geistreichstes Werk die kolossale Schillerbüste heraus, die jetzt mit Gypsabgüssen nach andern Danneckerischen Werken im Stuttgarter Kunstgebäude aufgestellt ist und wovon der Graf Schönborn-Wiesentheil ein zweites Exemplar besitzt. Bei dieser Marmorbüste hat das Gefühl inniger Verehrung des unsterblichen Freundes den Meisel geführt; hier finden wir auch die gerade und stolze Haltung des Hauptes, die nach den Aussagen der persönlichen Freunde Schillers für denselben so charakteristisch gewesen ist, dass er eine solche selbst dann noch behauptet hat, als seine Kräfte durch körperliche Leiden schon sehr geschwächt waren. Wie contrastiren mit dieser edlen Haltung der Danneckerischen Schillerbüste die gewöhnlichen Schillerbilder mit der vorwärts geneigten Haltung des Kopfes, die den Begriff des energischen Innehalters so völlig aufhebt, dass man nur den gebeugten Kopf eines in Theorien verflochtenen Philosophen oder eines nachdenklichen Schulmeisters zu sehen glaubt! Selbst Thorwaldsen hat dadurch, dass er dem gewöhnlichen sentimentalen Rühr des Insichversunkenseins des Dichters gefolgt ist, seine Schillerstatue zu Stuttgart verdorben. Wie rein und würdig Dannecker die Individualität aufzufassen und wie er mit der frappantesten Naturwahrheit den Adel der plastischen Darstellung zu verbinden wusste, bezeugen nicht nur seine beiden Schillerbüsten (die kleinere nach der Natur geschaffene und die nach dem Tode seines grossen Freundes aus dem Gedächtniss gearbeitete, 1819 vollendete Kolossalbüste), sondern namentlich auch die Büsten Lavaters, Glucks, der Könige Friedrich und Wilhelm von Württemberg etc. Das Modell zur Lavaterbüste ward von unserm Meister in den ersten Jahren nach dem Tode des berühmten Zürcher Pfarrers und Begründers der Physiognomik in Zürich selbst gemacht; ihm diente dabei zum Anhalt eine unmittelbar nach Lavaters Hinscheiden genommene Gypsmaske, ferner eine Porträtbüste vom Bildhauer Sonnenschein und ein Bildniss vom Maler Dlog. Als er mit dem brennenden Modell vor die Wittve Lavaters trat, brach diese freudig erstaut in die Worte: „Jesus, wie kenntlich!“ Dannecker führte die Büste kolossal in karrarischem Marmor aus und vollendete sie 1808. Man sieht sie aufgestellt im Erdgeschoss der Württembergischen Kirche zu Zürich. Da sie nicht nach dem Leben geschaffen ward, so ist das Verdienst Danneckers, den weltberühmten Pfarrer von Zürich so vortrefflich aufgefasst zu haben, um so bedeutender. So viele Porträts nämlich von Lavater vorhanden sind, so ist doch kein andres bekannt, in welchem sich Geist, Würde, Liebe und Wohlwollen in so hohem Maasse ausspräche als in der Danneckerischen Kolossalbüste. Je länger man dieses Brustbild betrachtet, um so klarer spricht aus demselben das Talent des Dargestellten, die Leute schnell zu gewinnen und an sich zu fesseln. Was das rein Technische dieses Werkes betrifft, so ist namentlich der Kopf mit der vollendeten

Schärfe und Gelliegenheit, zugleich aber mit wahrhaft köstlicher Zartheit und Weichheit modellirt; auch das Uebrige ist meisterhaft, nicht verblasen oder unsicher, sondern rund und bestimmt; die Kleidung gut gewählt, einfach, und das leichtlehnende Halstuch leicht und luftig gehalten. In Betracht des Haars mögen der einzelnen Locken zu viele sein und sie liegen vielleicht allzu sorgfältig, zu symmetrisch neben einander. Zeigte diese Partie eine massenhaftere und zugleich auch luftigere Behandlung, so bliebe auch gar nichts an dem ganzen Meisterwerke zu wünschen übrig. — Ueberblicken wir die gesammte übrige bildhauerische Thätigkeit Danneckers, so finden wir überall, dass er mit ästhetischem Gefühle, technischem Geschick und praktisch feinem Blick gearbeitet hat. Dabei war er ausserordentlich produktiv. Seine Vorliebe für zarte Formen gibt der Umstand zu erkennen, dass seine meisten Werke weibliche Gestalten sind, und dann zeugt von seiner Lust am Statuarischen, dass er sich seltener mit dem Relief als mit der runden Figur beschäftigte. Zu seinen Schülern gehören ausser dem schon genannten Wagner: Imhoff, Zwenger und Distelbarth. — Seine herrliche Bacchusbraut auf dem Panther, dasjenige seiner vielen schönen Werke, das seinen Ruf am allerweitesten getragen hat, ist namentlich durch die Stiche von Nahl bekannt, der das Bildwerk von allen Seiten gezeichnet und in vier Platten wiedergegeben hat. Den ersten Christus, welchen Dannecker für die Kaiserin Mutter Maria Feodorowna von Russland ausführte, hat Samuel Amsler nach Leybolds Zeichnung gestochen. (Ein Blatt in Royalfolio mit der Schrift: *Per Matrem ad Patrem*.) — Als Hauptpublication zur Orientirung über des Meisters Gesamthätigkeit sind bis jetzt zu betrachten: „Danneckers Werke in einer Auswahl; mit einem Lebensabriss des Meisters herausgegeben von Karl Grüneisen und Theodor Wagner.“ Mit 24 lithogr. Umrissen in gr. 4. Hamburg 1841; bei Georg Hombek. Vergl. auch den im „Kunstblatt,“ Nr. 2 vom J. 1842, mitgetheilten Nekrolog.

Dantan, Jean Pierre, ein in seiner Art einziger Künstler der Gegenwart, der in Porträtstatuetten zuerst und mit bedeutendem Erfolg die Karikatur in den Bereich der Skulptur gezogen hat. Er ist im J. 1800 zu Paris geboren, hatte Franz Bosio zum Lehrer und entschied sich, als er Italien besuchte, ganz für Porträtskulptur. In Rom arbeitete er das Brustbild des Papstes Pius VIII., welchem ersten grössern Werke seine Büste des Componisten Boyeldien folgte. Hatte er schon in Italien Bildsäulen geschaffen, worin er das physisch Lächerliche in einer Physiognomie oder in einer Figur auffasste (jedoch so, dass die physiognomische Aehnlichkeit unverwischt blieb und nur um so stärker hervortrat), so erwarb er sich nun seit 1830, wo er nach Paris zurückkam, grade durch solche karikirte Lebensfiguren einen ausserordentlichen Ruf und begründete dadurch eins der besuchtesten Ateliers der französischen Weltstadt. Namentlich mussten die Engländer, die er zu diesem Zwecke mehrmals besuchte, zu seinen gewöhnlich *Charges* genannten Statuetten die meisten physiognomischen Eigenheiten liefern. Uebrigens vergass Dantan keineswegs die idealere Skulptur; so bildete er von fast allen Celebritäten seines Vaterlands kleine Büsten in Gyps; auch schuf er die grossen Brustbilder Jean Baer's (für das Musée der Marine), Louis Philipps (für das Versailler Museum), Boyeldien's (im J. 1835 für die Stadt Rouen), Bellin's, Lekain's und der Grisi (für das Peristyl des *Théâtre français*), ferner die Büsten des Lamennais, Nourrit und der Malibran, sowie die Bildsäule und Büste Demidoff's in Lebensgrösse. Doch bedünkt es, als wolle es dem in seinen geistreichen Karikaturen so geschickten Dantan in den ernstesten Sachen nicht so gut glücken; so gefällt z. B. die Statue Boyeldien's zu Rouen durchaus nicht; man erkennt den Componisten hauptsächlich am Stift in der Hand, aus der Leier und den Partituren von Chaperon rouge und Calife de Bagdad zu seinen Füßen, während die ganze Figur sehr unbedeutend dasitzt und in ihrer Stellung an den langrückigen und langweiligen Lord Byron von Thorwaldsen erinnert. Aus der Menge seiner der Karikatur angehörenden Statuetten (der sogen. *Charges*) erwähnen wir nur die des Fürsten Talleyrand, des Herzogs von Wellington, des Lord Brougham, des Grafen Dorset, des irischen Agitators O'Connell, des Lord Grey, des Marschalls Soulié, des Tamen-Jupiters Liszt, des Opernmeisters Rossini, des Pair gewordenen Romantikers Victor Hugo, des Herzogs von Cumberland und des Königs Wilhelm IV. Indess hat man sich unter Jean Pierre Dantan durchaus keinen gefährlichen, sein einziges Talent etwa missbrauchenden Karikaturisten zu denken, denn seine Herzensgüte und Ehrenhaftigkeit hat ihm z. B. nie erlaubt, *Charges* berühmter Damen zu machen und letztere dadurch zu verletzen; auch hat er das Gebiet der Politik, was ihm, dem Franzosen, so nahe lag, keineswegs für seinen Zweck ausgebeutet. — Sein älterer Bruder Antoine Laurent, geb. 1798 zu St. Cloud und ebenfalls in Rom gebildet, geniesst eines verdienten Rufes durch seine Arbeiten in ernster Skulpturrichtung. Von seiner Hand ist die ausgezeichnete Büste des Marschalls Villars (im Versailler Museum), die

Gruppe des Jägers mit seinem Hunde (im Palais Luxembourg) und die Statue St. Raphaels im Peristyl der Magdalenenkirche zu Paris.

Dante Alighieri. Den bekannten Bildnissen des weltberühmten „göttlichen Florentiners“, welchen sämmtlich die Todtenmaske zum Grunde liegt und die uns durchaus den strengen, von Leidenschaften in seiner ganzen Tiefe bewegten Dichter der *divina commedia* zeigen, geht der Zeit nach bedeutend voran das im Original nun wieder entdeckte Porträt, welches durch Giotto, den kunstberühmten Zellgenossen Dante's, nach dem Leben in Fresko ausgeführt ward. Dass Dante, der Vais und Grossmeister der italienischen Poesie, mit Giotto, dem ersten grossen Meister der florentinischen Malerschule, in persönlich nahem Verhältnisse stand, erhebt nicht nur aus den bekannten Versen im *Purgatorio* (*canto XI. 94*), sondern wird auch durch Aeusserungen von Trecentisten bestätigt, worunter die des Benvenuto da Imola, nach welcher zwischen den beiden grossen Florentinern *famigliarità* war, am wichtigsten erscheint. Besagtes Freskobild, das den Dichter in jüngern Jahren darstellt, war vom Meister Giotto (laut der von Vasari gegebenen Nachricht) zu Florenz in der Kapelle des damaligen Palastes des Podesta gemalt worden. Seit der Umwandlung jenes Palastes zum Stadgefängnis war das Giotto'sche Fresko in Folge der Ueberlückung in Vergessenheit gerathen. Erst vor einigen Jahren ist es wieder zum Vorschein gekommen, indem es den Bemühungen eines englischen Malers (Hisp) gelang, dasselbe von der Leberweissung zu befreien. Dieses Porträt ist nicht allein des grossen Dichters wegen von hohem Interesse, sondern es ist auch sehr wichtig für Giotto's Vermögen als Bildnismaler. Von einer leicht anschatteten, den Grad der Modellirung sehr treu wiedergebenden Durchzeichnung, welche in Florenz als Lithographie erschien und durch Dr. Waagen nach Berlin gelangte, hat der Berliner Lithograph Fischer ein in allen Theilen mit musterhafter Treue durchgeführtes Facsimile geliefert, welches, ausgegeben im J. 1843, durch die Luderitz'sche Kunsthandlung zu beziehen ist. Man erkennt in diesem stonigen und edlen Profilkopfe, welchen die Stürme des Lebens noch nicht gefurcht haben, mehr den Autor der *Vita nuova*, als fehlend im Gegensatz zu den bekannten Dantebildern noch nicht die Zähne und des Dichters Mund hat noch seine ursprüngliche und charakteristische Form. — Ein fälschlich dem Orcagna zugeschriebenes, laut Joh. Gaye (*Corteggio d'artisti II. pag. 1.*) von Domenico di Michelino skulpirtes, also über 100 Jahre späteres Danteporträt, findet sich im Dome zu Florenz. — In der prachtvollen Handschrift des Danteschen Gedichts, welche in der Bibliothek des Vatikans bewahrt wird und eine lange Reihe herrlicher Miniaturen aufweist, folgen in der ersten Bilderreihe zur Rechten die edel erscheinenden Gesichtszüge Dante's und seines Führers Virgil einem angenommenen Typus; der Ausdruck dieser und all der übrigen kleinen Köpfe ist herzergreifend wahr und tief empfunden. Die etwas trockne Malweise und die langen Gestalten erinnern an die nach Giotto gebildeten Schüler; die Gewänder sind wie bei diesen breit im Faltenwurf; Stellungen und Bewegungen der Figuren einfach und niemals unedel. Darauf folgen Miniaturen von sehr verbludertem Charakter, die nicht mehr von dem Geschmack und der Ausführung jener sind und eine ganz andre Hand anzeigen; der Typus der Züge Dante's, Virgil's und der Beatrice verschwindet; überall wird eine derbe materielle Ansicht fühlbar, ja diese bis ins Fegefeuer fortgesetzten Schildereien von zweiter Hand lassen deutsche Physiognomien erkennen und die zahlreichen ganzen Figuren zeigen porträtartige Behandlung. Namentlich erinnern hier die zu grossen Gesichter der etwas dicken Köpfe und die naturtreuen nackten Körper durchaus an deutsche Malereien des 14. und 15. Jahrh. Um ein Jahrhundert später fällt die Vollendung der Darstellungen zum Fegefeuer und der Ausführung der Bilder zum Paradies. Der Meister dieser letztern Arbeiten, der berühmte Don Giulio Clovio, ist in dem kostbaren Dantemanuscript allein genannt; aber die Pergamentmalereien seiner beiden Vorgänger, unbekannter Klosterbrüder, erheben sich durch die stille Frömmigkeit und den unendlich ernsten Geist, womit sie geschaffen sind, weit über die Bildchen des gepriesenen Clovio, die voll von Allegorien und starken Effecten sind und statt des gläubigen Gefühls nur treffliche Ausführung und der raffaellischen Schule entnommene Gruppirung bieten. Clovio's kleine apothekenartige Bilder werden allerdings bisweilen zu wahren historischen Gemälden, aber so zart auch die ganze etwas sentimentale Auffassung der gegebenen Motive, so stehen sich doch zu viele symbolische Hilfsmittel ein, so dass diese Blätter scharf genug mit den früheren kontrastiren. — Ausser der besprochenen vatikanischen Bilderhandschrift des Dante, deren erste Illuminirer wohl beide dem 14. Jahrh. angehört, führt man noch ein in der Samml. des Herzogs de la Vallière bezeichnend genanntes Manuscript auf, welches zum Titel hat: *Incunabula il commento sopra lo inferno della commedia di Dante Aldighieri Fiorentino, composto da messer Guinifortio de'*

Bergigi doctor. Diese Pergamenthandschrift enthält 320 Blätter und entstand um Ende des 15. Jahrh. Sie ist mit runder Schrift in langen Zeilen geschrieben; die Initialen sind mit Gold belegt und das erste Blatt ist mit einem Rahmen geschmückt, in welchem das von zwei gekrönten Salamandern getragene Wappen Franz des Ersten gemalt ist. Nicht nur durch die schöne Vollendung ist diese Commentarhandschrift über die Hölle Dante's kostbar, sondern auch durch den Umstand, dass sie nie gedruckt worden ist. — Seit Clovio, dem letzten Miniaturisten, der als Illustrirer des göttlichen Gedichts bekannt ist, sind zweihundert Jahre verstrichen, bevor wieder bedeutsame Künstler an den alten unerschöpflichen Born der Danteschen Dichtung traten. Nun galt es nicht mehr, eine Pergamenthandschrift mit Kleinmalereien zu schmücken und in dem engsten gebotenen Raume unmittelbar an den Vers sich anschliessende Verbildlichungen zu geben; jetzt hob das Gedicht nur seine poetischen und malerischen Momente her, an welche anknüpfend die Kunst ganz selbständige und abgeschlossene Reihen von Darstellungen hervorbrachte, die recht eigentlich erst die grossen Ideen der *divina commedia* in würdiger Auffassung bildlich fixirt bringen und in ihrem höhern Zusammenhange verständlich vorführen. Als die wichtigste Leistung, die in Beziehung auf das Dantesche Epos von neuerer Kunsthand existirt, sind die Zeichnungen von Joseph Anton Koch zu betrachten, die derselbe seit dem J. 1818 zu Rom entworfen hat. Schon früher hatte Koch Compositionen nach Dante geliefert, die zum Theil mit einigen andern von Philipp Veit, Friedrich Overbeck und Julius Schnorr in der römischen Villa Massimi al Fresco ausgeführt wurden. Von den Kochschen Zeichnungen liegen vier den ebenerwähnten Gemälden zum Grunde. Es sind im Ganzen 42 Blätter, wovon 38 auf das *Inferno*, 4 auf das *Purgatorio* kommen. Diese schönen meisterhaften Zeichnungen stehen, obgleich sie meist nur Umrisse bieten, unendlich höher als jene mönchischen Productionen in der vatikanischen Bilderhandschrift. Koch begreift im Dichter den Staatsmann und den Ghibellin, und so wird seine Darstellung zum rein historischen Bilde, wobei sich ein nicht minder tiefer philosophischer Ernst kundgibt wie in jenen Miniaturen mit ihrer legendenartig frommen Auffassung, nur dass sich derselbe bei dem geistesfreien modernen Künstler ganz anders äussert, indem er sich plastischer und in den wirklichsten Lebenswahrheiten offenbart. Näheres über die Kochschen Umrisse s. im „Kunstblatt 1846“ Nr. 6, am Schlusse eines sehr lesenswerthen Artikels über „Darstellungen des Dante in vier Jahrhunderten“, wo auch der Wunsch ausgesprochen wird, dass diese Zeichnungen, die von dem Reichthum der Fantasie und von der Darstellungskraft des berühmten Künstlers aus Tyrol das allergünstigste Zeugniß ablegen, recht bald einen deutschen Stecher finden möchten, der sich die treue und schöne Wiedergabe der sämtlichen trefflichen Blätter für den Zweck allgemeiner Verbreitung zu einer Ehrenaufgabe mache. Von Koch selbst radirt sind nur 4 Blätter (in Querfolio) erschienen. Lithographirt von dem Hamburger Johann Karl Koch kennt man die sich hochaufbauende treffliche Composition des Fresko's in der Villa Massimi, wo die Strafen der sieben Todsünden (nach Canto X—XXVII) zusammengestellt sind; dann existirt auch eine Lithographie von Kauffmann, welche eine Scene aus Dante's Hölle ebenfalls nach der Kochschen al Fresco in jener Villa ausgeführten Composition vorführt. — Nächst dem müssen die Entwürfe zum Paradies in Erwähnung kommen, welche Peter Cornelius zur Ausführung *al fresco* in der bereits gedachten Villa Massimi zu Rom bestimmt hatte, die aber in Folge seiner Versetzung nach Düsseldorf unausgeführt blieben. Neun Blätter von Cornelius' Umrissen sind von Eberle lithographirt und mit Text von Döllinger in München erschienen; eine Scene ist von E. Schaeffer gestochen worden (ein Bl. in Querfolio). — Von den vielen neuern Gemälden nach Danteschen Vorwürfen wollen wir nur zweier gedenken. Zunächst nennen wir das grosse, 1843 vollendete Oelgemälde von Moralt in München, einem Schüler von Cornelius, das die Landung am Ufer des Purgatoriums darstellt. Ein schwebender Engel lenkt das Schiff, in welchem, Psalmen singend, die Seelen der Verstorbenen überfahren; knelend empfangen sie am Ufer Dante und Virgil. Der Charakter der Cornelius'schen Schule spricht sich in den Formen entschieden aus. Zweitens nennen wir die ausgezeichnete etwa um dieselbe Zeit vom Dresdner Meister Vogel von Vogelstein in Rom vollendete Farbenskizze eines Gemäldes, worin die Oekonomie und architektonische Gliederung der göttlichen Komödie dargestellt ist. Der Dichter sitzt auf einem Sarkophage, dessen Basreliefs den Tod der Beatrice grau in Grau schildern. Ueber ihm wölbt sich ein Kreuzbogen, aus welchem himmlischer Glanz herabströmt und den Blick Dante's nach oben leitet. Die vordere Oeffnung des Gewölbes bildet ein Fenster, dessen Bekleidung ringsum Bilder mit Scenen aus Dante's Gedicht schmücken. Die unterste Reihe beginnt mit der Eingangsscene der Hölle, welcher am entgegengesetzten Ende die Einfahrt in den

untersten Trichter des Tartarus entspricht. Ueber diese reicht sich, unter den Wänden, die zu beiden Seiten der Fensteröffnung emporsteigen, der freudenreiche Moment an, in welchem Dante zu Füssen des Satan aus dem Höllenschlund wieder emporsteigt und das Licht der Sterne begrüßt. Die beiden Wellen, deren Gräuel und Qualen in diesen Gemälden geschildert sind, treten einander nicht blos durch Verschiedenheit des Charakters und der Auffassung entschieden gegenüber, sondern ihre Polarität hat der Maler auch durch die verschiedene Wirkung des Lichts (das in Lucifers Reiche kaum noch diesen Namen verdient, und welches im Fegfeuer bereits in der perfectibeln Kreatur den Drang nach oben erwirkt, wie in den Pflanzen die Sonne) anschaulich zu machen gesucht. Das Reich des ungebrochenen Glanzes ist in den drei Gleichfeldern als die Glorie des Paradieses, als die Freude der Wiedergeburt mit Beatrice und als das Mysterium ewiger Herrlichkeit geschildert. Die höchste Spitze dieser Fassade schmückt das Kreuz, dem auf den beiden niedern Seitengiebeln die Statuen des Kaisers und des Papstes entsprechen. Den Hintergrund, der sowohl durch die Fensteröffnung als zu beiden Seiten der Architektur zum Vorschein kommt, zieren die anmuthigen Hügelwände des Arcothales mit den Oerthlichkeiten, deren die göttliche Komödie an verschiedenen Stellen gedenkt. — Ferner sind auch die Zeichnungen bemerkenswerth, welche der grosse englische Bildhauer Flaxman zur *divina Commedia* geliefert hat. Diese auf Thomas Hope's Anregung entstanden Blätter sind von Tommaso Piroli und von Plitrucchi (*Atlante Danteresco*, Mailand 1822) gestochen worden. — Uebersetzungen der göttlichen Komödie hat man von Ranneglesser (in vierter Aufl. 1843), von Streckfuss (in dritter Aufl. 1840 — 41), von Philalethes (Dresden 1839 — 40) und von August Kopisch (Berlin 1840). Von Emil Graul, einem Dessauer, ist eine metrisch tüchtige Uebersetzung der Hölle erschienen, deren Lesung aber durch die mehr Dunkel als Licht bringenden theologischen Anmerkungen unter dem Texte sehr verbillert wird. — Eine Schrift über Dante's Beatrice und deren Bildniß ist von Melchior Misserint (demselben Forscher, der 1833 ein Bildniß Dante's auf einer alten Denkmünze entdeckt hat) zu Florenz erschienen; sie führt den Titel: *Dell' amore di Dante e del ritratto di Beatrice Portinari* (3. Aufl. 1832).

Danubius, der von den Römern gebildete Name zur Bezeichnung des Stroms, den die Griechen *Istros* nannten. Die Römer adoptirten zunächst den griechischen Namen, daher ihr *Ister*, bis unter den erobernden Kaisern der Fluss zur Vorrede des Römerreichs ward und der Name Danubius für die ganze obere Hälfte seines Laufes (bis Wien) in Gebrauch kam. Weiterhin blieb der Strom noch durch „Ister“ bezeichnet. Unsere Benennung *Donau* scheint mehr aus der andern römischen Schreibung *Danuvius*, wie der Fluss nicht selten auf Münzen und in Inschriften genannt wird, entstanden zu sein.

Danzel, Jérôme, ein französischer Kupferstecher von deutschem Geburt, der 1755 zu Abbeville geboren ward und um 1810 als Mitglied der Pariser Akademie starb. Er war ein Schüler von Flipart und führte den Grabstichel mit stehender Hand und in einer ansprechenden Weise. Das Hauptblatt Danzels stellt den Oberpriester Kardinal dar, nach Fragonard (ein Stuck in gr. 4.); ein andres schätzbares Blatt, in Folio, führt uns die beiden Söhne Rubens' nach diesem Meister vor. Sonst stach er nach Noël Coypel die *Caritas romana*, nach Rembrandt die Halbfigur eines Alten mit einem Krüge, nach Tilburg den trinkenden König, nach Lagrenée den die Kampaspe des Apelles schenkenden Alexander, nach Boucher den der Venus die Waffen des Amor übergebenden Vulkan und den Poseidon mit der Amymone, nach Vien den Proserpinaraub, nach Detroy die Kreusa, nach Dumont den Lynceus und Triptolemus, nach Bethon die Venus mit ihrem Adonis.

Danzig, die alte, schon im 10. Jahrh. unter der latinisirten Benennung *Gedania* erwähnte feste Stadt auf der westlichen Ufersseite der Weichsel, die von den Vestungen wällen eine Viertelstunde entfernt liegt, wird von Jornandes eine Gründung des Gothenkönigs Otharich genannt und soll von diesem aus Skandinavien herübergekommenen Fürsten als eine Gothiscanzla oder Göthesehaniz (*Gothesehaniz*) angelegt worden sein. Diesen Namen verwandelten die nachher hier Bratz nehmenden Wenden in Götthanle oder Gidanle, was in Gythanum, Gethanum und Gedania latinisirt ward. Durch die Polen ward die alte Göthesehaniz in Gdansk verkircht, worauf durch deutsche Ansiedler der Name Dantzick aufkam, der zuerst in einem Briefe des Pommerherzogs Swantopolek vom J. 1253 gelesen und dann bei den Historikern in *Dantiscum* latinisirt gefunden wird. In der Lebensbeschreibung des Adalbert heisst es, dass derselbe um das J. 997 auf seiner Bekehrungsreise nach Samland in Gidanle, ans Land gestiegen sei und nach Abhaltung einer feierlichen Messe zahlreiche Blüthener getauft habe. Der erste bedeutende Baue, dessen in Dan-

zige Frühgeschichte gedacht wird, ist die vom Pommerherzog Saluslaw in den J. 1163—1178 errichtete Burg. Im J. 1209 fiel Danzig in die Gewalt der Dänen, die aber 1223 durch die Pommeren wieder vertrieben wurden. Die ersten Spuren eines Verhältnisses der Stadt zum Hansabunde finden sich im J. 1248. Die wirkliche Aufnahme in diesen Bund erfolgte jedoch etwas später; demzufolge ward D. nach Ordnung und Stimmrecht die neunte Stadt der nordischen Hansa. Im J. 1300 fiel D. dem Markgrafen von Brandenburg und einige Jahre nachher den Polen anheim. Der polnische Statthalter Bogussa aber, der das Schloss gegen die Angriffe des Brandenburgers nicht ohne Hilfe behaupten konnte, rief im J. 1307 die deutsche Ordensritterschaft von Marienburg zu seinem Beistande auf, welche nun zwar 1308 den Markgrafen Waldemar die Belagerung aufzuheben zwang, aber zugleich auch die Gelegenheit wahrnahm, die Stadt unter die Herrschaft ihres Ordens zu bringen. Durch Vergleich mit König Kasimir von Polen brachte der Hochmeister Ludolf König von Walzau die Stadt in den vollen Besitz des deutschen Ordens, unter welchem auch die wahre Blüte des Danziger Seehandels und der städtischen Gewerbe begann. Zur höchsten Blüte gedieh die Stadt, als der Orden unter dem Hochmeister Winrich von Reiprodé 1351 den Gipfel seiner Macht und Grösse erreichte. Winrich legte 1380 den Grund zu einem neuen Stadtheile (die Jungstadt genannt) am Weichselufer in der Gegend des Olivaer Thores. Unter der Regierung des ritterlichen Hochmeisters Konrad von Jungingen erscheint Danzig zum Erstenmal als Hansastadt auch in politischer und kriegerischer Thätigkeit. Mit dem J. 1410, wo die Ritter in der Schlacht bei Tannenberg eine furchtbare Niederlage durch den Polenkönig Jagello erlitten, brach zwar für immer die Macht des Ordens, doch blieb Danzig im Besitz der Ritter bis zum J. 1454, wo die Stadt am 4. Febr. dem Hochmeister Ludwig von Erlichshausen ihren Absagebrief nach Marienburg schickte, um sich nun unter den Schutz des Polenkönigs Kasimir III. zu stellen. Willig räumten die ohnmächtigen Ritter, an ihrer Spitze der Komthur Konrad von Pfersfelder, das Ordensschloss und übergaben es dem Rath und der Bürgerschaft. Hierauf ward die Burg gänzlich abgebrochen und zerstört, so dass heute nur wenige Ueberreste alten Gemäuers noch an seine ehemalige Grösse erinnern. Unter Kasimir III. erlangte Danzig bedeutende Freiheiten, die den Handel und Wandel ausserordentlich förderten; die Stadt erhielt Zollfreiheit, eigenes Gericht nach eigenem Gesetzbuche (der berühmten „Danziger Willkür“), wobei der König von Polen durch ein Mitglied des Stadtraths, den sogen. Burggrafen, vertreten ward, selbständige Criminalpflege, das Recht der Selbstbesetzung der Stadt durch Bürgermiliz und auch das Recht die Münzen selbst zu prägen, die aber das Brustbild des königlichen Schirmherrn erhalten sollten. Ueberdies erhielt Danzig Sitz und Stimme auf den polnischen Reichstagen und bei der polnischen Königswahl. Auf diese Weise nahm die den Ausfluss der Weichsel fast ganz beherrschende Stadt sichtbar zu an Macht und an Grösse. Im J. 1519 finden sich hier die ersten Spuren von Annahme der Lehre Martin Luthers; 1556 ward das Abendmahl zuerst in St. Elisabeth und St. Jakob, zwei Jahre später aber auf Rathsbeschluss in allen Danziger Kirchen in „beiderlei Gestalt“ gespendet. Harte Prüfungsperioden für die Stadt traten in den J. 1577, 1626, 1734 und 1772 ein, bis sie im J. 1793 den Preussen anheimfiel und unter der Ungunst aller Umstände ihre fast 340 Jahre lang in blutigen Kämpfen und unter furchtbaren Stürmen behauptete republikanische Freiheit aufgeben musste. In Folge der Einnahme durch den napoleonischen Marschall Lefèvre, der sich davon im J. 1807 den Titel eines „Herzogs von Danzig“ verdiente, ward zwar die Stadt wieder zum Freistaat mit einem durch Napoleon auf zwei deutsche Meilen ausgedehnten Gebiete, aber nach der elfmonatlichen Einschliessung und Belagerung durch die Allirten im J. 1813 kam sie, unbeschreiblich verheert, am 3. Febr. 1814 wieder an Preussens Scepter zurück. Seitdem gibt Danzig einen der wichtigsten Seehandelsplätze und zugleich eine Festung ersten Ranges für den preussischen Staat ab. Eine Meile von der Ostsee entfernt, hat die Stadt mit dem Hafenorte Neufahrwasser, den die Forts Westerschanze und Weichselmünde vertheidigen, eine höchst anmuthige Lage in schöner Gegend; sie wird von den Flüssen Radaune und Mollau umflossen, theilt sich in die Alt-, Recht-, Nieder- und Vorstadt, in den Langgarten und in die Speicherinsel, und hat ohne die neun Vorstädte etwas über eine halbe Meile im Umfang. Als eine Hauptfestung ist die Stadt von einem Hauptwalle mit nassen Gräben umgeben, und theils ist sie nach altdeutscher, theils nach altholländischer Art befestigt. Ausser den eigentlichen Werken wird sie durch die Citadellen des Bischofs-, Hagels- und Zigankabergs geschützt. Unter den öffentlichen Gebäuden der in lebenswürdiger Unregelmässigkeit gebauten Stadt ragt die Marienkirche hervor, eine der grössten Kirchen Europa's. Sie liegt fast im Mittelpunkte Danzigs. Ihre Gründung fällt ins J. 1343, wie die alte Inschrift am Eingange der Sakristei besagt. Stifter der Marien-

kirche war der schon erwähnte Hochmeister des deutschen Ordens: Ludolf König von Waitzen aus Sachsen, der einen Strassburger Architekten Ulrich Ritter nach Konstantinopel schickte, wo derselbe die Sophia als Vorbild studiren und einen entsprechenden Plan für die Danziger Hauptkirche entwerfen sollte. Von der sehr mittelmässigen Kirche, die man nach einem solchen Plane erbaute, ist nur das sechs Schuh dicke Fundament übrig, das sich an der innern Nordseite der jetzigen Kirche (an den sogen. Frauenbänken) bemerken lässt. Jene nichtssagende Sophienkirche ward nämlich unter dem Hochmeister Konrad von Jungingen im J. 1400 wieder abgebrochen, dafür aber das gegenwärtige Gebäude im deutschen Style auf Kosten der Stadt und durch milde Beisteuern errichtet. Dieser Bau, welcher erst im J. 1500 zur Vollendung gedieh, ward (namentlich im Innern) zu einem der schönsten Momente der baltischen Küstenländer ausgebildet. Der quadratisch aufsteigende Thurm mit stumpfer Spitze hat eine Höhe von 328 Schuh. Auf 311 Stufen ersteigt man die Höhe des Thurmes, in welchem sieben Glocken von sehr bedeutender Grösse hängen, von denen die grösste, 1453 durch Gerhard Benning gegossene, welche *tratia Dei* heisst, 130 Centner wiegt und einen Klöppel von beinahe 4 Centnern hat. Die Länge der Kirche, den Raum unter der Thurmhalle mitgerechnet, beträgt 358 Schuh, und ihre grösste Breite zwischen der Damthür und der Rathstür 218 Schuh; die übrige Breite 142 Schuh; ihr äusserer Umkreis 2010 Schuh, die Höhe vom Estrich bis an das Gewölbeschluss 98 Schuh. Dieses in den Raumverhältnissen so beträchtliche Gebäude wird mit seinen kunstreichen Gewölben von 26 gemauerten schlanken Pfeilern getragen. 37 grosse Fenster, in denen man 3722 Fächer zählt, erhellen die Kirche, zu welcher sieben Eingänge führen. Glücklicherweise hat man sie nach der Reformationszeit mit Emporen verschönt. Ein magisches Clairobscur empfängt den Eintretenden. Der Hochaltar ist ein in den J. 1511—17 durch einen Meister Michael in Danzig geschaffenes Werk. (Dieser Meister war aus Augsburg gebürtig; von seiner handwerklichen Richtung zeugt der Umstand, dass er zu den Compositionen seines grossen Werkes die Holzschnitte und Stiche Dürers, die in jenen Jahren erschienen, vielfach benutzt hat. Immerhin bleibt seine Leistung eine bedeutende. In Reinhold Curleus Beschreibung von Danzig findet man darüber die Nachricht: „Anß 1617, am Montage nach Pauli Bekehrung, wurde die schöne neue Tafel auf dem hohen Altare überantwortet von einem Meister Michel genannt; das Bild und das gross Crucifix hat Elner machen lassen Namens Ketting.“) Ausser diesem grossen Altare, der 4000 Mark gekostet haben soll, zählt man an den Pfeilern und sonst in der Kirche noch 17 Altäre. Rechnet man die in den Kapellen befindlichen hinzu, so sind deren nicht weniger als 46. Am Georgenaltare befindet sich das weltberühmte Gemälde des jüngsten Gerichts, das nach der Andeutung auf einem Leichensteine in der mittlsten grossen Tafel aus dem J. 1467 datirt. Dieses die Bewunderung aller Kenner und Laien im höchsten Grade in Anspruch nehmende Werk stammt höchst wahrscheinlich von der Hand des ältesten ausgezeichneten Malers, welchen Holland in der Person Alberts von Ouwater aufweist. Es war nicht für Danzig gemalt, sondern kam als Kriegsbeute in den Besitz der Stadt, indem es sich auf eine holländische Galliotte befand, welche im J. 1473 (man stand damals mit Holland in lange dauernden feindlichen Verhältnissen) durch einen Danziger Schiffer genommen ward. Im J. 1707 Hess Peter der Grosse durch den Fürsten Dolgorouki den Danziger Rath ersuchen, ihm das von jenem Schiffer in die Marienkirche geschenkte Kunstwerk gegen eine sehr bedeutende Summe abzutreten; aber Danzig bedurfte der russischen Hülfe nicht und Hess Peter vergebens petitioniren. Hundert Jahre später kam das Gemälde nach dem Bombardement der Stadt durch die Franzosen nach Paris, wo es dem Musée Napoléon zur seltenen Zier gereichte. Es blieb in den Hallen des Louvre bis 1815. Beim zweiten Einrücken der Allirten in Paris erhielt der Professor und Freiwilligen-Officier Hr. von Groote aus Köln die Büchersche Vollmacht, alle von den Franzosen in Deutschland geraubten Kunstwerke zurückzunehmen; die Nationalgarde wollte zwar dem Vorzeiger dieses rechten Freibilletts zum Pariser Museum den Einlass verweigern, aber als General Ziethen ein Bataillon Pommersche Landwehr anrückte Hess, ward der Weg frei, die Thüren öffneten sich und das jüngste Gericht war das erste Bild, das den Saal verliess, mit ihm der heil. Petrus aus Köln. Nun kam das Danziger Bild zunächst nach Berlin, wo es durch die kunstgeübte Hand des Professors Bock gereinigt und sehr schön wieder aufgetrischt wurde. Man wünschte es für Berlin zu erwerben, aber die Danziger forderten 20,000 Thaler, was man damals nicht zahlen zu können glaubte, daher das Bild nach Danzig zurückging. — Durch die Holzschnitte, in denen wir (s. S. 544—547) die Haupttafel sammt den Nebentafeln vorführen, soll die Anordnung des ganzen Werkes, der Reichtum und der Einklang in der Zusammenstellung desselben gezeigt werden. Das grosse Mittelbild

haben wir hier freilich des beschränkten Raumes wegen, um es nicht noch mehr verkleinert zu geben, in seine obere und untere Hälfte zerlegen müssen, deren Zusammenhang aber sich sofort ergibt. Obenan in der Mitte sitzt der Weltenrichter auf herrlich glänzendem Regenbogen. Christo zur Seite sieht man je sechs Jünger, Ueber einerseits die knieende Maria, andererseits den knieenden Joseph oder Johannes den Täufer. Unten, grad unter dem thronenden Heilande, steht der jugendlich schöne riesige Erzengel Michael, der in der Rechten ein Schwert und in der Linken die Wagschale hält, in welcher die Gerechten und Ungerechten gewogen werden. Die Schale des Bösen wird leicht befunden, indess die andre mit dem Frommen tief niederschlägt. Auf dem Brustharnische des Erzengels sieht man die Thaten aller Derer, die sich um ihn herum befinden, gleichsam als Schattenbilder. Zur Rechten stehen die Auserkornen, zur Linken die Verstossenen. Hinter dem wägenden Engel erscheint der Teufel im Begriff eine gerechte Seele zu rauben. Zur Linken sieht man ein Weib auf der Erde, welches verzweifelt die Finger in den Boden gräbt, wobei ihr die Thränen hell über die Backen rinnen. Andre sitzen an den Bergen und rufen: „Ihr Berge, fallet über uns!“ Bewundernswerth ist die durchgängige Verschiedenheit der Hunderte von Physiognomien, in denen sich die Angst und Traurigkeit in allen erdenklichen Abstufungen spiegelt. Auf den Seitenbreitern, welche man zuschlägt, steht rechts die Himmelspforte, deren Inneres von lauterem Golde strahlt. Petrus steht an der Thür und hält den Schlüssel in der Hand; der Papst mit dreifacher Krone geht voran und die Auserwählten folgen ihm nach, doch sieht man unter ihnen wenig Mönche. Das Seitenbild links zeigt die Hölle in ihrer ganzen Abscheulichkeit. Hier ist das Reich des Pechs und des Schwefels geschildert; der Pfuhl der dampfenden Flammen, wo die Verdammten gepeinigt, geröstet und gebraten werden. Schauerlich glänzt der Widerschein des höllischen Feuers an den Leibern derselben. Die Gebärden der Bejammernswerthen sind wiederum von äusserster Mannichfaltigkeit und bieten eine erfindungsreiche Scala von der erbarmungswürdigen Miene bis zum halbentkräfteten Heulen. Unten liegt einer der Verstossenen mit dem Kopf tief und bäumt seinen Körper in Angst vor dem Bratfeuer; einem Andern fliesst das Gebliut aus den Ohren, einem Dritten beben die Kinnbacken. An den Leibern Anderer klaffen die Wunden, die ihnen von den Teufeln gerissen wurden. Die Darstellung ist so ergreifend, dass George von Fürst, ein schlesischer Cavalier, in seinen „Curieuses Reisen durch Europa“ (Sorau 1739) wohl sagen konnte: „Wer durch das Anschauen dieses Bildes nicht bewegt wird, dass er von seinen Sünden ablasset, von dem glaube ich, dass auch der beste Redner mit allen seinen Vorstellungen bei ihm nichts wird ausrichten können.“ Auf der auswendigen Seite sieht man die Bildnisse wahrscheinlich des Stifters und seiner Frau. Bei diesen beiden Bildern sind die Köpfe von neuerer Hand und durchaus nicht mit der Arbeit des übrigen Bildes zu vergleichen. Dagegen ist vorzüglich schön auf der einen Aussenseite die grosse Figur des Erzengels gemalt, in welcher vielleicht der Maler, unzufrieden mit der Gestalt im Mittelbilde, zeigen wollte, wie der St. Michael eigentlich stehen müsse. Erst nach der Reinigung des Bildes durch Prof. Bock in Berlin wurde diese stattliche schöne Figur des „Engels des Gerichts“ entdeckt. (Wir werden dieselbe im Art. Engel mittheilen.) Höchste Lieblichkeit entfaltet sich in den Engeln des Hauptbildes, welche über dem Heiland die Zeichen des Marterthums tragen, wie in denen des Flügelbildes, welche die Seligen an der Himmelsthür einkleiden. Schon der Gedanke, eine so reiche Darstellung wie dieses jüngste Gericht auch bis auf das kleinste Härchen so unermüdet auszuführen, muss uns mit hoher Achtung für die Zeit erfüllen, wo ein Künstler sein halbes Leben daran setzte, das Eine was er einmal unternommen, durchzuführen, wenn auch noch so mühsam. Man hat das Werk früher höchst vorzüglich den Eyck's zugeschrieben; diese aber waren schon geraume Zeit todt und müssten wieder auferstanden sein, um ein Werk mit der Jahrzahl 1467 zu malen. Auch unterscheidet es sich offenbar von Eyckschen Arbeiten durch die kühlere Carnation, durch die Bewegungen und das gestrecktere Verhältniss der Figuren. In Lebendigkeit der Charaktere, in Stärke des Ausdrucks, in vollendeter Ausführung und in Naturwahrheit der Zeichnung steht der Meister des jüngsten Gerichts mit Jan van Eyck oft auf gleicher Linie, und die grosse Uebereinstimmung in der Behandlung mit einem Bildchen in Wien, das im Katalog der k. k. Gallerie (S. 224. Nr. 10) dem Jan van Eyck zugeschrieben wird und den vom Kreuz abgenommenen Christus darstellt, scheint (wenn man zugleich die zwei Wiener Bilder Nr. 31 und 34 von Gerhard van Harlem, Schülers des Albert v. Ouwater, in Vergleichung zieht) keinen Zweifel übrig zu lassen, dass beide Gemälde — das Wiener Bild Nr. 10 und das Danziger Werk — von einer und derselben Hand ausgeführt sind und nach der zuerst von Passavant begründeten Vermuthung den Albert van Ouwater zum Autor haben. (Kunstblatt 1841,

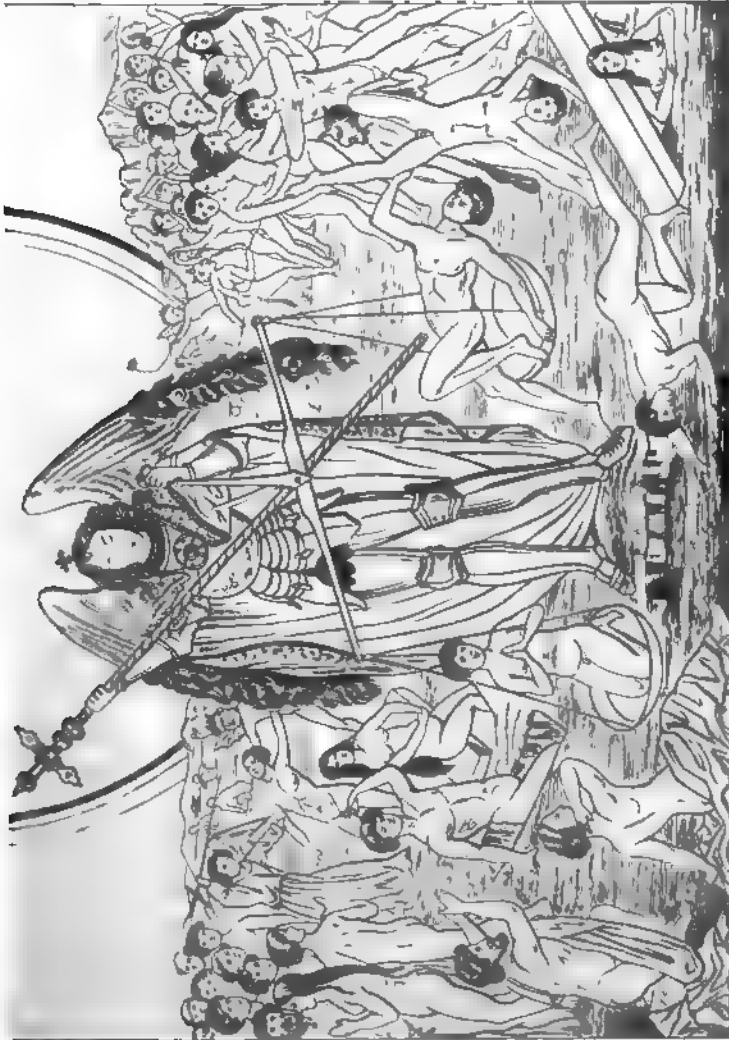
Nr. 10, S. 39.) Die Zeichnung des Nackten im Danziger Bilde ist allerdings nicht vollendet zu nennen; aber bewundern muss man die Hand des alten holländischen Meisters, der einige Körper, und zwar in den schwersten Verkürzungen, so richtig gezeichnet hat, dass nicht ein Muskel am unrechten Orte sich findet. Besonders zeichnet sich in dieser Hinsicht der schon erwähnte Körper aus, der im Grunde der Hölle und dem Rücken liegt. Ungleich höhere Vollkommenheit ist in der Zeichnung der Köpfe, wie denn namentlich die herrlichen Engelköpfe völlig befriedigen können. Das



Obere Hälfte des Danziger Bildes.

ist auf $\frac{1}{2}$ Zoll dicker Eichenholzplatte gemalt, zum Theil auf einem mit Leinwand gemischten Kreidegrunde, zum Theil auf Gold. Stannend steht man, wie die Alten so vorzüglich verstanden, ihre Farben so leise hinzuhacken und ihnen doch wieder Dauer zu verleihen. An manchen Stellen schimmern die Abänderungen oder die früheren Anlagen durch, die mit einer schwarzen Farbe aufgetragen sind. Die Farbe des Ganzen scheint mit Wachs und Terpentinöl gemischt und selbst, nachdem das Bild fertig war, noch abgeschliffen worden zu sein. Ob und mit wie vielem Recht man der grössern und mindern Vollendung einzelner Gestalten auf mehrere Hände zu schließen

en ist, müssen wir dahingestellt sein lassen. Das Ganze steht in völliger Beleuchtung von oben; die Schatten sind nur leise angegeben. Durch die schön componirte Himmelspforte, die wir auf dem rechten Flügel sehen, legt das Bild auch ein erfreuliches Zeugniß ab, dass der Meister, der es malte, auch die Architektur verstand, was man vielen spätern Malerberühmtheiten im Historienfache nicht so gern nachahmen kann. (Zur Literatur über dieses Altarwerk tragen bei: die Zeitung für die Jäg. Welt, 1807, Stück 165 und 166; die Berliner Monatsschrift vom J. 1808; Scha-



Untere Hälfte des Mittelbildes.

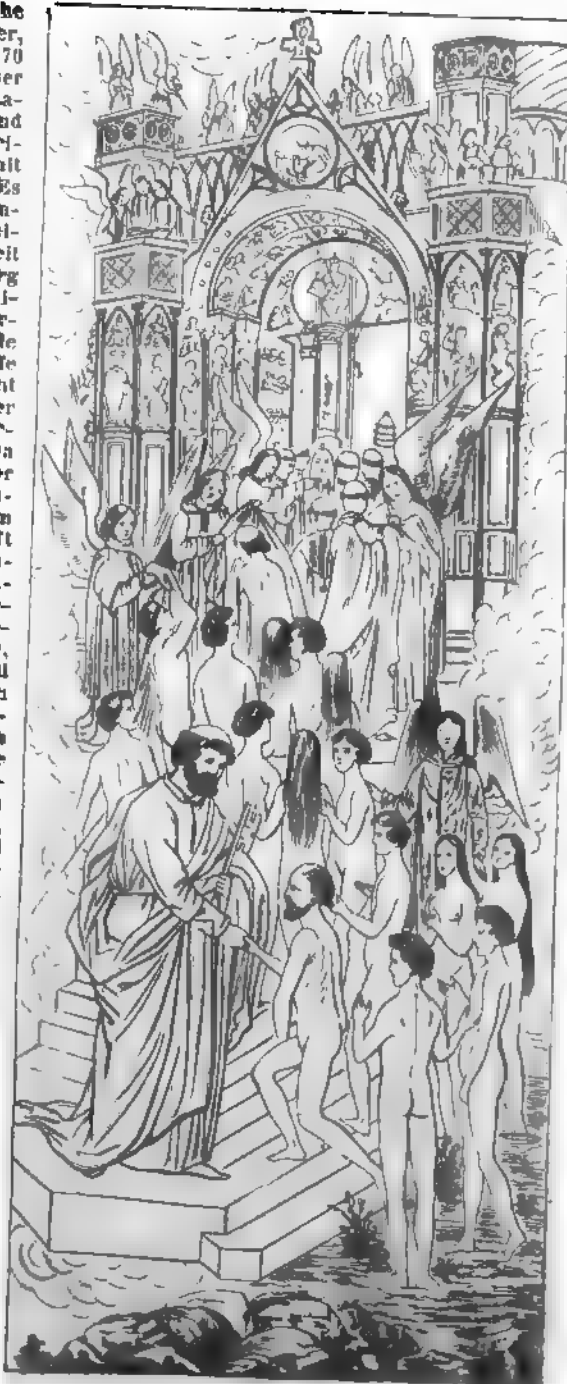
low's Verzeichniß von Gemälden und Kunstwerken, welche durch die Tapferkeit der vaterländischen Truppen wieder erobert wurden [Berlin 1815]; Aloys Hirt: über die Meißner Kunstaussstellung auf der kön. Akademie, Berlin 1815; Fiorillo's Geschichte der Künste in Deutschland, 2. B. [Hannover 1817] S. 220—231; die Sängerfahrt, ein Taschenbuch für Freunde der Dichtkunst und Malerei, herausgeg. von Friedrich Förster, Berlin 1818; Johanna Schopenhauer's W. Th. I. S. 83; Prof. I. C. Schütz: über alterthümliche Gegenstände der bildenden Kunst in Danzig, 1841, wo S. 47 die Passavantsche Ansicht über den Autor des Bildes einfüg. Wider-



Flügelbild des jüngsten Gerichts.

spruch erleidet.) — Ferner zeichnet sich in der Marienkirche der grosse Schutzhaltar mit gemalten Flügeln aus, der sich in der Ferberschen Kapelle befindet und auf den sich Prof. Schultz (Director der Danziger Provinzial-Kunstschule) in dem eben citirten Schriftchen eindringlichst aufmerksam macht. Dieser Altar ist in den J. 1481 — 84 gefertigt worden und stammt höchst wahrscheinlich aus Kalkar, der ursprünglichen Heimath des Bestellers. Dann erscheint auch der Altar der Marienkapelle als ein interessantes Werk niederrheinischer Kunst. Ein Altar von gleicher Bedeutung befand sich früher in der Antoniuskapelle; derselbe ist gegenwärtig, durch verschiedene Zwischenfälle, in dem Besitz des Erzherzog Deutschermeister Maximilian übergegangen und wird nun auf dessen Gute Ratsch bei Rastow aufbewahrt. (Der Schnitzmeister und Maler dieses Altarwerks nennt sich L. F. Fervere aus Mecklen.) Aus dem Anfange des 16. Jahrh., in welcher Zeit Danzig in lebhaftem Verkehre mit Oberdeutschland stand, rührt ausser dem schon erwähnten Hochaltare der nicht minder bedeutende Altar der Reichholdskapelle her. Zu den übrigen Merkwürdigkeiten der Marienkirche gehört die zum der grossen Orgel befindliche Taufe. Dies Kunstwerk, aus Amsterdam (nach Anderen in Antwerpen) aus Messing gegossen und im J. 1556 beschafft, hat einen Umfang von 42 Fuss und bildet ein auf tiefem Fundamente ruhendes Acker in Form einer Kolonnade, die in gleichfalls aus Messing gegossenen Taufstein umgibt. Es steigt auf drei Stufen in die Innere hinein, das durch eine Doppelthür, welche ebenfalls messingnen und zugleich thürlich durchbrochen ist, verschlossen wird. Der obere Theil dieses Werkes, zu 10,400 Mark gekostet haben soll, fehlt, da er beim Transport auf der See verunglückt. Eine weitere Merkwürdigkeit

Ist die grosse astronomische Uhr, welche ein Danziger, Namens Düringer, im J. 1470 verfertigte. Sie zeigte ausser den Stunden und Monatstagen auch den täglichen Stand der Planeten, und war übrighens reich ausgestattet mit künstlichen Spielwerken. Es geht die Sage, dass Düringer, der durch dieses Meisterwerk grosse Berühmtheit erlangt hatte, nach Hamburg zur Fertigung eines ähnlichen Werkes berufen worden sei, dass ihn aber die Danziger, weil er dem Rufe folgen wollte, aus Eifersucht für ihr ganz einzig in der Welt bleiben sollendes Uhrwerk geblendet hätten. Da soll der Meister, kurz vor seinem Ende, sich in das Innere seines Werks haben führen lassen, worauf er mit einer Scheere nur einen einzigen Draht zerschneiden habe, wodurch der ganze Mechanismus in Unordnung gerathen sei. Alle Versuche, ihn wieder herzustellen, sind gescheitert. — Von einem irdlich gearbeiteten Crucifix, das sich links am hohen Altare befindet, erzählt die Sage: der Künstler, ein Italiener, habe einen schönen Jüngling in sein Haus gelockt, ihn durch Wohlthaten und Schmeicheleien an sich gefesselt, um ihn endlich zu kreuzigen und nach solchem Original eine schöne Kopie zu bilden. — Aus jüngster Zeit besitzt die Marienkirche ein herrliches gemaltes Chorfenster, das hinter dem Hauptaltare prangt und eine Höhe von 64 Fuss hat. Dem mittleren Theil des Fensters nimmt ein Bild von 21 Fuss Breite und 16 F. Höhe ein; es ist dies eine Kopie des im Berliner Museum befindlichen, aus der Kapelle der Familie Ancaiani in Spoleto herstammenden u. durch den Geh. Rath Bunson für die kön. Sammlung erworbenen Werkes von Raffael, die Anbetung der heil. drei Könige darstellend. Das Fenstergemälde ist in Berlin ausgeführt worden, und zwar



Flügelbild des jüngsten Gerichts.

von Zepper, nach der Zeichnung von C. Schultz. Die Aenderung, welche in der Anordnung der Engelgruppe vorgenommen worden ist, war durch die Natur der Gasmalerei und der von ihr angewandten Farbengründe bedingt. Den Grund über dem Bilde bis zum Spitzbogen füllt eine teppichartige bunte Verzierung aus, welche sich auch unterhalb des Gemäldes bis zum Boden des Fensters verlängert, wo sie in einer Tafel die Worte: „Geschenk Friedrich Wilhelms IV.“ trägt. (Näherer Bericht über den Reichtum an Bildwerken, womit das Innere dieser Kirche gesegnet ist und wodurch sie nicht minder wie durch ihre grossartigen architektonischen Verhältnisse auf jeden ästhetisch empfänglichen Besucher äusserst anziehend wirkt, hat Prof. Dr. Theodor Hirsch erstattet in dem schätzbaren Werke: „Die Oberpfarrkirche von St. Marien in Danzig, dargestellt in ihren Denkmälern und in ihren Beziehungen zum kirchlichen Leben Danzigs überhaupt.“ Erster Theil. Mit einem Grundrisse, einer Seitenansicht und einer Innersicht der Kirche. Danzig 1843. 528 S. in 8.) — Von den übrigen Kirchen, deren die Stadt zwanzig zählt, mag zunächst die Trinitatiskirche erwähnt werden mit ihrem reichen und reizvollen Giebel, der ein Meisterstück gothischer Eleganz im nordischen Ziegelbau ist; dann die Katharinenkirche mit ihrem schönen quadratisch steigenden Thurm und dem kunstreichen Glockenspiele, das aus dem Verhältnisse eines im J. 1728 verst. Rathsherrn Andreus Stendel errichtet ward und wozu 55 Glocken gehören, die in Holland gegossen sind und ein Gesamtgewicht von 9016 Pfund haben. Am St. Andreastage 1738 spielte dies Werk zum Erstenmale; drei Jahre nachher vollendete der Danziger Uhrmacher Daniel Böttcher die grosse Walze, wodurch das Glockenspiel, welches ganze, halbe und Viertelstunden anschlägt, in Bewegung gesetzt wird. — Ueber die Grössenverhältnisse der Danziger Kirchen siehe Blatt VI der ersten Lief. des zu Danzig im Selbstverlag des Autors und zu Leipzig in Commission bei Rudolf Weigel erscheinenden Folwerks: „Danzig und seine Bauwerke in malerischen Originalradirungen mit geometrischen Details und Text von Prof. Joh. Karl Schultz“ (1846). Besagtes Blatt bringt 15 Grundrisse kirchlicher Gebäude nebst den dazu gehörenden Kreuzgängen und ehemaligen Klostergebäuden, alle nach rheinländischem Maas entworfen, sammt dem Plane der Peterskirche zu Rom, in welchen der Plan der grössten Danziger Kirche hineingezeichnet ist. Die allgemeine Anlage erscheint in diesen Gebäuden ziemlich einfach, der Chor z. B. schliesst meistens nicht polygonisch ab. — Der Gründung nach scheint das Rathhaus etwas älter als die Marienkirche zu sein, denn es ward wahrscheinlich gleich bei Entstehung der Reichstadt im J. 1311 erbaut. Der schöne Thurm desselben kam erst im J. 1465 zu Stande, brannte aber 1556 ab, worauf er jedoch in den Jahren 1559 - 61 in seiner ursprünglichen (?) Gestalt wiederhergestellt ward. Seine Höhe beträgt 135 Ellen. Auf der Spitze dieses Thurms steht ein geharnischter stark vergoldeter Mann von über drei Ellen Höhe, der sich vermittelt einer Binde, die er um den Leib trägt, mit dem Winde dreht. Das Rathhaus selbst ist ein weitläufiges, aus zwei Stockwerken und einem Souterrain bestehendes Gebäude, dem seine schöne steinerne Doppeltrappe und sein Portal aus weissem Steine zu besondrer Zierde gereicht. Die Sommer-Rathsstube darin datirt aus dem J. 1593; sie bietet einen geräumigen Saal, der im dppigen Renaissancestyl Macht und Opulenz des nordischen Venedigs bezeichnend, ausgeführt ist; die Wände sind mit Holzwerk und Malereien geschmückt; an der einen Wand steigt ein bunter Kamin bis zur Decke empor, die Decke selbst aber ist mit vielen Gemälden, reichen Klarhungen und vielen bunt skulptirten hängenden Zapfen versehen. Gleich dem schlanken Rathhausthurm, welcher, im Grunde der Langgasse gesehen, an malerischem Reiz manchen der berühmten belgischen Stadthürme (der sogen. Beffrois) überbietet, gewährt einen imposanten Anblick der hohe aus Backsteinen erbaute viereckige Stockthurm, der 1346 zur Vertheidigung der Stadt angelegt ward und vor dem Baue des hohen Langgasser Thores den gewöhnlichen Durchgang in die Stadt bot. Er erhielt im J. 1508 eine mit Blei gedeckte Spitze, in welcher sich die Thurglocke befindet. Die zum Rathhause hinaufführende Langgasse bietet einen der bemerkenswerthesten Strassenprospekte, der besonders durch jene eigenthümlichen Vorbauten der Danziger Häuser, die sogenannten „Beischläge“, welche das bürgerliche Leben unmittelbar mit dem Strassenverkehr verbinden, charakteristisch wirkt. — Ganz in der Nähe des Rathhauses, und zwar auf der rechten Seite des langen Marktes, zeichnet sich ein Gebäude vor allen übrigen aus durch die schön gothische Fassade von gehauenen Steinen, durch die mannichfaltigen vergoldeten Zerschnitte und durch die hohe Fensterarchitektur. Zu diesem Gebäude, dem weltberühmten Artushof oder „Junkerhof“, gelangt man auf einer schonen und breiten steinernen Treppe. Es besteht dieser Hof nämlich aus einem grossen Saale, dessen Grund von vier schlanken Säulen aus polirtem Granit getragen werden. In der Mitte befin-

det sich die Statue Augusts III. aus weissem Marmor, auf einem von Eisengitter umgebenen Piedestal. An den Wänden sieht man mehrere Gemälde, Basreliefs, Statuen und andre Kunstwerke. Bemerkung verdient namentlich ein schmaler Streif, der sich fast rings um den Saal zieht und in sehr hübscher Darstellung lange Züge buntgekleideter Miliz aus altreichsstädtischer Zeit aufweist. Ehrsame Bürgermeister mit klugen bedeutsamen Gesichtern reiten voran auf muthigen schöngeputzten Rossen; keck und lebendig schreiten Trommelschläger, Pfeifer und Hellebardiere hinterdrein. Hier befindet sich auch ein „jüngstes Gericht,“ gemalt im J. 1601 von Anton Müller. Man erkennt in dieser grossen Tafel, dass besagter Maler, den man einen Danziger nennt und von dem sich ausser Danzig nur noch Werke in der Königsberger Nikolaikirche vorfinden, hinsichtlich der Zeichnung und Gruppirung sehr fleissig die raffaelischen Compositionen studirt hat. Man erblickt dies Gemälde, wenn man vom langen Markte in den Artushof tritt, rechts. Auf derselben Seite, nach dem 38 Fuss hohen mittelalterlichen Ofen hin, sieht man eine Allegorie von einem unbekannten Maler, die wenigstens durch ihre seltene Idee anzieht. Das Bild stellt nämlich den Klerus als ein mit Mönchen angefülltes gen Himmel segelndes Schiff dar; die Laien erscheinen als Schiffbrüchige, welchen durch die seligen Mönche hie und da ein Strick, ein Haken und dergleichen aus Barmherzigkeit zugeworfen wird, um den einen oder andern mit in den Himmel zu schleppen. Bemerkenswerth sind sodann drei Bilder von zwei andern Danziger Malern, nämlich eine Justitia von Georg Hofmann, der um 1600 arbeitete; eine Muttergottes und ein schöner Christuskopf von Stech. An der Decke des Saales hängen Modelle verschiedner Kriegsschiffe, an den Wänden altes Rüstzeug und einige Fahnen. — Der Bau des Artushofes wird in die Jahre 1370 — 79 gesetzt. Vorher soll daselbst eine zur Nikolaikirche (Schwarzmunichen) gehörige Kapelle mit einem Klostergarten sich befunden haben. Die ursprüngliche Bestimmung des Artus- oder Junkerhofs ging dahin, dass er den angesehenen Bürgern Danzigs, den sogenannten „Junkern,“ zum Gesellschaftssaal für Trinkgelage dienen sollte. Um bei diesen Gelagen eine bestimmte Ordnung zu beobachten, theilten sich die Junker in gewisse Bänke oder Sitze, wo nur Diejenigen Platz nehmen durften, die zu diesen Bänken gehörten und sich ihren Stiftungen und Einrichtungen unterworfen hatten. Solcher Bänke aber waren sechs: die Reinholdsbank, die Christopher oder Lübsche Bank, die B. der heil. drei Könige, die Marienburger, die Holländische und die Schifferbank. Die vornehmste darunter war die Reinholdsbank, welche neben den angesehensten Bürgern auch Mitglieder des Rathes unter ihren Brüdern hatte und die späterhin in der Hauptkirche von St. Marien eine eigne Kapelle, die St. Reinholdskapelle, besass. Die Genossenschaft dieser Bänke bestand um 1480 aus 160 Mitgliedern. Aus jener Zeit stammt auch noch der am Ausgange gen Norden hin befindliche zinnerne Schenkflisch und das darüber angebrachte Musikchor. Die alte Bestimmung des Gebäudes, das man den Artushof nannte in Anspielung auf den sagenhaften König Artus und seine Tafelrunde, scheint in der letzten Hälfte des 16. Jahrh. eingeschlafen zu sein; eine Handschrift aus dem Beginn des 17. Jahrh. spricht davon schon wie von etwas Vergangenen; die Bürgerschaft, sagt sie, sei bei Abendzeiten nach verrichteten Geschäften hier zusammengekommen, um mit einander zu trinken und nützliche Gespräche zu führen, und wenn ein und der andre Bürger einen fernher gekommenen Gast gehabt habe, so habe er diesen nicht besser zu ehren gewusst, als dass er mit ihm auf den Junkerhof gegangen sei zu einem guten Trunke gesunden Danziger Bieres und um ihn mit der hier herrschenden guten Ordnung und bürgerlichen Geselligkeit bekannt zu machen. Im J. 1595 stellte die Bürgerschaft an den Rath das Gesuch, diesen Erholungssaal zur Börse für die Kaufleute einzuräumen; doch erst 1676 ward diesem oft wiederholten Antrage entsprochen. Vor dem Artushofe erhebt sich ein schöner Springbrunnen, welcher 1633 aus grauem Sandstein hergestellt ward und im folg. J. einen Einschluss von eisernem Gitterwerk empfing. Auf diesem Brunnen steht ein bronzener Neptun, aus dessen Dreizack sowie aus den ihn umgebenden Meerpferden das Wasser hervorspringt. Der Künstler, der die neptunische Gruppe gegossen, ist uns nicht bekannt. Der ganze Brunnenbau soll 100,000 Mark gekostet haben und 24 Schiffpfund Eisen sollen zum Gitter verwendet worden sein. (Den Artushof mit dem Springbrunnen zeigt das 2. Blatt der ersten Lief. von dem bereits citirten Schultzschen Radirungswerke.) — In der auf dem Bischofsberge 1780 vom *Dr. med.* Nathanael Matthäus von Wolff angelegten Sternwarte findet sich ein originales Porträt des grossen Copernicus, sowie ein treffliches Bildniss des berühmten Verf. der *Machina coelestis* und der *Selenographia*, Johannes Hevelius, dem sein Urenkel, der Geh. Kriegsrath Davisson, ein pyramidenförmiges Marmordenkmal in der Katharinenkirche errichtete. Die Rathsbibliothek besitzt von beiden Werken des Hevelius treffliche, von ihm selbst auf das Geschmack-

vollste und kostbarste illuminierte Exemplare, die für den König Louis XIV. bestimmt waren. Die messingenen Instrumente und die Sternbilder sind mit Gold, die Monatsflecken mit Silber gemalt. Dieselbe Bibliothek besitzt auch einen Quartband mit vielen Manuscripten Dr. Luthers, die er auf der Wartburg zum Druck ausarbeitete, und einen Frobenischen Psalter, der ihm zum Handexemplar diente und worin er eigenhändig die Geschichte seiner Excommunication eingeschrieben hat. Im J. 1597 wurde diese Bibl. durch die bedeutende Bücherschenkung des *Marchese d'Orta*, eines vielseitig gebildeten Neapolitaners, der mit Papst und Kaiser verkehrt hatte und als eifriger Freund der Reformation sein Vaterland verlassen musste, der aber erst nach 40jähriger Wanderung nach Danzig kam, wo er 1597 sein Leben beschloss. Verbunden mit der Rathsbibliothek ist ein schönes Münzkabinett, welches durch die Bertholdsche Schenkung im Mitte des vor. Jahrh. begründet ward. Zur Bertholdschen, grösstentheils aus neuern zur polnischen und preussischen Geschichte gehörigen Münzen bestehenden Sammlung kam als wichtiger Zuwachs das etwa 1000 Münzen enthaltende und auf 50,000 Danziger Gulden geschätzte Kabinett des Bürgermeisters Schwarz. — Schliesslich ist des auf dem Kohlmarkte befindlichen *Schauspielhauses* zu gedenken. Es wurde 1798 auf Aellen erbaut und im August 1801 eröffnet. Die Hauptfassade ist 90 F. breit und hat in der Mitte ein Risalit von 4 F. Vorsprung, auf welchem ein von vier dorischen Säulen getragenes Fronton ruht, zwischen dem sich die 3 Eingangsthüren befinden. Die Südseite des Gebäudes, 130 F. lang, ist mit Pilastern ornirt und hat drei Ausgänge, über welchen in angemessener Höhe eben so viel halbkreisförmige Fenster zur Beleuchtung der Gänge angebracht sind. Das Ganze ist mit einer Attika überbaut, hinter der sich eine schöne, 86 F. im Durchmesser haltende Kuppel erhebt, die mit verzahntem Eisenbleche gedeckt und mit Steinkohlentheer überstrichen ist. Die Höhe des ganzen Gebäudes bis ans Kuppelende beträgt 75 Fuss. Im Innern, dessen ganze mittlere Länge 110 Fuss beträgt und 1600 Menschen fassen kann, befinden sich zwei Parterres, um welche zwei Reihen Bogen in einer Zirkellinie herumlaufen, die obere aus 21, die untere aus 17 Bogen bestehend. Nur bis an die Brustung abgetheilt sind. Die grösste Entfernung der Bogen vom Theater ist 45 Fuss. Ueber denselben erhebt sich die Gallerie mit einer gemalten Brüstung, eine eiserne Balustrade vor einem hellgrünen Grunde darstellend. Das Theater hat eine Oeffnung von 28 F., ist mit Inbegriff des Prosceniums 52 Fuss tief und hat eine Coulissenhöhe von 24 Fuss. Die Erleuchtung wird bewirkt durch 130 Argand'sche Lampen und durch einen prächtigen Glaskronleuchter mit 24 Lichtern, der aus dem Centrum des Plafonds herabhängt und beim Aufziehen des Vorhanges soweit in die Höhe geht, dass er weder die Zuschauer blendet, noch der Beleuchtung schadet. Der Plan zu diesem Gebäude, das gegen 70,000 Thaler kostete, ward von dem damaligen Stadtbaumeister Held entworfen; die Innern Verzierungen gab der Prof. Börsch an, und der Künstler Meyer aus Berlin richtete die Maschinerie ein.

Daphnia, die „Belorbete“, Beiname der Artemis (Diana), unter welchen sie einen Tempel zu Sparta hatte.

Daphne, Tochter des Wahrsagers Tiresias, die ihre Wahrsagekunst in Delphi ausübte und den Namen der Sibylle von Delphi führt. Sie ward im Kriege der Epigonen gefangen und dem Apollo geschenkt. Ihr zweiter Name ist *Manto*, was eben eine Sibylle, ein weissagendes Weib bedeutet. Die Abbildungen zeigen sie bald als *Erinyse*, bald als delphische Priesterin. Eine andre Daphne wird als Tochter des arkadischen Stromgottes Ladon und der Erdgöttin Ga bezeichnet, wogegen sie bei Ovid und Hygin als Tochter des Thessaliers Peneus erscheint. Sie ward von Apollo geliebt, der aber den Sohn des Königs Ornomaus, *Leucippus*, zum Rivalen hatte. Letzterer hatte sich, um der Daphne eher folgen zu können, als Jungfer verkleidet, ward aber auf Anstiften Apollo's zum Baden mit Daphne und ihrer Nymfengesellschaft verführt, dabei entdeckt und von den Nymfen umgebracht. Indessen war Apollo selbst nicht etwa glücklicher in seinen Bewerbungen, denn Daphne war beständig vor ihm in Flucht, und als sie sich einst kaum mehr vor dem sie verfolgenden Gotte retten konnte, rief sie flehend die Mutter Erde an, worauf im Nu ihre Füsse Wurzel schlugen, während ihre emporgestreckten Hände zu Aesten, ihre Finger zu Lorbeerzweigen wurden. So stand sie, eben als er sie fassen wollte, als gründer Baum vor ihm, welche Verwandlung aber nach andrer Sage durch den erzürnten Apollo selbst geschah. Vergl. Pausanias VIII. 20; Ovid's Metamorphosen I. 452; Hygin 201.

Daphnis, Sohn Merkurs und einer Nymfe, war ein schöner Hirtenjüngling, der seine Herden am Fusse des Aetna weidete und durch den Hirtengott, den hochfahigen Pan, in der Musik unterwiesen ward. Nun erflöte er sich die Liebe einer Nymfe, der Chloë oder der „Gründenden“, versprach ihr ewige Treue, brach aber von Wort und ward zur Strafe dafür in einen Stein verwandelt. Eine andre Erzählung macht

den schönsten und liebenswürdigsten Schäfer zum sentimentalsten Liebhaber, der in Folge unsäglichster Liebe sich aufzehrt. Die erstere Erzählung s. bei Ovid (Metam. IV. 277); die letztere bei Theokrit (Idylle I. 66) und bei Virgil (Ekloge V.).

Daphnis, ein Milesier, baute mit Paionios den Apollotempel zu Milet, nach der Zerstörung Olymp. 71, in prachtvoller ionischer Ordnung wieder auf und vollendete den von Chersiphron begonnenen Tempelbau der Ephesischen Artemis.

Dardanus, der mythische Stammvater der Trojaner und Römer, dessen Heimath nach Arkadien, Italien, Samothrake und Kreta versetzt wird. Nach Apollodors Bericht ist er Sohn des Zeus und der Elektra, Bruder des Jasion, verlässt die Heimath Samothrake aus Schmerz über den Tod seines Bruders und geht in die Gegend des nachherigen Troja, wo ihm König Teucer mit der Tochter Batea einen Landestheil überlässt, der erst Dardania, dann nach Tros, dem Enkel des Dardanus, Troja genannt wird. Des Dardanus Söhne sind Ilus und Erichthonius. — Nach einer kretischen Sage war Dardanus des Kreteus und der Phronia Sohn; nach Italischer Mythe stammte er aus dem tuskischen Corythus. Durch spätre Mythographen wird er nach Arkadien verpflanzt, wo er mit Chryse, der Tochter des Palas, sich vermählt und von ihr die Söhne Idäus und Dimas erhält. Durch eine Ueberschwemmung zur Auswanderung genöthigt geht er, den Dimas zurücklassend, mit Idäus nach Samothrake, das aber noch keinen Namen hatte und nun seinen ersten Namen Dardania empfing. Durch Chryse soll er die Palladien und Bildsäulen der grossen Götter erhalten haben, deren Cult er in Samothrake und Phrygien einführte. — Dardanus hiess auch eine hellenische Stadt in Troas an der Küste des Hellesponts unweit des Vorgebirgs Dardanium. Von dieser Stadt, bei welcher im peloponnesischen Kriege eine Seeschlacht erfolgte und wo später durch Sulla's und Mithridates Eupator's Friedensschluss der erste mithridatische Krieg beendet ward, tragen die heutigen Dardanellenschlösser ihren Namen.

Darmstadt, Residenz des Grossherzogthums Hessen, scheidet sich durch das Flösschen Darm in die Alt- und Neustadt, welche letztere sehr regelmässig angelegte breite Strassen hat, wie die Rhein- und Neckarstrasse, grosse freie Plätze, z. B. den Luisenplatz (ein regelmässiges Achteck, in welches vier Strassen einmünden), und eine Menge schöner Gebäude, darunter die neue katholische Kirche, das Palais des Erbgrössherzogs, der landgräfliche Palast, das Casino, die beiden Collegienhäuser, der Marstall und die Kaserne sich besonders auszeichnen. In der finstern und unregelmässig gebauten Altstadt machen sich das im Roccocostyl seit 1717 erbaute grossherzogl. Residenzschloss, das umfängliche Prinzenpalais, das prachtvolle Hofoperntheater und das frühere Exercier-, jetzt Zeughaus (eins der geräumigsten in ganz Deutschland), als Hauptgebäude bemerklich. Die Architektur hat in Darmstadt, namentlich seit Georg Moller als Hofbaumeister in Thätigkeit kam (vom J. 1810 an), so viele monumentale und bürgerliche Werke von Bedeutung hervorgebracht, dass die rheinhessische Hauptstadt hinsichtlich der Entwicklung der modernen Baukunst sich als einer der wichtigsten Punkte der Rheingegenden herausstellt. Der Bauplan des verstorbenen Grossherzogs und der schöpferische Geist Mollers wirkten hier im schönsten Verein. Der gedachte Baumeister, jetzt Oberbaudirector und Vorstand der obersten Baubehörde, schuf zunächst das Casino, dann 1819 den Prachtbau des Theaters (das 2000 Zuschauer fasst), 1822 — 27 die neue katholische Kirche (eine Rotunda); ferner machte er den Entwurf zum Kanzleigebäude, zur Erweiterung des grossherz. Palais und zu den neuen Strassen (Quartieren) mit geschmackvollen Privatgebäuden, zu denen die Altstadt einen wundersamen Contrast bietet. Auch entwarf Moller die schöne Ludwigssäule auf dem oktagonen Luisenplatze, welche das 22½ F. hohe Standbild des Grossherzogs Ludwig I. (modellirt von Schwanthaler, gegossen von Stiglmaier) trägt und mit dem Ansatz für die Frzstatue 132½ Fuss misst. Aus dem im Grossherzogthum vorkommenden röthlichen Sandsteine gearbeitet, hat diese Säule den Grundtypus des kräftigen und würdevollen dorischen Stylos, jedoch durch die Veränderungen modificirt, welche der Charakter einer Denksäule bedingt, namentlich also mit Säulensfuss, Plinthus und Fussgestell versehen, dessen Inschrift die Bestimmung des Ganzen verkündet. Auch der Schaft hat die einfache dorische Form mit der in scharfen Kanten nach aussen zusammenstossenden Kannelirung, verzichtend auf die zwar berühmte, aber den Blick des Beschauers verwirrende Art von Verzierung, welche an der Trajans-, Antonins- und Napoleonssäule als in spiralförmig gewundenem Bande sich hinaufziehende Relieffirung bekannt ist; dagegen stimmt sie mit diesen im Baue des Kapitells, des Abakus mit dem umgebenden Geländer und des kuppelartigen Cippus im Wesentlichen überein. Eine schätzbare Eigenthümlichkeit hat sie in der Grösse des aufgesetzten Standbildes und in deren Verhältniss zur Höhe des ganzen Werkes.

Während z. B. Napoleons Bild auf der Pariser Säule nur etwa den zwölften Theil von der Höhe des Ganzen einnimmt und daher aus der Ferne gesehen allzu klein erscheint, beträgt die Grösse der Darmstädter Ludwigsstatue etwas mehr als den achten Theil des ganzen Monuments. Durch diese Vergrösserung des Bildes mit entsprechender Verkleinerung der Säule bleibt nicht nur letztere ihrer untergeordneten Bestimmung als Trägerin des Hauptwerkes getreuer, sondern auch das Bild stellt desto naturgetreuer die grossartige Körpergestalt des Grossherzogs dar und leistet damit eben das, was Manche bei einer so hochgestellten Statue für unmöglich hielten, dass nämlich der dargestellte Fürst so ganz lebensentsprechend mit seinen bekannten Gesichtszügen, seinen Körperformen und seiner Kleidung erschaubar ist, dass die Persönlichkeit sich Jedem einprägt und so in dem Volke fortzuleben vermag. Durch diesen Besitz einer geschichtlichen und für die Säule unmittelbar bestimmten Persönlichkeit, den die Säule des Grossherzogs Ludwig, des „Constitutionsgebers“, mit der Napoleonssäule gemein hat, haben diese beiden Denksäulen einen wesentlichen Vorzug vor hundert andern. Zum Ruhm der Ludwigssäule gereicht es übrigens, dass bei ihr mit sehr geringen Mitteln wirklich Grosses geleistet ist; die Gesamtkosten betragen die erstaunlich mässige Summe von 60,675 Fl., wovon fünf Theile durch freie Gaben des dankbaren Volkes zusammengekommen sind, so dass nur der sechste Theil mit 10,250 Fl. vom Staat übernommen worden ist. Drei breite Stufen führen zum Postament der Säule; der Würfel desselben hat eine Breite von $18\frac{1}{2}$ Quadratsuss. Der Säulenschaft ist mit 20 Kannelirungen versehn und nach oben parabolisch verjüngt. Der untere Durchmesser desselben ist 14, der obere 12 Fuss. Die ganze Höhe des Denkmals vom Erdboden bis zum Scheitel der Bildsäule beträgt 156 hessische Fuss. Die Statue wiegt 108 Centner, der einen Kugelabschnitt bildende Schlussstein, worauf sie ruht, 90 Centner. Die Bildsäule führt Ludwig I. sprechend ähnlich vor, und zwar in Generalsuniform, entblösten Hauptes, wie man ihn zu sehen gewohnt war, mit einem Mantel malerischen Faltenwurfes bekleidet, die Linke am Degen, in der Rechten eine Pergamentrolle, die „Verfassungsurkunde“ andeutend. Das Antlitz ist gegen Westen gewendet. An dieser Seite liest man am Würfel des untern Postaments die Inschrift: *Ludwig dem Ersten sein dankbares Volk*. Die Ostseite des Würfels bezeichnet die Tage der Grundsteinlegung (14. Juli 1841) und der Einweihung (25. Aug. 1844). Um das Postament der Säule selbst unversehrt zu erhalten, führt ein auf sinnreiche Weise unterirdisch angebrachter Zugang zu einer drei Fuss breiten Wendeltreppe, und diese im 7 Fuss weiten Innern der Säule hinauf zu der von einem eisernen Geländer umfassten Plattform des Kapitells, an den Fuss der Bildsäule. Eine bezaubernde Aussicht über die Stadt, nach dem Rhein und Main und den ihre Ufer krönenden Städten Mannheim, Worms, Oppenheim, Mainz, Frankfurt etc., nach dem Taunus, Spessart, Odenwald und der Bergstrasse, lohnt hier reichlich die Mühe des Erstelgens von 171 Stufen. — Unter den vier Kirchen Darmstadts zeichnet sich, wie schon bemerkt, die katholische Rundkirche aus, deren lichtbringende Kuppel von 28 korinthischen Säulen getragen wird; dann ist aber auch die alte protestantische Stadtkirche bemerkenswerth, die seit Kurzem in einer durch würdige Restauration im gothischen Style hergerichteten Gestalt erscheint. — Das vom Landgrafen Ernst Ludwig erbaute Residenzschloss zeigt am Portale der dem Marktplatze zugewendeten Hauptfasade die Kolossalstatuen Philipps des Grossmüthigen und Georgs I. (des jüngsten Sohnes von Philipp und Stifters der Linie Hessen-Darmstadt), beide vom Hofbildhauer Scholl modellirt und in Sandstein ausgeführt. Das meiste historische Interesse hat natürlich die Bildsäule Philipps. Der gediegene Charakter dieses Fürsten, den man wohl eine der Säulen der Reformation nennen darf, ist gut aufgefasst. So recht in sich sicher, hohen Ernst auf dem scharfmarkirten, porträt-getreuen Antlitz, steht Philipp da in seiner bekannten Tracht, mit dem typischen Schlüssel, dessen Bedeutung noch immer nicht enträthselt ist, auf der Brust, im Wamms mit kurzem pelzverbrämten Mantel darüber und in den hohen Lederstiefeln, die eine Hand am Schwerte, das den schmalkaldischen Krieg durchgemacht, in der andern den Herrscherstab, den er in ächter Fürstlichkeit geführt. Zu seinen Füßen sieht man den Löwen des hessischen Wappens. — Bedeutende Kunstsammlungen finden sich im grossherz. Residenzschloss, das auch eine Bibliothek von 90,000 Bänden aufweist. Seit 1843 ist das sogen. alte Museum aus dem ältern Theile des Schlosses in dessen neuern Theil übergesiedelt, wodurch es an Licht, Uebersichtlichkeit und bequemer Aufstellung bedeutend gewonnen hat. Es verdankt seine Gründung vornehmlich dem verewigten Grossherzoge Ludwig dem Ersten, ist unverkäufliches Familieneigenthum des grossherz. hessischen Hauses und enthält Rüstungen und Waffen, Alterthümer, Kunstwerke aller Art, Münzen und Medaillen, geschnittene Steine, kleine Bronzen, Schnitzwerke aus Elfenbein und Holz, chinesische und japanische

Gemälde, Statuen, antike Gebäude in Korkarbeit von Antonio Chichi, u. a. m. Unter den neu aufgestellten Gegenständen macht sich das umfängliche Modell des Schlosses bemerklich, wie letzteres früher beabsichtigt, aber nicht beendet worden. Der wichtigste Schatz des Schlosses ist die Gemäldesammlung, die aus etwa 300 Stücken besteht. Man findet hier z. B. eine anmuthreiche „Darstellung im Tempel“ vom J. 1447, welche von einem Nachfolger des Kölner Meisters Stephan gemalt ist; Glasmalereien aus der Kirche zu Wimpfen im Thal, welche den germanischen Styl noch in der Strenge, zugleich aber auch in jener eigenen Grossartigkeit zeigen, welche die 2. Hälfte des 13. Jahrh. charakterisirt. (Abbildungen davon s. in F. H. Müller's Beiträgen zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde I. T. 18.) Ferner befindet sich hier: der heil. Johannes von Raffael; eine ruhende und eine schlafende Venus von Tizian; eine Jungfrau mit dem Kinde unter einem Apfelbaume und eine stillende Mutter von Lukas Kranach; ein dem heil. Franz erscheinender Engel und ein *Ecce homo* von Lodovico Caracci; ein schlafender Amor von Reni; St. Johannes vom modenesischen Meister Schidone; der Untergang Troja's von Pietro da Cortona; ein alter Feldherr von Domenico Fetti; die heil. Dorothea von Dolce; eine Diana von Rubens; eine Beschneidung von Heinrich Goltzius; ein vorzüglicher Christus, der vor zwei Jüngern das Brod bricht, von Rembrandt; eine Verspottung Christi und eine Kreuzigung von Seekatz; die Magdalena, eins der besten Bilder von Lebrun; zwei vortreffliche Darstellungen vom Darmstädter Schmidt: die Heilung von Jairi Töchterlein und die Flucht des ersten Menschenpaares aus Eden; von Jan van der Lys eine Schäferin, die sich mit einem Schäfer um einen Brief streitet; von Philipp Kalf ein Blumenstück; von Fiedler eine Obsthändlerin und ein Käsehändler; von Brakenburg ein Trinkgelage. Uebrigens lauten in dieser Schlossgalerie auch Gemälde auf die Namen Correggio, Claude Gelée, A. van Dyck, Paul Potter und Ruysdael. Namentlich ist unter den niederländischen Vorfindungen viel Meisterhaftes. — Von der lebenden Kunst in Darmstadt zeugt die grosse Wirksamkeit des vielfach verdienten Baumeisters Möller, die Thätigkeit des tüchtigen Bildhauers Scholl (Schöpfers des Schöffordenkmals in Gernsheim) und seines mit nicht minderem Erfolge im Skulpturfache arbeitenden Sohnes, dann der Malerfleiss des Landschafters Schilbach und der Stecherfleiss des berühmten Jakob Felsing, Hofkupferstechers und Professors, der in der Schule Longhi's gebildet als einer der grössten deutschen Meister europäischen Ruf hat. Der Bruder des Letztern, Johann Heinrich Felsing, ist ebenfalls Kupferstecher, hat sich aber vornehmlich als einer der ausgezeichnetsten Kupferdrucker Namen erworben. Seine Kenntniss aller chemischen und mechanischen Mittel, um einen vollkommen guten Abdruck von wichtigern, durch aussergewöhnliche Arbeit Bedienung habenden Kupferplatten zu liefern, hat besonders auch die gute Folge gehabt, dass man seit Eröffnung seiner Druckerei immer mehr davon zurückgekommen ist, Platten von Kunstwerth zum Druck nach Paris zu schicken, so dass nun fast alle wichtigern Platten nach Darmstadt wandern. — Der hier bestehende Kunstverein hat sich mit den Vereinen zu Mainz, Mannheim, Karlsruhe und Strassburg zu einem gemeinschaftlichen Turnus jährlicher Kunstausstellungen verbunden.

Darnstedt, J. A., geboren 1769 zu Anna im Grossherzogthum Sachsen-Weimar, kam 1784 nach Dresden, um unter Schulz und Zingg sich für die Kupferstecherei auszubilden, widmete sich vornehmlich dem Landschaftsfache und erwarb hierin den Ruf eines der ersten Stecher seiner Zeit. In Folge solcher errungenen Meisterschaft ward er zum Professor an der Dresdner Akademie ernannt. Der Drang der Umstände nöthigte ihn früher, sich viel für allerlei literarische Unternehmungen gebrauchen zu lassen. Namentlich findet man in ältern Taschenbüchern eine Menge Landschaftsbildchen von ihm, welche ebenso von seiner Geschäftsthätigkeit als von geschickter Nadelführung zeugen. Von ihm sind ferner die zierlichen geschätzten Blätter in Becker's malerischen Beschreibungen des Plautischen und Seifersdorfer Thaies, sowie die meisten und schönsten Stiche im spanischen Reisewerke von Alexander de Laborde. Nach Wagner wurden von Darnstedt sechs Blätter der Müllerschen Sammlung gestochen. Mit Schumann lieferte er die Blätter zu Stieglitz' Gartengemälden. Im Verein mit Schmidt stach er zwei Bl. nach alten Malereien auf Marmor, Christus und St. Peter darstellend. Nach Dietrich dem J. arbeitete er das grosse Blatt der Magier, dann das andre grosse vortreffliche Blatt: *le Mage parmi les pasteurs*. In diesen beiden Blättern hat Darnstedt seine Urbilder mit so seltener Kraft und Treue wiedergegeben, dass die Mailänder Akademie ihm für diese zwei historischen Landschaften im J. 1808 die goldene Preismedaille zuerkannte. Ein wirkungsreiches Blatt von Darnstedts Hand ist auch der Abend nach Christian Klenckel; nicht minder anziehend sind seine Landschaftsblätter nach Boissieu. In Ro-

billard's *Musée français* datiren im dritten Theile folgende Stiche von ihm: *la belle soeur* (nach Moucheron) und *départ pour la chasse au vol* (nach Wynants). Dann hat er auch *les pirates en sûreté* nach Pynacker in kl. Folio gestochen. In Querfolio kennt man von ihm sechs Meissener Landschaftsblätter nach J. G. Wagner. Nach Hammer's und Thormeyer's Zeichnungen lieferte er mehre Stiche zu dem Werke: „Dresden mit seinen Prachtgebäuden und schönsten Umgebungen.“ Endlich ist auch ein bedeutender Architekturstich von ihm anzuführen, nämlich der Stich des Kölner Doms (die Hauptansicht in Boisserée's Domwerke), eins der edelsten Erzeugnisse des Grabstichels.

Dart, Herausgeber des Werks: *The Cathedral of Canterbury*, welches 1723 in London in Folio erschien.

Dassonville, Jacques, auch *J. de Sonnevillle* geschrieben, ward 1619 zu Ogen bei Rouen geboren, erlernte die Malerei, legte sich aber später auf das Stichfach und lieferte Blätter nach eigener Erfindung in der Art Adrians van Ostade, die nicht verdienstlos sind, aber freilich dem Vorbilde nachstehen. Am Besten sind diesen „französischen Ostade“, wie man ihn nennt, die Köpfe gerathen; die Extremitäten der Figuren hingegen lassen viel zu wünschen. Den Namen des Künstlers tragen z. B. folgende Blätter: der Mann mit der Rattensalle; die Familie am Kamin; ein Mann mit halbvollem Glase von fünf Personen umringt; der Mann mit der Pfeife in der einen und dem Krüge in der andern Hand; die ländlichen Musikanten (in Callots Geschmack); die Almosen begehrenden Bettler; die Alte, welche ein Kind entkleidet (vom J. 1653); ein Mann und eine Frau mit dem Kinde, das sich vor einem als alter Mann maskirten jungen Menschen scheut; die drei Bettler in der Stube; ein Mann mit Krug und Glas in Händen zu Seiten einer Frau; zwei Bettlergruppen, Männer, Weiber und Kinder; eine Alte mit zwei Kindern. Die beiden letztern Blätter sind vom J. 1656. Vergl. übrigens Rud. Weigels Kunstkatalog, 3. Abth. S. 87, und Basan's *Dictionnaire des Graveurs anciens et modernes*.

Daudot, Robert, geb. 1737 zu Lyon, gest. 1824, erlernte die Stechkunst bei seinem Vater, einem Kupferstichhändler, ward dann Schüler von Balerhou und bildete sich zuletzt unter Wille aus. Seine schönen Blätter finden sich im *Musée royal*, in St. Non's Reise nach Neapel, in Alex. de Laborde's spanischem Reisewerke, in Cassas' syrischer Reise, in der *Galerie de Florence* und in den *Monumens de l'Indoustan*. In Cassas' Werke ist z. B. das bedeutende Blatt der Ruinen Palmyra's von ihm. Nach van der Meulen stach er eine Schlacht und eine Ansicht von Dinant; nach Solymis eine Ansicht des Ostender Hafens; nach G. Wagner zwei Meissener Ansichten; nach Hackert eine Landschaft mit Figuren und Thieren; nach Vernet den napoleonischen Uebergang über den Po, eine Mondschellenlandschaft, eine Ansicht des Posillippo bei Neapel und die Tiberbrücke; nach Breunberg einen Italiänischen Schäfer und das Campo vacello; nach Paulin das Pantheon und den Vestatempel; nach Dujardin eine Thierlandschaft und die Landschaft mit der Spinnerin; nach Wouwerman die grosse Hirschjagd; nach v. d. Velde den Apfelschimmel; Mehres nach Both und Berghem etc. — Sein den gleichen Vornamen tragender Vater stach Porträts.

Daulby, D. A., Hess 1796 zu Liverpool einen „*descriptive catalogue of the works of Rembrandt and of his scholars: Bol, Livens and van Lied, compiled from the catalogues of Burgu, Gersaint, Helle and Glomy, Marcus, and Verri*“ erscheinen. Die Vorrede zu diesem beschreibenden Verzeichniß der Werke Rembrandt's und seiner Schüler ist von Roscoe. Beigegen ist ein Bildniß des grossen Niederländers.

Daullé, Jean, geb. 1703 zu Abbeville, gest. 1763 zu Paris, erlangte seine Ausbildung im Stichfache bei seinem Landsmann Robert Herquet und wäre seinen Leistungen zufolge einer der ausgezeichnetsten Meister geworden, wenn ihm die Zeitumstände keine Entfaltung seiner Kräfte gestattet hätten. Er war genöthigt sich in Allen zu versuchen, daher er auch Vieles arbeitete, wofür die Natur ihn am Wenigsten bestimmt hatte. Sein ausgezeichnetes Talent für den Figurenstich bezeugt das herrliche Bildniß der Tochter Mignard's nach dem Gemälde des Letztern (Hess sein erstes Blatt datirt vom J. 1735. Nach Rigaud stach er den Kardinal Polignac, den Erzbischof Karl Kaspar von Vintimille (*en buste*), den Franz de la Peyroue, des Okultisten Gendron und Margaretha von Valois; nach A. Pesne die Halbfigur Jean Mariette's (ein grosses Blatt); nach Aved den Charles Lefebvre de Laubrieux nach Tocque die *Marie de Pologne* (ein gr. Bl.); nach Cochlin dessen selbstgezeichnetes Bildniß, die Maler Nonotte und Vanloo; nach Nonotte den Jesuiten Paulin, nach Vanloo den Peter Anton le Mercier; nach Drouais das Fräulein Pessier, nach eigener Zeichnung die Prinzen Karl und Benno Stuart. Emanuel Pinto, Groumcher

der Maltheſer, ſoll von Wille unter Daullé's Namen geſtochen ſein. Manches Verdienſtliche hat übrigens D. auch im Hiſtoriſchen geleiſtet. Seine vorzüglichſten hiſt. Blätter ſind: die berühmte Magdalene des Correggio, die beiden Söhne Rubens' und das *Quos ego* nach Demſelben, Diogenes mit der Laterne nach Spagnoletto, der weinende Petrus nach Lanfranco (dieſe Blätter ſämmtlich für das alte Dresdner Galleriewerk); der Triumpf der Venus und die vier Jahreszeiten nach Boucher; Maria mit dem Kinde nach Maratti; der an der Staffelei ſitzende Rigaud, ſein und ſeiner Frau Bildniß malend, Aufnahmestück 1742; Venus und Diana, Jupiter und Antiope, die ſchlafende Venus vom Satyr überrascht, Jupiter in Dianengestalt die Kallisto verführend (letztre vier Blätter nach Poussin); das mit dem Amor ſpielende Kind nach A. van Dyck; die Vogeljagd nach Jan Miel (Bamboccio); zwei italiäniſche Anſichten nach Patel; das alte und neue Rom, zwei Bl. nach Lallemand; Bäuerinnen am Ufer eines Flusses und die Strafe Kains nach dem Brudermorde, nach Dietrich; der „Preis der Schönheit“ und „Jupiter im Goldregen die Danaë beſuchend,“ nach Detroy etc. etc. Von Daullé exiſtirt auch ein verkleinerter Nachſtich des Bolſwert'schen Blattes der Heilandsgeburt nach Rubens.

Dauthe, Joh. Friedr. Karl, geb. 1749 zu Groſszſchocher bei Leipzig, geſt. 1816 zu Flinsberg in Schleſien, wirkte als Baumeiſter in der wichtigen Stellung eines Baudirektors zu Leipzig und ſchuf hier den noch heute ganz ſeine Beſtimmung erfüllenden Concorſaal des Gewandhauses, welcher, angelegt im länglichen Oval, als ein Muſter von akuſtiſchem Bau berühmt iſt. Auſſerdem wird von Dauthe bemerkt, daß er auch Kupferſtecherei übte und auf das Geheimniß der Tuſchmanier des *le Prince* kam, in welcher Art er mehre Blätter hinterlaſſen hat.

Daverio, ein Schweizeriſcher Kupferſtecher, welcher derzeit zu Florenz arbeitet und ein verdienſtliches Unternehmen begonnen hat, indem er die Herausgabe von 10 Blättern in Linienmanier nach ältern Meiſtern bezweckt. Das erſte davon erſchienene Blatt gibt die in der Gallerie Pitti befindliche Kreuzabnahme des Perugino wieder. Dieſe Blätter ſind zunächſt für Künſtler beſtimmt und der Subſcriptionspreis iſt daher auch nur zu 6 Paoli pro Blatt angeſetzt. In dem gedachten erſten Stiche hat Daverio den Charakter des Originals ſehr gut getroffen, obſchon einzelne Härten bemerkbar ſind. Die folgenden neun Blätter ſollen bringen: die Viſion des Ezechiel von Raffael (im Pittipalaſt), die Geburt des Heilands von Lorenzo Credi, die Anbetung der Hirten von Ghirlandajo, die Kreuzabnahme von Fieſole, die Himmelfahrt von Giotto (dieſe vier in der Accademia zu Florenz), die Madonna mit Engeln von Sandro Botticelli und die Himmelfahrt von Mantegna (in der groſſen Florentiner Gallerie), Jeſus den Tribut bezahlend von Maſaccio und die Apoſtel Peter und Paul vor Nero, Fresko von Filippino Lippi (in der Kirche del Carmine).

David (bibl. Geſch.) war der jüngſte Sohn des Iſai, eines vornehmen Bethlehemiten aus dem Stamme Juda, empfing ſeine Bildung in einer Profetenschule und that ſich ebenſo ſehr durch ſeine Geiſtesanlagen, wie durch Muth und Tapferkeit hervor. In letzterer Beziehung ſpricht für ihn ſein glorreicher Kampf mit dem Rieſen Goliath, durch welchen Sieg der junge Hirt dem Hohenprieſter Samuel ſich empfahl, der ihn darauf, noch bei Lebzeiten des Königs Saul, als künftigen König ſalbte. Saul mußte den ſieggekrönten Jüngling natürlich als ſeinen Gegner betrachten; ſeine Verfolgung Davids hatte aber einen Bürgerkrieg zur Folge, in welchem Saul auf Gilboa erſchlagen ward. Nun beſtieg David den Thron von Juda, während die übrigen Stämme ihm einen Gegenkönig in der Perſon Iſboſeths, des Leibeserben Sauls, entgegenſtellten. Durch Hinwegräumung deſſelben erlangte David die Herrſchaft über das ganze Reich Juda und Iſrael, das er von 1055 — 1015 vor Chriſtus regierte. Jetzt mußte er, um ſeine Herrſchaft zu befeſtigen, gegen die Jebuſiter ausziehen, die mitten in Paläſtina hausten. Hier eroberte er die Veſte Zion, erhob Jeruſalem zur Metropole des Reichs und machte die Burg zum allerheiligſten Ort des Cultus. Dann unterwarf er ſich die Völkſchaften der Philiſter, Amalekiter, Edomiter, Moabiter und Ammoniter, und brachte auch nach langem Kriege das damasceniſche Syrien unter ſein Scepter. Sein Reich, vom Eufrat bis ans Mittelmeer und von Phönizien bis an den arabiſchen Meerbuſen ſich erſtreckend, zählte über fünf Millionen Bewohner. Er beförderte die Schifffahrt und den Handel (namentlich mit der phöniziſchen Haupthandelsſtadt Tyrus) und ſuchte übrigens ſein Volk durch die Künſte, zumal durch die Baukunſt, zu bilden. Den Glanz des Cultus förderte er durch Eintheilung der Prieſter und Leviten in beſtimmte Klaſſen und durch Anſtellung geweihter Sänger und Dichter. Für die Rechtspflege ſorgte er durch Einführung von Ober- und Unterrichtern, für das Kriegswesen durch Begründung eines ſtehenden Heeres. Als Dichtergeiſt iſt er jedem Bibelleſer bekannt durch das Klageſied um Jonathan, durch den Klageſang um Abner, ſeinen

geliebten Feldherrn, und durch andre Lieder im Psalter. Daneben ist aber auch seiner Amuren Erwähnung zu thun, in denen er ausserordentlich ausschweifte und die ihn, den sogenannten „frommen David“ selbst zu manchen Grausamkeiten verleiteten. Die Eifersucht unter seinen Söhnen von verschiedenen Müttern ward endlich Veranlassung, dass Empörung gegen ihn in seiner eignen Familie ausbrach. Sein Sohn Absalon, der Missgerathene, suchte ihn vom Throne zu bringen, kam aber in dem gegen den Vater unternommenen Kriege um. Auch die nachmalige Empörung des ältesten Sohnes Adonia ward glücklich unterdrückt. Sterbend übergab David das Scepter über Juda und Israel seinem bestgerathenen Sohne, dem weisen Salomo.

— Für die christliche Kunst ist David als König und heiliger Sänger wie als



Birt und Riesentödtler Gegenstand vielfacher Darstellungen geworden. Als Hirtenknabe erscheint er mit der Schleuder, dem Riesen Goliath gegenüber; diese Darstellung dient als Symbol des Sieges der anfänglich kleinen und unaussprechlichen christlichen Kirche über das mächtige Heidenthum. Ganz offenbar liegt dieser Sinn zum Grunde, wenn David als Heldenjüngling in dem drastischen Momente dargestellt wird, wo er nach seinem vollbrachten Kraftwurfe das abgeschaltete Riesenhaupt in der siegreichen Hand haltend vor den Hohenpriester tritt. (So ist auch die Composition des Gemäldes zu verstehen, welches hier im Holzschnitt wiedergegeben wird. Das Bild ist von Guido Reni, der es um 1646 für Hrn. v. Créquy, damaligen französischen Gesandten zu Rom, ausführte. Es wird zu den schönsten Bildern Guido's gerechnet, und

man kennt mehr denn vierzig Kopien davon. Ein guter Stich existirt von G. Rousselet. Die Stellung der Figur ist elegant zu nennen; nur hat der Kopf Davids keines rechten Adel, daher uns aus diesem Gesicht nicht eben ein künftiger König zu blicken scheint; auch ist die Federmütze, die eher an einen mittelalterlichen Edelknaben als an einen Hirtenjüngling des Stammes Juda denken lässt, ganz ungebührlich und einer biblischen Figur überhaupt widersprechend.) Als König mit der Harfe dargestellt, dient David in der christlichen Kunst als Sinnbild des Gottesdienstes.

David von Angers. — Pierre Jean David, der Bildhauer, zur Unterscheidung von seinem berühmten Namensvetter, dem Maler Louis David, nach seiner Vaterstadt Angers benannt, ward im J. 1789 oder nach Gabet's Angabe 1792 geboren, war von früher Jugend an der Kunst zugehan, fand das grösste Vergnügen am Zeichnen, aber nur geringe Mittel sich für die Kunst weiterzubilden. Nachdem es ihm eine Zeitlang in Paris sehr kümmerlich gegangen, gewann er endlich die Zuneigung seines berühmten Namensverwandten, des Napoleonmalers, der ihn unentgeltlich als Lehrling annahm. Als sich auch Roland und selbst die Akademie für den jungen vielversprechenden David verwendeten, erhielt derselbe durch seine Vaterstadt 500 Franken bis zum

Schluss seiner Lehrjahre angesetzt. Nun legte sich David mit allem Fleiss auf das Skulpturfach und empfing als erste Aufmunterung 1811 die Hauptprämie für ein Basrelief, das den Tod des Epaminondas darstellt. Mit diesem Preise war eine Pension verbunden, die ihm gestattete, seine Bildung in Italien zu vollenden. Zu Rom studirte er zunächst das Erhabene und Schöne antiker Werke, dann besuchte er Antonio Canova's Werkstatt und ging 1816 nach England, um die klassischen Meisterbildwerke zu studiren, die der Kunsträuber Lord Elgin vom Parthenon in Athen heruntergeschlagen und nach London geschafft hatte. In England erhielt David den für



den Künstler ehrenvoll scheidenden, aber für den patriotisch gesinnten Franzosen schmählischen Antrag, eine Denksäule mit Basreliefs zu Ehren des englisch-deutschen Alliance-Sieges auszuführen. Natürlich konnte D. auf dieses Ansinnen unmöglich eingehen, und so glänzend auch die Gelegenheit war, hier seine ersten Künstlersporen durch ein grosses Werk zu verdienen, so wanderte er lieber nach Paris zurück, um etwas später die Bahn seines Ruhmes zu betreten. Im J. 1822 stand seine Kolossalstatue des Königs René (jetzt in *Aix*) vollendet da, und gleichzeitig sah man auch seine St. Cécilia, für eine Pariser Kirche gearbeitet. 1824 schuf er das Bonchamp-Monument mit der 6 P. hohen Statue in der Kirche St. Florent. Drei Jahre später vollendete er die Kolossalstatue des grossen Condé (Louis de Bourbon-Condé, des Zweiten dieses Namens, der als Feldherr neben Turenne glänzt) für die Brücke Louis XVI. in dieser 12 par. Fuss hohen Statue, die zu seinen bedeutendsten, lebendigsten Schöpfungen zählt, ist der grosse Feldherr in dem Moment aufgefasst, wo er vor Freiburg seinen Stab in die feindliche Schanze wirft, um sofort an der Spitze seiner Truppen ihn wiederzuholen. (S. den beifolgenden, nach dem Stich im 4. Th. von Réveil's *Musée de peinture et de sculpture* gearbeiteten Holzschnitt.) Nächst dem führte David die „Junge Griechin“ aus, „welche den Lorbeerkrantz auf dem Grabe des Freiheitshelden Bozzaris niederlegt.“ Ferner fällt in jene Zeit seine Talmastatue für das *Théâtre français*. Im J. 1826 ward er Mitglied der Kunstakademie und Professor an der Kunstschule zu Paris. 1829 besuchte er Weimar, um ein Brustbild Goethe's

zu modelliren. (Diese Büste, kolossal in Marmor ausgeführt, sandte der Künstler dem Dichter 1831 zum Geschenk, worauf sie ihre Aufstellung in der Weimarschen Bibliothek fand.) Im J. 1830 fällt seine Gruppe des Christus mit Maria und St. Johann, die er für die Hauptkirche von Angers ausführte; dann das Fénélonendenkmal mit Basreliefs für die Kathedrale zu Cambrai; der junge Hirt, der sich im Wasser besieht (im Musée zu Angers); die Monumente der Marschälle Lefebvre und Suchot, der Grafen Burke und Visconti; alle Bildwerke an der Mittagsseite des Triumphbogens an der Marceller Rennbahn. Im J. 1831 ward er mit der Statue

Foy's für dessen Denkmal auf dem *Père Lachaise* beauftragt, welche Arbeit durch Leroux Kupferwerk bekannt ist, und in derselben Zeit beschaffte er auch die Büste der literarisch berühmten Frau von Staël-Holstein, welches Marmorwerk in einem Saale des französ. Instituts gesehen wird. Weiter knüpfen sich an seinen Namen: die Statue Jefferson's zu Philadelphia; der den Wurfspiess sich aus dem Schenkel ziehende Philopömen im Tuileriengarten; die Bronzestatue Cuvier's zu Mompelgard und eine andre dieses grossen Naturforschers für den Pariser Pflanzengarten; das Denkmal des Marschalls St. Cyr auf dem *Père Lachaise*; die Bronzestatue Corneille's zu Rouen; die Büste Racine's zu La Ferté; die zwölf Apostel für eine Kirche; das Monument der Gräfin Brissac (in der Vendée) etc. Nach dieser Menge von durchschnittlich ausgezeichneten Arbeiten besuchte er 1834 abermals Deutschland, wo er zu Stuttgart und Berlin die Bildhauer Dannecker und Rauch, zu München den Philosophen Schelling und zu Dresden den Dichter Tieck in kolossaler Grösse modellirte und viele andre Porträtbüsten bildete. Im J. 1835 bewunderte man zu Paris seine ausgezeichnete Büste des polnischen Dichters Mickiewicz in weissem Marmor. Um dieselbe Zeit sehen wir unsern Bildner mit den Sculpturen für das Giebelfeld des Panthéon beschäftigt, deren Vollendung in das J. 1837 fällt. Man fühlt sich auf das Lebhafteste mitten in die glorreiche Periode des Kaiserreichs versetzt, wenn man das Relief dieses Giebelfeldes betrachtet, wo *la Patrie*, eine hohe stolze Frauengestalt, die Lorberkränze zur Vertheilung hinaufreicht, nach welchen auf der rechten Seite Bonaparte mit Ungestüm greift; neben ihm der kleine Tambour von Arcole, der General Kleber u. A. m.; auf der linken Seite hingegen in ruhiger Haltung die Männer der Wissenschaft und der Künste: Laplace, Fénélon, Malesherbes etc. Da ist der Dank, den das Vaterland den Verdiensten zollt, deutlich in Stein geschrieben, und solches liest jeder Franzose gern. Von David's andern Basreliefsarbeiten sind bemerkenswerth: der Genius des Krieges und der Fortification (an der Fontaine des Bastilleplatzes); die Unschuld, welche zur Gerechtigkeit steht (im Louvrehofe); die Rückkunft des Herzogs von Angoulême nach dem spanischen Kriege (welches Relief den Triumphbogen am Karussellplatz schmückte, aber in der Julirevolution herabgenommen ward); die militärische Execution des Grafen Frotté und seiner sechs Officiere (in der Kirche zu Alençon); drei Basreliefs in der Genovesenkirche und über dreihundert zur Verzierung des Schauspielsaals im Odéon zu Paris. In diesem bedeutenden und berühmten Cyclus von Reliefs hat David sämtliche tragische und komische Dichter vorgeführt und jeden derselben durch die Personification dreier Werke zu charakterisiren gesucht. Dann verdient auch Beachtung sein 54 Fuss langer Fries im Schlosse Fontainebleau, wo man die Darstellung eines Kriegsmarsches findet. — Die erstaunliche Anzahl von Büsten, die D. v. A. geschaffen, bezeugen nebst den vielen Bildnisstatuen seine überwiegende Neigung zur Porträtbildnerel. Er hat auch hierin unstreitig sein Höchstes geleistet, wobei nicht zu verschweigen ist, dass hier und da in seinen berühmtesten Werken der Art sich ein übertriebenes Streben, geistreich sein zu wollen, manifestirt; so z. B. in der Goethebüste, die er nach Weimar und in einem zweiten Exemplare nebst der Büste Tieck's nach Dresden auf die Bibliothek geschickt hat. Ausser den schon erwähnten Personalitäten porträtirte er (Zeitgenossen und historische Personen in bunter Folge): Grégoire, Barrère, Colonel Moncey, Cazeaux, Canmartin, Merlin de Douay, Lady Morgan, Chateaubriand, Rossini, Franz I., Heinrich II., Ambros Paré; Lafayette (Geschenk an die Verein. Staaten), Visconti, Camille Jourdan, Sleyes, die Barone Deagenettes und Volney; Cooper (für Nordamerika), Jeremias Bontham (Geschenk nach England), Berliard (im Museum zu Angers), Basol Rochette; Fénélon (im grossen Sitzungssaale zu Paris), Montesquieu, Rouget de Lisle, Racine, Lacépède, Kasimir Perrier, Rératry; O'Connell (um dessen Büste er 1843 nach Irland reiste), Chénier und Kasimir Delavigne (1844 für das Foyer des *Théâtre français*); Vanière, Mairan und Pellisson (Geschenke nach Béziers, der Vaterstadt dieser drei Männer, für welche Büsten der Künstler im J. 1815 ein schönes Stück vergoldetes Silber, mit reicher Ornatur verziert, als Gegengeschenk erhielt) etc. Besondere Hervorhebung verdient seine Büste Alexanders von Humboldt, deren Ähnlichkeit nicht grösser sein kann. Jedermann wird von der Erhabenheit, welche David auf die edle Stirn des gefeierten Naturforschers zu legen wusste, ergriffen, und mit Recht wird diese Büste als das würdigste Seitenstück zum Brustbilde Cuvier's, David's älterem Werke, betrachtet. — Endlich sind noch einige statuarische Werke unser Meisters, welche in das letzte Quinquennium fallen, hier anzuführen. Zunächst das Gutenberg-Monument zu Strassburg, welches nach David's Modell in Bronze ausgeführt ward. In der Physiognomie dieses kolossalen Gutenberg bemerkt man mehr ein Haschen nach grossem Ausdruck, als dass wirklich ein tiefer Geist sich

in derselben ausspräche. Die starken Falten und Furchen des Gesichts, der Bart und Anderes erscheinen hart. Dazu kommt, dass die Figur selbst etwas Gezwungenes hat und dass die Draperie keineswegs von grossem Style zeugt. Aber wie scham auch in Beziehung auf Composition und Zeichnung und wie fremd dem Gesetz künstlerischer Conception der Form nach Davids Denkmal für Gutenberg auf dem Markte zu Strassburg sich ausnimmt, — in der Poesie des Gedankens überragt es selber das von Thorwaldsen in Mainz, der den Erfinder des Buchdrucks mit der beweglichen Letzer in der Hand darstellte, während ihm



David einen Papierbogen in die Hand gegeben, auf welchem in Drucklettern die Worte stehen: *Et la lumière fut!* (Und es ward Licht!) Ferner das am 8. Aug. 1844 zu Mayenne enthüllte Denkmal des Kardinals Cheverus, Erzbischofs von Bordeaux, welches ausser dem Standbilde vier Sockelreliefs mit merkwürdigen Szenen aus dem Leben des edeln Menschenfreundes aufweist, und die 1846 vollendete Statue des französischen Armeearztes Dr. Larrey, welche denselben in Uniform darstellt und als Inschrift die Worte Napoleons trägt: *Larrey, certainement, c'est l'homme le plus honnête, que j'ai connu.* (Das Piedestal stören hier ebenfalls vier Basreliefs, welche merkwürdige Lebensmomente des Verewigten darstellen.) Ausser den vielen monumentalen Werken und den unzähligen Porträtbildungen kennt man von Davids Hand einige rein seiner Fantasie angehörende Schöpfungen, genrehafte Gebilde, unter welchen namentlich die Statuette des Traubennaschers (s. beifolgenden Holzschnitt) von allerliebster Erfindung ist. Dieser kleine Adam, der sich selbst verführt und dem die Strafe in Gestalt einer Schlange auf der Ferse folgt, gewährt ein so sinnreiches poetisches Bild der von der schleichenden Gefahr begleiteten natürlichen Begierde, dass man wohl sagen kann, hier sei der Naturalismus der Davidschen Plastik durch die Idee wahrhaft verklart worden. — David v. A. gehört seiner Persönlichkeit nach zu den lebenswürdigsten Charakteren, seinem Künstlertalent nach zu den ausgezeichnetsten Bildnerkräften, welche das „Paris von gestern und heute“ aufweist. Wie sein Namens- und Kunstbruder, der Maler, so ragt auch D. v. A. aus der Kaiserzeit herüber, und diese grosse Zeit hat er nicht in

Paris allein, sondern auch im übrigen Frankreich durch seine Kunst mit verherrlichen helfen. Hierin lag die grösste Aufgabe seiner Sendung, welche er auch mit patriotischem Gefühl und genialer Kraft erfüllt hat. Verdienter als hundert Andre trägt er das Kreuz der Ehrenlegion, das ihn seit 1825 schmückt. Ein ebenso patriotischer als geistreicher und eigenthümlicher Künstler hat er die Fesseln der kalten Nachahmung antiker Skulptur zu brechen und seine Gedanken auf eine freie, ihm zugehörige Weise auszudrücken gesucht. Dies ist ihm auch in einem seltenen Grade gelungen,

doch ist er in diesem Streben auf einen Abweg gerathen, der sich oft genug in seinen Werken als die „forcirte Gelstreichheit“ zu erkennen gibt. Als Antipode des Glaten und Strengstylistischen der Antike übt er ein äusserst kräftiges, wirkungsreiches, daher zumal für Kolossalplastik höchst vortheilhaftes Bildnerverfahren, welches von der anderwärts, namentlich in Deutschland herrschenden Weise der Behandlung des Thones und Marmors beim Modelliren und Ausführen bedeutend abweicht und ihm jene Freiheit verleiht, bei welcher er mit Wärme der Begeisterung und mit kühnem Schwunge der Hand seine Gedanken ausführt. Ungleich energischer als Pradier, ja man darf sagen, mit der Sturmflut des Revolutionseifers hat sich D. v. A. dem Naturalismus in die Arme geworfen. Er ist so sehr Gegner des Idealismus in der Kunst, dass er demselben auch das bescheidenste Plätzchen im Styl, in Anordnung und Charakteristik streitig zu machen strebt. Die Allen greifbare Wirklichkeit allein ist ihm Wahrheit in der Kunst und nur die Persönlichkeit individuell. „So hat er,“ sagt einer seiner schärfsten Beurtheiler, „als Denkmal für einen in der Vendée gefallenen tapfern republikanischen Tambour den liegenden nackten Körper (wenn nicht gar Leichnam, eines Pariser Trommelschlägers mit allen Mängeln und Zufälligkeiten einer armen, mageren, schmuzigen Natur so treu in Marmor kopirt, dass man einen Abguss über das Modell vor sich liegen zu sehen glaubt. So stellte er in das Giebfeld des Pantheons eine bunte Menge individueller Gestalten in aller Mannigfaltigkeit der Trachten und Bewegungen zusammen, so dass es fast das Aussehen hat, als hätte irgend ein Zufall Voltaire und Napoleon, Rousseau, Pénélon und Soldaten der Revolutionsarmee etc. an dieser Stelle glücklich vereinigt. Scheint auf diesem Wege der schaffende und ordnende Geist des Künstlers ganz ausser Thätigkeit gesetzt, so sucht sich die Poesie an anderer Stelle Eingang zu verschaffen und Einfluss zu bewahren. — Im Gedanken. Zwar die Verbindung von Bildnissfiguren mit allegorischen Gestalten wie *la Gloire* und *la France* möchte nicht immer zur Rechtfertigung des Künstlers dienen, wohl aber an rechter Stelle das richtige Wort,“ wie man dies am Güttenbergdenkmal in Strassburg findet. — Bei aller seiner Abneigung gegen die Antike trägt David immerhin in einzelnen, namentlich nackten Statuen, noch sehr der antiktirenden Richtung seiner Zeit den Zoll ab; freilich neigt diese Richtung keineswegs nach der hellenischen, sondern nach der üppig schwellenden, nicht zu strengen römischen Antike, wodurch sie auch dem Naturalismus Davids sich näherrückt. Aber auch bei solchen statuarischen Werken, wo David noch dieser Richtung tributbar wird, prägt sich doch in den Köpfen meist ächt französischer Typus aus. — Im Atelier des Künstlers sieht man die höchst merkwürdige Sammlung von Bildnissen, die er in Medaillenform gefertigt hat und deren nach und nach über 300 geworden sind, welche die Köpfe berühmter Zeitgenossen darboten. Sie bezeichnen mit ihrer mehr malerischen als plastischen Auffassungswelse, ihrer ausdrucksvollen Lebendigkeit bei weniger feinem Formensinn, ganz die Richtung seines Talent; ihre Auswahl aber gewährt ein schönes Zeugnis von seiner Gesinnung, die überall das Geistiggrösse und Freie aufsucht. Höchst erfreulich ist in dieser Pariser Bildnerwerkstatt die durch treffliche Porträtirungen so vielfach sich kundgebende Hochachtung und Verehrung, welche der französische Künstler den grossen deutschen Persönlichkeiten zollt. Als schönste Frucht seiner wiederholten Besuehung Deutschlands betrachtet man die köstliche Statuette des sitzenden Ludwig Tieck, welche des Dichter geistvolle Persönlichkeit auf das Ueberraschendste wiedergibt und Davids bildende Meisterhand im vollsten Glanze zeigt. — Von 1838 an erschien zu Paris in Heften, deren jedes 12 Bl. Hautreliefstiche in Roy-4. nebst Text enthält, die schätzbare *Collection de Portraits de Contemporains d'après les Médallions de Pierre Jean David, d'Angers, Statuaire, Membre de l'Institut. Publiée sous la direction de P. J. David, P. Delaroche et H. Dupont, par la société du Trésor de Numismatique et de Glyptique. Procédés de M. Achille Collas.* — In einem Blatte in qu. Royalfol. hat J. M. Leroux 1838 das Frontispice des Pariser Pantheons nach David v. Angers gestochen.

David, Jacques Louis, geb. zu Paris 1748, gest. zu Brüssel 1825, berühmt als Reformator der französischen Malerei und als Lieblingsmaler Napoleons, machte seine ersten Studien unter Vien, ging mit diesem Meister, welcher 1775 das Directorat der französ. Akademie zu Rom antrat, nach Italien, studirte hier mit dem äussersten Fleisse die Denkmale des Alterthums und lieferte als erstes Werk, wodurch er die Aufmerksamkeit auf sich lenkte, das unter der Benennung *la peste de St. Roque* bekannte Gemälde (jetzt im Bureau de la Consigne zu Marseille). Hierauf trat er, nach Paris zurückgekehrt, 1781 mit seinem Belisair auf, welches berühmte Bild vom damaligen Kurfürsten von Köln um 12,000 Livres angekauft ward. In der Revolutionszeit aber nach Frankreich zurückkam. In diesem Werke tritt jedoch noch nicht das entschiedene Streben hervor, die idealen Formen der Antike in die Malerei überzu-

tragen; vielmehr zeigt sich diese Richtung erst im Schwur der Horatier und Curiatier, welches den Ruhm seines Namens eigentlich begründende grosse Bild ins J. 1784 fällt, wo David zum Zweitenmale in der ewigen Stadt sich befand. Er führte dasselbe im Auftrage Louis XVI. aus, und dieses für die damalige Zeit ausserordentliche Werk, welches in Italien und Frankreich die allgemeinste Bewunderung erntete, gab denn durch die darin entschieden auftretende antike Richtung den nachhaltigen Anstoss zu der nun eintretenden neuen französischen Kunstepoche. Im J. 1787 malte er für den Grafen von Artois „Paris und Helena,“ dann für den Hrn. von Trudaine den Tod des Sokrates, eines seiner wirkungsreichsten Erzeugnisse, das durch den Stich des Ältern Massard verbreitet ist. Um diese Zeit begann er auch als Bildnissmaler aufzutreten, und zwar mit nicht minderem Erfolge denn als Geschichtsmaler. Unter dem Einflusse der Revolutionsideen schuf er 1789 die berühmte effectvolle Darstellung des Brutus, der seine Söhne zum Tode verurtheilt. (Die Skizze davon wird in der Gallerie des Herzogs v. Leuchtenberg zu München bewahrt.) Im J. 1790 malte er die „Ankunft des Königs in der Parlamentssitzung vom 14. Febr.“ Dieses Gemälde machte er der *Assemblée* zum Geschenk, welche ihm nun die Darstellung des Schwurs im Ballhause auftrug. (Diese ungeheure und bewundernswürdige Composition, bekannt durch das Aquatintablatt, welches Jazet in der Verbannungsperiode Davids zu Brüssel unter den Augen des Malers gestochen hat, ist leider nur angefangen und findet sich jetzt im Louvre aufgestellt.) Seit Beginn der neunziger Jahre war jeder Zoll an ihm ein Republikaner, und so sehen wir ihn die meisten Ideen zu den zahlreichen Denkmälern und zu den republikanischen Festivitäten jener Zeit angeben. Unter andern Plänen lief in seinem Kopfe die grossartige Grille herum, dass man aus den zertrümmerten Königsstatuen ein Monument auf dem Pontneuf errichten müsse, welches das Volk als Riesen darstelle. Im J. 1792 wurde er Wähler von Paris, dann Deputirter des Nationalconvents (dem er im Januar 1794 präsidierte) und Mitglied des Sicherheitsausschusses. Im Processe Louis XVI. stimmte er für dessen Tod. Während der Schreckensregierung hing er ganz an Robespierre, daher er nach dessen Sturze in grosser Gefahr sich befand, aus welcher ihn nur sein Ruf als Maler errettete. Zu den Revolutionsscenen, welche sein Pinsel verewigte, gehören ausser dem schon gedachten Schwur im Ballhause (*les fameux serment du jeu de paume*) die Erdolchung Marat's durch die heldenmüthige Charlotte Corday und der Mord Pelletiers. Während seiner Gefangenschaft nach Robespierre's Sturze machte David den Entwurf zum Raub der Sabinerinnen, den er nach seiner Befreiung zu einem grossartigen Gemälde ausbildete. Im J. 1799 kam dieses sein grösstes Meisterwerk, in welchem sich der Kulminationspunkt seines Talentes zeigt, zur öffentlichen Ausstellung. Der ungeheure Besuch dieser Ausstellung, die ein paar Jahre lang währte, soll ihm nicht weniger als 100,000 Franken Honorar eingetragen haben. Bei Gründung des französischen Kaiserthums musste er die Rolle eines republikanischen Malers mit der eines Leibmalers des Kaisers vertauschen. So erhielt er 1804 seine Ernennung als erster Maler Napoleons. Der neue Cäsar beauftragte ihn sogleich mit vier grossen Gemälden, vor allen mit der Darstellung der Kaiserkrönung. Als Napoleon 1808 das vollendete Gemälde der Krönung (er ist französisch galant in dem Moment dargestellt, wo er seiner Dame die Krone aufsetzt) in Augenschein nahm, ward er davon so ergriffen, dass er in seiner freudigen Bewegtheit sich gegen den Meister verneigte und demselben ein „*David, je vous salue!*“ zurief. In zwei andern berühmten, durch eine Unzahl von Vervielfältigungen allgemein bekannten Gemälden stellte David den Consul Bonaparte, den St. Bernhard hinansprengend und seinen Truppen die Bahn zum Ruhmeweisend, und den lorbeergekrönten *Napoléon l'Empereur* im Kaiserornate dar. Ersteres Bild von merkwürdiger Gewalt des Eindrucks kam später als Siegesbeute nach Berlin. Er schilderte auch die „Vertheilung der Adler“ (1810) und das „Fest auf dem Stadthause.“ So sehr indess der Künstler in seiner Weise zur Verherrlichung des neuen Kaiserhofs beitrug, und so viel ihm der Mann, dessen grosse Persönlichkeit er verewigte, auch Gelegenheit gab seinen eigenen Namen mit zu verewigen, so änderte dies alles doch nichts in der politischen Gesinnung Davids, der zwar als Künstler die Rolle des Kaisermalers zu spielen genöthigt war, im Herzen aber immerhin, trotz den verführerischen Gunstbezeugungen Napoleons, am Republicanismus festhielt. Sein letztes in Paris ausgeführtes Gemälde datirt vom J. 1814; es stellt den Leonidas in den Thermopylen dar und ist durch Laugler's Stich bekannt. In diesem Werke entfernte er sich schon etwas von seinem früheren Style, indem er die Zeichnung freier und minder elegant, die Färbung aber wärmer und minder transparent behandelte. Charakteristisch für ihn als ächten Franzosen von strengpatriotischem Gefühl ist die Erzählung, dass er im J. 1814 den Herzog von Wellington,

der in Begleitung vieler britischen Officiere in seine Malerwerkstatt tretend von ihm gemalt zu werden begehrte, mit der bündigen Notiz: „Ich male niemals Engländer!“ abfertigte, indem er zugleich dem nun wenigstens mit Worten geschlagenen Sieger von Waterloo den Rücken zuwandte, so dass sich der Feldherr rasch zu entfernen genöthigt sah. Nach Napoleons Rückkehr von Elba ward David zum Commandeur der Ehrenlegion ernannt, nach der zweiten Restauration aber verbannt (zufolge Dekrets von 1816, das alle vormaligen Conventsmitglieder traf, welche für den *mit 1800* phrase gestimmt hatten). Der König von Preussen lud den Verbannten nach Berlin ein und liess ihm das Directorat aller Kunstsammlungen anbieten, aber der radikale Franzose blieb sich auch diesmal getreu und siedelte sich lieber in Brüssel an, um wenigstens Frankreich näher zu sein. Er liess sich durch nichts bewegen, ein knechtisches Gnadengesuch an die Bourbonen, die nichts gelernt und nichts vergessen, zu schicken; ja als ihn ein Hofling von Paris durchaus dahin bringen wollte, dass er das Bildniss des Königs male, um damit die Gunst und Verzeihung desselben zu gewinnen, gab er mit der Miene grenzenloser Verachtung die lakonische Antwort: „Von ich will ihn malen, wenn man mir seinen Kopf bringt!“ Wie gross aber auch anderswärts der Hass der Bourbonen gegen ihn war, erhellt daraus, dass das Gesuch seines Sohnes, welcher 1826 die Leiche seines Vaters nach Paris zu bringen wünschte, rund abgeschlagen ward. Während seines Brüsseler Exils war David trotz seinen schon sehr vorgerückten Jahren durchaus nicht unthätig geblieben, so sammelte er hier eine ansehnliche Schule um sich und malte noch z. B. den Amor, welcher Psyche's Armen entschlüpft, und den Kriegsgott, der von Venus, Amor und den Grazien entwaffnet wird. Vier seiner schönsten Zeichnungen schenkte er in das städtische Museum zu Gent, wofür ihm diese Stadt eine goldene Denkmünze verehrte. Auch seine Schüler liessen ihm zu Ehren eine Medaille prägen, welche von Galle geschloffen und von Gros überreicht ward. Unter seinen in Paris und Brüssel gebildeten Schülern finden sich mehrere ausgezeichnete, oder doch verdienstvolle Meister, wie Drouais, Girodet, Gerard, Baron Gros, Fabre, Ingres, Abel de Pujol, Drolling, Hennequin u. A. Bis an sein Ende wachend, ward er mit dem Pinsel in der Hand vom Tode überrascht am 29. Decbr. 1823. Die französischen Stimmen über ihn lauten sehr verschieden von den Urtheilen der Ausländer. Jene finden ihn correct, edel, erhaben; diese hingegen kalt und theatralisch. Jedoch wird ihm von Allen das Verdienst zuerkannt, eine sorgfältige Zeichnung und edlere Auffassung in die französische Malerei gebracht zu haben. Die antikisirende Richtung, die er aufbrachte, ward von mehreren seiner bedeutenden Schüler bis zur Affectation verfolgt, daher es heilsam war, dass sich gegen seine Schule eine Opposition entspann, die zu einer neuen Schule, der romantischen, führte, welche zunächst freilich durch entgegengesetzte Fehler den Blick auf sich lenkte.

Zur Zeit als David das Scepter in der Malerei ergriff, war der Kunstgeschmack bis zur tiefsten Kläglichkeit gesunken. Die meist abgedroschenen, zum Theil abdrigen Motive hatten sich noch aus der Zeit der Pompadour forgerbt, und die manieristischen Tendenzen waren bis zur scheusslichsten Unnatur gediehen. Zwar suchte Vlen, Davids Lehrmeister, mit Palliativen den kranken Zustand der Kunst zu heilen; doch mussten diese Bemühungen sehr ungenugend bleiben, denn eine so tief entartete Kunst liess sich nur durch Radikalreform wieder aufheben. Es bedurfte die französische Kunst eines so energievollen Mannes, wie David, wenn ihre Umwandlung eine durchgreifende sein und der lächerlich gespreizte Götz des Lugeschmacks völlig in sein Nichts versinken sollte. „Louis David schreibt F. Osten in seiner trefflichen Schilderung der modernen Malerei und Sculptur in Frankreich, Kunstb. 1844, S. 238) hat zuerst gefühlt, dass die in Leppigkeit und schamlose Wollust versunkene Kunst nur durch die strengste Strenge wieder auf die reine Bahn gebracht werden könne; sein Talent wandte sich daher ganz dem Studium der heuschreck Antike zu, den gedunsenen oder verwelkten Gestalten seiner Zeit riss er den Flitterstaub vom Leibe und zeigte dagegen den menschlichen Körper in seiner göttlichen Nacktheit; die Wahl seiner Gegenstände war daher in diesem Bezug meist eine glückliche, denn sind herausgegriffen aus der antiken Zeit, so „der Kampf der Römer und Sabiner,“ welchen die mit ihren Kindern dazwischen tretenden Weiber beenden, „der Schwur der Horatier,“ welchen ihr Vater die Schwerter überreicht, „die Liktoren, welche dem Brutus die Leichen seiner Söhne überbringen,“ u. s. w. Ich sage, die Wahl war darin eine glückliche zu nennen, dass der Künstler in diesen Gegenständen mit aller Strenge sein ganzes Wollen niederlegen konnte; ob die Mittel hinreichend waren, dieses Wollen zu einem vollendeten Können zu gestalten, das ist eine andere Frage, die sogar vernennend beantwortet werden muss. Zwar war der Mann durch und durch von dem Studium der Antike durchdrungen, aber es war dennoch

nicht sein Eigenthum geworden; man sieht, dass es immer noch was Fremdes ist, daher das Starre, Todte in seinen Bildern, daher mehr akademische Stellung als wirkliches Leben, so beim Kampf der Römer und Sabiner die beiden gespreizten Kämpfer im Vordergrund, zwischen welche sich ein Weib stürzt, die Arme wie Windmühlensügel ausgebreitet, während im Mittelgrund eine andere Frau auf ein Postament tritt, in ihren Armen hoch zwei Kinder emporhaltend, und im Hintergrund die versöhnten Soldaten schon ihre Helme schwenken. Da sind allerdings vortrefflich angedeutete Momente, aber das Ganze ist kein Ganzes; man sieht keinen Ernst, trotz der grimmen Gesichter, es ist mehr ein Theatergefecht, akademisch gut arrangirt. Lebendiger sind schon die Gestalten der Horatier, aber alle drei schreiten zu gleichmässig, exercierartig aus, und alle drei strecken zu übereinstimmend die Hände nach den dargereichten Schwertern aus. Grossartiger ist „Leonidas im Engpass der Thermopylen;“ jener sitzt, als Hauptfigur, inmitten des Bildes auf einem Baumstrunk, mit Schild, Schwert und Lanze am nackten Körper herausstaft; er hat das eine Bein straff angezogen und das Schwert inbrünstig, entschlossen an sich gedrückt, mit ernstem Blick zum Himmel schauend. Die Krieger umgürten sich die Waffen, schnallen die Sandalen an, umarmen sich zum Abschiede; man bläst die Tuba, an einem Altar opfert man dem Herkules, und ein Krieger schreibt mit dem Schwertgriff die ewig denkwürdigen Worte in den Felsen: „Wanderer, sage an zu Lacedämon, dass wir hier Alle gefallen sind, gehorchend den vaterländischen Gesetzen.“ Die gespannte Situation, der grosse Moment ist mehr durch das ganze Arrangement, als durch Charakterzeichnung der einzelnen Individuen ausgedrückt. Im „Brutus“ zeigt sich schon eine grössere Gefühlswahrheit; man sieht den Schmerz in des Vaters Zügen, welcher die Festigkeit des Herrschers überwunden hat, die Verzweiflung in den Geberden der Mutter, wie die Leichen ihrer Söhne hereingetragen werden. Die Anordnung der Handlung in dem Zimmer ist natürlich, aber zu weitläufig, die Action verliert sich zu sehr in dem Raume, ganz so, wie wir es häufig auf antiken Wandgemälden zu Pompeji etc. sehen. Also überall die Richtung nach der Antike, ein Streben nach ernster Reinigung, welches von allen Zeiten lobend anerkannt werden muss! David gilt mehr als Regenerator denn als Künstler selbst; er ist zwar eins der hohen Häupter einer Bergesreihe, aber keiner von den Vulkanen; sein höchster Gipfel ist mit Schnee bedeckt, viel fruchtbringende Ströme fliessen von ihm herunter, doch auch kalte Eismassen haben sich von ihm in's Thal herabgeschoben; aber das Eis auf ihm schmilzt immer mehr und mehr, da seine Höhe nicht über die ewige Schneelinie hinausreicht, daher die Erscheinung, dass er selbst immer kleiner und kleiner wird, während seine segensbringenden Quellen immer fort und fort fliessen werden!“

David näherte sich der Antike selbst in seinen Porträtgestalten; doch weicht sein Bildniss des Papstes Pius VII. (im Louvre) durchaus vorthellhaft von seinen übrigen ab; es ist 1805 gemalt und zeigt ein höchst verständiges, tief durchgefühltcs Studium nach Raffaels Porträtbildern. — Seine im Exil geschaffenen Werke zeigen den Künstler an der Neige seines Lebens wie Irrgeworden an seiner strengverfolgten frühern Richtung. Gleich als wäre er nie vom Aechten und Erhabenen der Kunst durchdrungen gewesen, sah man ihn in Brüssel dem Naturalismus ganz unerwartete Opfer bringen, indem er Amor und Psyche und die Entwaffnung des Mars zum Aushängeschild nahm, um die gemeine Natur des Modells als göttliche Waare hinnehmen zu lassen. Sein Mars, von Amor, Venus und den Grazien entwaffnet, ist zwar von einer Einfachheit in der Composition, die an antike Gemälde erinnert, aber um so greller tritt uns darin die unbedingte Naturnachahmung entgegen, welche den Figuren meist kein Restchen von Idealität lässt, wodurch sie an berechnete Wesen der Götterwelt erinnern könnten. Der Kopf des Mars, von schönem Charakter, aber von kaltem und unbestimmtem Ausdrucke, lässt weder den Schlachtenlenker noch den verliebten Gott erkennen. Auch im Charakter des Kopfes der Venus findet man noch etwas zu wünschen, obgleich sonst David in der Venusfigur sein ganzes Bildungsvermögen aufgeboten hat, denn in derselben herrscht eine bewundernswerthe Kraft und Freiheit der Ausführung; die Körperbewegung ist graziös, der Rücken unübertreffbar modellirt; auch sind die kranzhaltende Hand und der Arm von reizender Bildung. Zur Schönsten der Grazien, welche die Venus begleiten und hier stark hinter der Idee zurückgeblieben sind, hat David das Bildniss einer reizenden *Miss* gewählt, die sich damals in Brüssel aufhielt und allgemein als die „schöne Brittin“ bewundert ward; trotz ihrer Reize aber ist die Figur noch weit entfernt, als Inhaberin göttlicher Schöne, als inkarnirte Charis gelten zu können. Aehnlich wie mit diesem Gemälde, das vom damaligen Herzog von Orleans angekauft ward, verhält es sich mit dem „Amor, der bei anbrechendem Morgenroth das Lager der Psyche verlässt.“ Hier ist D. gleichfalls mit Treue der gemeinen Natur gefolgt, wobei die Situation ihr Schlüpfriges erhalten hat;

der entwickelte Farbenglanz aber bezeugt nur, dass ihm das rechte Gefühl für Farben versagt war. (Das besagte Bild steht man in der Sammlung des Grafen Pourtalès.) Ging D. mit diesen Griffen in die Mythenwelt von seiner alten Strenge zurück, so sehen wir ihn wieder in einem seiner letzten Werke, wozu er das Motiv aus dem Homer nahm, in sein früheres Gleis einlenken. Wir meinen das Gemälde des „Zorns des Achilles.“ Die Composition ist höchst verständlich und in der Achillesfigur erkennt man ganz den homerischen Helden wieder, sowie man in Agamemnon allen Glanz der Majestät erblickt, womit derselbe in der Iliade auftritt. Die Züge der zum Tode gehenden Iphigenia drücken gleichmässig ihren Kummer, ihre Unschuld und Jungfräulichkeit aus, und in der Klytämnestra erkennt man bei all ihrer mütterlichen Verzweiflung den ihr aufklimmenden Hoffnungsstrahl, da ein Blick Agamemnons den mächtigen Zorn des den Zug hemmenden Achilles zurückhält. (Eine Wiederholung dieses Bildes besitzt der Buchhändler Didot zu Paris.) Als das anziehendste Bild Davids von Seiten des Kolorits erscheint der „Abschied der Nymfe Eucharis von Telemach.“ Es ist die wärmste und lieblichste Arbeit, die Davids Pinsel producirt hat. Die starken Gegensätze von Licht und Schatten machen den ersten Eindruck zu einem überraschenden; doch auch bei längerem Beschauen verbleibt der Malerei ein gewisser Werth. — David ragt unter allen Malern seiner Zeit schon dadurch hervor, dass er als Gründer einer nachhaltigen und weltwirkenden Schule dasteht. Es gereicht ihm zur grössten Ehre, dass er, bar aller Eitelkeit, etwas viel Höheres in der Kunst erkannte, als er selber zu leisten vermochte, daher er stets anerkennungstüchtig für jedes vorzügliche Talent war und nie die Tendenz hatte, wie es sonst bei Meistern grosser und kleiner Schulen hier und dort vorkommt, die Schüler für blosser Satelliten seiner Meisterschaft anzusehen. Nie wollte er, dass sich seine Zöglinge seine Werke zum Muster nehmen sollten; vielmehr war er stets hoch erfreut, wenn er den Einen und Andern einen ganz eigenthümlichen Weg einschlagen sah. Indem er aber auf klassische Zeichnungsstrenge, auf tüchtiges Studium des Nackten und auf genaue historische Kostümrung drang, erhöhte er diese seine Lehrerwirksamkeit ausserordentlich durch das Beispiel, das er als schaffender Meister gab, indem er in seinen Werken mit aller Kraft und Consequenz seine Principien entschieden darlegte. Freilich konnte sein hier ausgeprägtes System der bis ins Theatralische spielenden Nachahmung der Antike, weil es ein aus äussern Elementen zusammengebautes, kein von tieferem Geist durchdrungenes und durch Genialität getragenes war, nicht von lange dauerndem Einfluss bleiben, ja er selbst fühlte endlich, wie wir bei seinen in Brüssel entstandenen Bildern bemerkt, die Mängel seines Systems und die Nothwendigkeit, die Hohlheit des affectirten Classicismus zu verlassen und das bisherige Pathos durch wärmeres Anschliessen an die unmittelbare Natur zu überwinden. Sein System war ein nothwendiges Gerüst für die Restauration der Kunst gewesen, das aber zusammenbrechen musste, als die verjüngte Kunst sich auf eigenen Füßen fühlte, um ihre selbständigen Bahnen zu gehen.

Decaisne, Heinrich, ein belgischer Genremaler, der in Paris seinen Sitz aufgeschlagen hat und von welchem man auf der Brüsseler Ausstellung 1845 zwei vertraulich mit einander sprechende Italiänerinnen anziehend fand.

Decker, Hans, Bildhauer, Bildgiesser und Bildschnitzer zu Nürnberg, der daselbst um Mitte des 15. Jahrh. blühte. Von seiner Hand datirt der grosse Christoph, der neben der Thür des südlichen Thurmes der Sebaldskirche auf einem Kragsteine steht und von einem Glied der Familie Schlüsselsfeld im J. 1447 gestiftet ist. Der Meister zeigt sich in den rundlichen Formen und in dem für jene Zeit auffallend ungeschlachten Gewande als ein ziemlich roher Kunsthandwerker. Ein andres Werk Deckerscher Steinskulptur findet sich in der Wolfgangskapelle der Aegidienkirche; es besteht in überlebensgrossen bemalten Figuren und stellt die Grablegung des Herrn dar. Zwar ist die Steinarbeit hier gleichfalls roh, aber der Typus der Gesichter, abgesehen von ihrer Einförmigkeit, ist gut und das Princip im Faltenwurf richtig. Als Gusswerk erwähnt man von ihm den Christus am Kreuz, den er im J. 1447 für die Sebalduskirche geliefert hat. In diesem und andern Werken statuarischer Glesskunst zeigt sich Hans Decker technisch tüchtig.

Decker, Joh. Stephan, ein 1784 zu Kolmar geborner trefflicher Miniaturmaler und Kreidezeichner, empfing seine Bildung zu Paris unter David und K. Kropf, und legte eine Sammlung von Porträts aller bedeutendern Personen an, die sich damals in der Weltstadt befanden. Diese Bildnisse *en miniature*, sowohl nach der Isabey'schen Methode auf Papier in etwas grösserem Format als die gewöhnlichen Miniaturen auf Elfenbein sind, wie auch in der Art der Miniatur *à l'estampe*, verschafften ihm bei Anwesenheit des Hauptquartiers der verbündeten Mächte die Bekanntschaft vieler, namentlich ungarischer Edelleute, die ihn veranlassten, dass er 1818 nach

Decker ging, wo er eine Menge schöner Arbeiten förderte. Im J. 1821 schon wir ihn in Wien, wo er von der Erzherzogin Marie Luise und vom Fürsten Metternich beschäftigt ward. Hier zeichnete er das Bildniss des Herzogs v. Reichstadt in ganzer Figur, die Porträts des Grafen Johann Esterhazy und dessen Gemahlin, des Fürsten Lichnowsky, des Gallerie-Direktors Peter Krafft etc. Vorzüglich gelungen ist seine „liegende Nymphe“ nach Canova, welche er, der süßen Weichheit des Bildners ganz entsprechend, auf die zarteste Weise in Kreide gezeichnet hat. Unter seinen Aquarellen sind von seltener Lieblichkeit das „Grabmal der Agnes Sorel“, der „Ritter am Grabe“, das „Schweizermädchen“, die „altdutsche Dame“ etc. i

Decker, Paul, Architekt und Stecher, geb. 1677 zu Nürnberg, ging 1699 nach Berlin, um unter Andreas Schlüter die Baukunst zu studiren, wohnte im Hause dieses grossen Architekten, zeichnete für denselben und stach 1703 in Verbindung mit Heckenauer den ganzen Schlüterschen Entwurf zum kön. Residenzschlosse auf sechs Blättern. Im J. 1706 ging Decker nach Nürnberg zurück, ward dann Hofbaumeister in Sulzbach und starb 1713 als Hofarchitekt zu Baireuth. Man hat von ihm ein Werk in Fol. unter dem Titel: „Der fürstliche Baumeister“, wo in den vielen Kupfern bunte und seltsame Ueberladungen und barocke Ideen zum Vorschein kommen. Gleichen Geistes sind auch seine verschiedenen Hefte von Zeichnungen für Goldschmiede, Stuccatoren etc. In den *Actis saecul. sacr. acad. Altdorf.* (1725. Folioseite 52) sind nach seiner Zeichnung vier gute Bildnisse gestochen, welche Nürnberger Rathsherren darstellen. Verschiedene Blätter nach ihm stachen J. A. Corvinus, A. Hofer, J. Kleinschmidt, G. L. Lichtenberger, B. Sedletzky und J. C. Staudner. — **Paul Decker der Jüngere**, Sohn des Architekten, malte Historien und Porträts mit landschaftlicher Beigabe, welche letztern einen interessanten Beitrag zur modernen Ikonographie gewähren. Seine Werke sind von den besten Meistern der Zeit gestochen worden. Die Porträtstücke mit Landschaft bieten schöne Details, zeigen einen gefälligen Pinsel und erfreuen durch die gute Laune, die sich darin geltend macht. P. G. Rugendas stach 57 Blätter mit Szenen aus dem spanischen Erbfolgekriege nach ihm. Die Deckerschen Zeichnungen zum *Laconicum Europae speculum* wurden von verschiedenen Künstlern geätzt. Von 1739 — 1742 war Paul D. der Jüngere Director der Nürnberger Akademie.

Deckfarben sind solche Farben, welche die Bildfläche dermassen decken, dass eine bereits vorhandene Färbung dieser Fläche an den Stellen ganz verschwindet, wo die Deckfarbe aufgetragen ist. Letztere erfordert daher ein durchaus körperhaftes Material. Die Deckfarben stehen den durchscheinenden oder Lasurfarben gegenüber, welche von dünnerm Materiale bereitet sind und die Grundfarbe oder einen schon darauf gemachten Auftrag durchblicken lassen.

Deelen, Dirk van, geb. 1607 zu Alkmaar, lebte zu Housden an der alten Maas, fungirte später als Bürgermeister zu Armyden auf Zeeland und starb daselbst als Privatmann, man weiss nicht wann. Gebildet unter Leitung des Frans Hals, warf er sich vornehmlich auf Architekturmalerei, malte aber auch Figurenstücke. Seine Werke sind vortrefflich im Clairobscur und von bezaubernder Transparenz. Das Berliner Museum besitzt von ihm unter Nr. 756 die Ansicht von mehren Praebtgebäuden italiänischer Art. Besonders zeichnet sich eins dieser Gebäude aus, welches eine von korinthischen Säulen getragene Vorhalle hat. Das Bild ist mit etlichen Figuren staffirt, und trägt die Bezeichnung *D. v. Deelen* 1647. (Auf Kupfer, 1 F. 3¼ Z. hoch, 1 F. 9 Z. breit.) Dirk blühte noch um 1670.

Deger, Ernst, geb. am 13. März 1809 zu Bockenem bei Hildesheim, besuchte zuerst die Berliner Akademie und bildete sich zum religiösen Geschichtsmaler später in Düsseldorf unter Shadow aus. Im Jahre 1831 malte er die Grablegung Christi (Eigenthum des Buchhändlers Dumont-Schauberg in Köln), 1832 den krenztragenden Heiland (im Besitze des Prinzen Friedrich) und eine Marie mit dem Christkind (im Besitze des Malers Hübner); 1834 die Auferstehung Christi (Altarbild der Kirche zu Arnsberg). Dann folgen die drei besonders gepriesenen Bilder: die heilige Jungfrau betet das Kind an (1836), der englische Gruss (1837 in kleinem Format gemalt) und die Himmelskönigin, welche das segnende Kind hält. Letzteres Bild, ebenfalls vom J. 1837, befindet sich in der vormaligen Jesuitenkirche zu Düsseldorf. Die lebensgrosse Maria erscheint auf den Wolken, die Krone auf dem Haupte, mit dem Purpurkleide und blauem Mantel angethan; sie ist von glorienartigem Lichte umgeben, trägt auf ihrem linken Arme das Kind und zieht es mit der Rechten sanft an sich. Das Kind in leichtem Hemdchen, mit etwas vorgebogenem, aus dem Bilde herausschauendem Köpfchen, kommt, die Arme ausbreitend, dem Betrachtenden liebend entgegen. In beiden Antlitzen herrscht ein sehr zarter, offenbar dem Innersten des Künstlers entsprungener

Ausdruck. Maria ist die liebevolle milde Jungfrau, das Kind treuherrlich und freundlich, als wollt' es die ganze Welt beglücken. Diese Charakterisirung ist ohne allen künstlerischen Aufwand erreicht, denn Deger hat sich hierzu der einfachsten Sprache bedient. Das Technische des Bildes zeigt nicht minder den Meister; man findet vollendete Zeichnung, zarte und doch bestimmte Modellirung, weiches und reines Inkarnat, überhaupt warmes Kolorit und ein harmonisches schönes Ensemble. Rund und geschmeidig sind die Formen am Kinde, die Händchen, Unterschenkelchen, Füße; feil die Hand Mariens, geschmackvoll die Draperie. Dasselbe Bild, nur kleineren Maasses, ist im Besitze Dr. Schadow's. Noch 1837 ging Deger nach Italien, theils um dort die alten Meister zu studiren, theils aber, um die Cartons zu den vom Grafen von Fürstenberg bestellten Fresken zu entwerfen, welche in der von Zwirner erbauten Kirche des heil. Apollinaris bei Remagen am Rhein zur Ausführung kommen sollten. Gleichzeitig reisten mit ihm die Gebrüder Andreas und Karl Müller aus Darmstadt und Ittenbach aus Königswinter, welche drei ebenfalls in Düsseldorf gebildete Künstler nächst Deger mit zur Ausmalung jener Kirche berufen waren. Deger übernahm für die Chornische der Apollinariskirche die Darstellung des Erlösers, welcher zur Rechten Maria, zur Linken Johannes den Täufer hat. Für zwei kleine Seitenaltäre wählte er einerseits Maria, andererseits den heil. Joseph. Für den einen grossen Kreuzarm der Kirche componirte er ein grosses Bild der Kreuzigung nebst vier kleineren Bildern unterhalb (ebenfalls Passionsszenen). Sodann ist von D. auf der ersten Wand beim Eingange die Geburt des Heilands, und auf der dritten (nach der Kreuzigung) die Auferstehung. Ein ausgezeichnet herrliches Bild ist namentlich die „Kreuzigung.“ Degers Talent entwickelte in dieser Composition zum Erstenmale einen grossen Reichthum an Motiven, eine mächtige Schöpferkraft, Gewandtheit und Oekonomie in Anwendung der Mittel; kurz es zeigte sich hier eine Tiefe und Umfänglichkeit seines Talents, die man früher nicht geahnt hatte. Man war Deger gern in seinen sehr frommen Bildern gefolgt. Sie verriethen ein tiefes Gemüth, eine Neigung zum Zarten und Innigen; doch waren es meist Werke von mässigem Umfange, und es überwog in ihnen die Stimmung die Handlung. Hier nun aber ist der reiche Moment geschildert, wo es im Evangelium heisst: „Da aber der Hauptmann sah, was da geschah, pries er Gott und sprach: Fürwahr, dieser ist ein frommer Mensch gewesen. Und alles Volk, was dabei war, da sie sahen, was geschah, schlugen sie an ihre Brust und wandten wieder um.“ Im obern Theile des Bildes schweben drei trauernde Engel als Zeugen des vollbrachten Erlösungswerkes. Von des Heilands Lippen sind die Worte: „Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist!“ schon verklungen; das Haupt neigt sich zur erlösten Menschheit; die Züge haben im Tode den Ausdruck irdischen Schmerzes verloren und scheinen sanft und verklärt. Der Körper des Gottmenschen ist edel, gleich weit von symbolischer Abstraction und gemeiner Natürlichkeit entfernt. Die unter dem Kreuz sich befindende Menge, mit dem Ausdruck der Bestürzung, des Glaubens, der plötzlich und gewaltig sich aufdrängenden Ueberzeugung, und darunter Maria Magdalena, die Mutter Maria und die Jünger und Anhänger Christi, alle sind ergreifend, psychologisch und biblisch wahr dargestellt. Dabei entspricht die Composition in ihren Verhältnissen, Hauptlinien und Massen völlig den Regeln der Kunst, der Symmetrie, des Gleichgewichts und der harmonischen Auflösung der Linien. — Grossartig und ausdrucksvoll fand man unter Degers kolorirten Entwürfen auch die Frauen am Grabe des Herrn. Den bei dem Grabe sitzenden Engel umschwebt eine Ehrfurcht gebietende Heiligkeit, die durch das ganze Bild weht. Es liegt in dieser aus tiefster Seele aufgestiegenen Darstellung etwas Ueberzeugendes, ja etwas Bekehrendes. — Nach Entwurf dieser Freskobilder (die kolossale Figuren enthalten) hat Deger fortgefahren, ähnliche Gegenstände in Oel auszuführen. Namentlich hat er noch eine „Himmelskönigin mit dem göttlichen Kinde“ ausgeführt, die dem Schönsten beigezählt wird, was die neuere Oelmalerei geliefert. Man bewunderte sie auf der Münchener Ausstellung 1845, bei welcher Gelegenheit ein Kunstreferent folgende Bemerkungen über Deger und dessen Gemälde niederschrieb. „Die Deger'schen Heiligengestalten tragen, wie diess auch sein soll, der Form wie insbesondere dem Ausdruck nach das Gepräge einer höheren Welt, die ihren verklärenden Abglanz durch die Kunst zu uns gelangen lässt: der stillschweigende, aber doch klar bewusste und starke Geist des Christenthums verkörpert sich bei ihm zu vollendet schönen Bildungen, in welchen das Typische herkömmlicher Darstellungsform durch den lebendigen Hauch tiefempfundener Innerlichkeit organisch überwunden ist. Maria, die jungfräuliche Mutter und Königin des Himmels, von einer Lichtglorie umgeben und auf Wolken stehend, unter welchen die Sterne sichtbar, hält auf ihrem linken, vom Gewand sorgsam bedeckten Arm den Heiland der Welt in Kindesgestalt, der seine Händchen zum Empfang der Mühseligen und Beladenen an-

breitet. Bloss der einfache Gegenstand, der so viel Hoheit und Anmuth, so viel erhabenen Ernst und Seligkeit in sich vereinigt, und in dessen vollendeter Durchführung wir nicht minder die leuchtende Klarheit und gesättigte Tiefe der Färbung wie die Schönheit der Zeichnung und Lebendigkeit des Ausdrucks bewundern. Deger ist ein Maler, nicht befangen in ascetisch-ästhetischer Verdunkelung, ein lebenswürdiges tiefinnig frommes Gemüth, ganz geschaffen den erhabenen Gegenständen seiner Kunst Reize zu verleihen, die auch unserer spröden Zeit gefallen.“ — Nach Deger sind folgende Blätter gestochen worden: Madonna als Himmelskönigin, Stahlstich von J. Keller; Madonna in Verehrung des Kindes, Stich von J. Caspar (Düsseldorfer Kunstvereinsblätter); Madonna als Himmelskönigin, Stiche von Const. Müller und A. Glaser; Maria geht in einer Landschaft mit dem Christuskind in der Hand, Stich von C. Müller. Lithographirt wurde von Sonderland die Grablegung und von E. Meyer das Blatt: Mit diesem Zeichen wirst du siegen!

Deggendorf, ein etwa 3000 Bewohner zählendes Städtchen in Niederbayern, liegt nahe der Einnündung der Isar in die Donau, über welche hier eine hölzerne Brücke führt, hat mehre Kirchen und Hospitäler und ist besonders merkwürdig als Wallfahrtsort, indem die Kirche zur Gnade oder zum heiligen Grabe oft von mehr denn 30,000 Pilgern besucht wird. Diese Kirche enthält ein gutes Holzschnitzwerk, welches sieben Scenen aus dem Leben Christi in 49 erhobenen Figuren aufweist.

Deïanira (Dejanira) war die Tochter des Oeneus, Königs von Kalydonien in Aetolien, oder (wie Andre berichten) des Bacchus und der Althäa, hatte den Meleager zum Bruder und war dem Flussgotte Achelous verlobt. Herkules, in sie verliebt, bestand mit Achelous einen heftigen Kampf um sie, der zu Gunsten des Starken ausfiel. Als er nun mit seiner süßen Beute davonging, ward er plötzlich durch den Fluss Euenos aufgehalten, dessen Fluten angeschwollen waren. Hier erbot sich der Kentaur Nessus, die Deïanira auf seinem Rücken über den reissenden Strom zu tragen, welches Anerbieten von dem nichts Arges ahnenden Herkules auch angenommen ward. Der Gott schritt voran durch den Fluss, betrat das jenseitige Ufer und bemerkte, als er sich umsah, mit Schrecken, dass der Kentaur, statt die holde Last herüberzutragen, drüben am Ufer die Deïanira zu verführen suchte. Da entbrannte des Herkules Zorn, und in seiner Wuth nahm der Gott einen vom Blut der Lernäischen Hyder vergifteten Pfeil, denselben auf den Kentauren abschiessend. Nessus, tödtlich getroffen, suchte sich nun sterbend noch zu rächen, indem er der Deïanira sein blutiges Gewand übergab und ihr andeutete, dass, wenn sie ihren geliebten Herkules überreden könne es zu tragen, dies das sicherste Mittel für sie sei, um ihn ewig treu zu erhalten. In ihrer Unschuld sich über das dargebotene Mittel, ihren Gemahl stets an sich zu fesseln, freuend, nahm Deïanira das Geschenk an (was nach andrer Sage in einem Liebestranke bestand) und sandte es später, als sie merkte, wie eifrig ihr Gellebter die Jolö liebkoste, an Herkules, um den Ungetreuen wieder zur Treue zu bringen. Damit aber bereitete sie, wider Willen, dem Gotte den Tod, worauf sie sich aus Verzweiflung aufknüpfte. — Die Geschichte Deïanira's mit Nessus hat Thorwaldsen in einem gelistreichen Relief behandelt. Zahllose Gemälde stellen D. mit Herkules dar.

Deïdamia hieß die Tochter des Lykomedes auf der Insel Skyros, mit welcher Achill, als er hier im Mädchengewand verborgen lebte, den Pyrrhos (Neoptolemos) zeugte. Zweitens hieß Deïdamia die Tochter des Bellerophon und Gemahlin Euvandors, welche die Mutter Sarpedons war. Drittens hieß so des Pirithous Gemahlin, die sonst auch Hippodamia genannt wird.

Deinias gehört nebst Hygieion, Charmadas und Eumarus von Athen zu den ersten hellenischen Monochromenmalern.

Demokrates, ein makedonischer Architekt von ungewöhnlichem Geist. Als Alexander der Grosse auf den Thron kam, präsentirte sich ihm Demokrates im Kostüm des Herkules, mit Pappelzweigen bekränzt, das Löwenfell über die linke Schulter geworfen, in der rechten Hand die Keule haltend, und trug in diesem Aufzuge ihm einen ganz herkulischen Plan vor. Er erklärte dem Könige, dass er den Berg Athos zu einer Statue Alexanders umformen wolle, in deren linker Hand eine Stadt, in der rechten aber eine grosse Schale ruhe, in welcher sich das Wasser aller Flüsse des Berges sammle, um dann sich ins Meer zu erglössen. Alexander soll diesen Riesenplan durch die Frage zurückgewiesen haben: ob der Unterhalt der Stadt, welche auf seiner Hand ruhen würde, durch umliegendes Land gesichert sei? Trotz diesem Abweis blieb D. in Alexanders Umgebung, zog mit nach Aegypten und machte hier den Kolossalplan, einen makedonischen Reitermantel vorstellenden Plan zu der neuen Stadt Alexandria. (Vitruv, B. II.; Strabo, B. XIV.) Nach Plinius (Naturgesch. B. XXXIV, 14, 42.) hatte Demokrates den Tempel der zweiten Arsinoë mit Magnetsteinen zu weihen begonnen, damit das aus Eisen gemachte Bild der Königin in der Luft zu

schweben scheinen sollte, welches Unternehmen jedoch durch seinen Tod unterbrochen ward und dann überhaupt unausgeführt blieb, da auch Ptolemäus, der Arsinoë Bruder, kurz nachher starb. Noch bevor Deinokrates Alexandrien gründen half, soll er den von Herostrat niedergebrannten Dianentempel wieder aufgebaut haben.

Deinomenes, ein in der 95. Olympiade blühender Erzgiesser, der einen Proteilaos und einen Ringer Pythodemos, eine Jo und Kallisto (auf der Akropole zu Athen) und eine Statue der pänionischen Königin Besantis goss. Sein Name hat sich noch auf einer übriggebliebenen Basis gefunden. (Böckh's *Corpus inscript.* Vol. I. Nr. 470.)

Delphobe; s. den Art. „Sibyllen.“

Delphobos, 1) Sohn des Priamos und der Hekuba, nächst Hektor der tapferste Trojaner. Er rückte als Führer des dritten Heerhaufens der Troer gegen das Lager der Griechen an, tödtete den Hypsenor, um den gefallenen Asios zu rächen, und ward, von Meriones verwundet, durch seinen Bruder Polites aus dem Kampfe geführt, nachdem er des Ares Sohn, den Askalaphos, getödtet hatte. Vergl. der Iliade 12. und 13. Gesang. In der Odyssee, Ges. IV. (Vers 276 ff.), wird Deiphobos als Derjenige bezeichnet, der die Helena zum hölzernen Pferde begleitete und sie nach dem Tode des Paris (mit dem er auch, wie Hygin Fab. 110 angibt, den Achill getödtet haben soll) zur Gemahlin erhielt. Nach Troja's Eroberung galt ihm vornehmlich der Hass der Griechen; seine Wohnung ward von Odysseus und Menelaos gestürmt. Vergl. Odyssee Ges. VIII, Vers 517; Aeneide II, V. 310. Aeneas trifft ihn grausam zerfetzt und grässlich verstümmelt in der Unterwelt, wie er im letzten Kampfe, von Helena selbst verrathen war. Vergl. Aeneide VI, V. 494—529. Nach Andern fiel er in der Schlacht gegen Palamedes. Ein Standbild von ihm sah man zu Olympia. (Vergl. Pausanias V. 22.) — 2) Sohn des Hippolyt von Amyklä, der den Herkules vom Mord des Iphitus reinigt. Vergl. Apollodor II. 6.

Dejuinne, François Louis, Historienmaler, geb. 1786 zu Paris, zählt als ausgezeichneter Schüler von Girodet zu den Notablen der Kunst des heutigen Frankreichs. Nachdem er als Pensionär der franz. Akademie in Rom seine Studien vollendet hatte, trat er zuerst mit seinem „Priamus und dessen Familie klagend um Hektors Leichnam“ hervor, der in die Luxemburger Gallerie kam. Er erhielt von der Regierung ehrenvolle Aufträge und malte z. B. eine Himmelfahrt Mariens und eine heil. Genovefa für Notre Dame de Lorette, die vier Jahreszeiten für den Palast von Schloss Trianon, die Taufe Chlodwigs für die Versailler Gallerie. Unter seinen Palastbildern sind durch die Feinheit ihrer Ausführung ausgezeichnet: das Haus des Michelangelo und das des Tasso (zu welchen Dej. die Skizzen in Rom und Sorrent selbst machte), Girodet, wie er bei der Lampe seine Galathea malt, u. a. m. Auf letztgenanntem Bilde, das er dem Grafen Sommariva malte, brachte er dessen sowie sein eignes Porträt an. Während seines Aufenthalts in Rom und Venedig lieferte er auch schöne Kopien nach Tizian, Paul Veronese, Tintoretto u. A. Durch die Lithographie von Aubry-Lecomte (1830) gehört die schöne Inez zu Childe Harolds Füßen zu Dejuinne's bekanntesten Compositionen. Sein Tod erfolgte Ende März 1844.

Delacroix, Eugène, der geniale romantische Geschichts- und Genremaler, stammt aus der Schule Géricault's, die sich seit 1819 zu Paris auf den Trümmern der Akademie consolidirte, verdankt aber seinen Ruhm und seine Grösse seinem feurigen freien Geiste und eröffnete in der französischen Kunst jene fantastische Richtung, die sich der gestrengen und nüchternen Davidschen diametral entsetzte. Auf Frappantheit ausgehend und auf mächtigen Gesamteindruck hinarbeitend, hat er, ein leichter Producent, eine ausserordentliche Menge von Werken geschaffen, die sich alle durch das inwohnende individuelle Leben auszeichnen, aber auch durch grosse Willkürlichkeiten der Behandlung charakteristisch sind. Sein erstes ihm Ruf verschaffendes Werk war 1824 die Mordscene auf Chios, die den heftigsten Tadel der Davidianer erfuhr, aber doch ein unbestreitbares Talent offenbarte. Auch in seinem 1828 ausgestellten Sardanapal, der auf dem Scheiterhaufen in einem Luxusbette liegend, Frauen, Pagen, Hunde und Pferde erwürgen liess, fanden sich bei grossen Fehlern die Spuren eminenten Talents, obgleich es ein bizarres Werk war und in Zeichnung und Colorit tief unter der Massacre von Chios stand. Dann erschienen von seiner Hand die gerühmten Arbeiten: der „Tod des Bischofs von Lüttich“, die „Athalia“, die „Lokusta“, die *Souvenirs de Géricault*, der „Tod des Dogen Marino Falleri“, „Karl V. im Escorial“, der „Gefangene von Chillon“ (nach Byron's Dichtung), — lauter Bilder, in denen sich eigenthümliche und kühne Auffassung, energische und wahre Darstellung, kräftiges und blendendes Colorit, aber auch Vernachlässigung der Zeichnung und viele Skizzenhaftigkeit findet. Delacroix ist überhaupt für die Farbe ganz ungleich empfänglicher als für die Form;

in letzterer kommt es ihm gar nicht auf Vollendung, nur auf kecken Ausdruck an, während er hinsichtlich der Färbung sehr ungleich arbeitet, aber immerhin alle Anlagen zu einem grossen Koloristen verräth. Im J. 1841 ragte auf der Pariser Ausstellung hervor sein Bild der Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer (1204). Auf einem freien Platze, an welchem sich links die Colonnade eines korinthischen Prachtbaues erhebt, hält, von mehreren Anführern des Kreuzheeres begleitet, der Graf Baldwin von Flandern in stattlicher Rüstung auf einem isabellfarbigen Rosse, das, mit aufgesperrten Augen und Nüstern, man weiss nicht recht warum und wovor, zurückschrickt. Aus den inneren Hallen des Palastes zerrt ein Soldat einen alten Mann gewaltsam hervor, der sich jämmerlich feig gebärdet und vielleicht den geflohenen griechischen Kaiser vorstellen soll; auf der untersten Stufe liegt ein getödtetes Weib in starker Verzückung; im Vorgrunde ein knieender Greis, der mit seiner Tochter und seinem Enkel die Gnade des Slogers anfleht; rechts daneben am Boden sitzend eine junge Frau, die ein sterbendes Mädchen auf dem Schoosse hält; weiterhin andere Gruppen, um Gnade Flehende, Verwundete u. s. w.; noch weiter rechts die Stadt mit tiefen Gassen, in denen gewürgt und geplündert wird. Den Hintergrund schliesst die Aussicht aufs Meer und die Umgegend von Konstantinopel. Als Ganzes betrachtet, ist der Eindruck dieses Bildes keineswegs befriedigend. Wir finden darin nicht das mächtige Gefühl des Ensemble, welches sonst die Werke Delaacroix's charakterisirt; es fehlt an Zusammenhang, Gruppierung und Deutlichkeit. Die Composition ist zerstreut, und gerade die Hauptfigur, der Graf Baldwin, in Stellung und Ausdruck am wenigsten besagend; unter den Begleitern finden sich ein Paar energische Köpfe, und bei der allgemeinen Zusammenhangslosigkeit unterscheidet man einzelne Gruppen, die mit eben so viel Kraft und Feuer, als lebendiger Wahrheit und geistreicher Keckheit hingeworfen sind, denn das Einzelne ist hier wenig berücksichtigt und oft fast allzustark vernachlässigt: der breite Pinsel geht, nach der Masse strebend, rücksichtslos über das Detail hin; der Farbenauflage ist dick, unvertrieben, und man darf das Bild nicht in der Nähe betrachten. Die keineswegs schöne, elegante Formengebung ermangelt, wie immer, der fein individualisirenden Durchbildung und erstreckt sich bisweilen nicht über die Angabe des Allgemeinen; vortrefflich breit und meisterlich ausgeführt ist hingegen die Säulenarchitektur, und sehr ansprechend die lichte Haltung von Luft und Meer im Hintergrunde, welche indess zu dem bräunlichen Ton der Figuren des Vordergrundes nicht recht stimmt und die Gesamthaltung beeinträchtigt. — Voll kühner Originalität, jedoch nicht frei vom Tadel der Uebertreibung ins Grosse, ist sein Schiffbruch, den man ebenfalls im J. 1841 ausgestellt sah. Die hier geschilderte Scene erinnert an die empörendsten Momente in Eugène Sue's Seeromanen. Ein schwerer, finster umwölkter Himmel lastet über einem stürmischen Meere mit fernem Horizont, der rüthlich glühend zwischen den Wogen nur auf einem Punkte durchblickt, und auf diesem Meere eine verschlagene Barke mit halbnakten Männern, die schon lange auf offener See herumgetrieben, von Anstrengung und Hunger zur Verzweiflung gebracht, eben untereinander zu loosen im Begriffe sind, welcher von ihnen als Mittel dienen soll, das Dasein der Andern zu fristen. Das Fahrzeug ist ganz den Wellen preisgegeben; der Steuermann hat das Steuerruder aus der Hand gelegt, um an der schrecklichen Ausloosung Theil zu nehmen und in den fatalen Hüt zu greifen, den ein in der Mitte der Barke sitzender Matrose zwischen den Knien hält. Die unheimliche Ruhe und Ordnung, womit hier um ein Menschenleben gelooet wird, macht den tiefsten Eindruck auf den Beschauer, und besonders ergreifend ist das düstere Schweigen, die Gespanntheit der eng zusammengedrängten, in todesbanger Erwartung auf den Ausgang des schrecklichen Scrutiniums harrenden Mannschaft. Es ist kaum möglich, einen so grässlichen Moment mit mehr Kraft in die Phantasie aufzunehmen und die geistigen Affecte, welche er in verzweifelten Gemüthern hervorruft, mit furchtbarer Wahrheit darzustellen, als es in diesem absichtlich mit Vermoidung aller lebhaften Farben gemalten Bilde, voll haarsträubender, grausender Wirkung der Fall ist. Man glaubt den Grad hungriger Gier und Verzweiflung auf den Gesichtern der Mannschaft zu lesen, die Macht des Heisshungers in seinen äussersten Folgen zu erkennen. Alles, Figuren, Himmel und besonders das trefflich bewegte, jedoch etwas undurchsichtige Meer, sind mit keckem Pinsel dargestellt. Die Behandlung ist keineswegs sorgfältig-präcis, sondern geistreich-skizzenartig und der energischen Erfindung entsprechend. Alle übrigen Schiffbruchsscenen, die man noch auf der Ausstellung sah, erschienen gegen diese lahm und zahn; doch konnte man einigen französischen Kritikern nicht beistimmen, welche das Werk von Delaacroix neben oder gar über Géricault's berühmtes Bild vom Schiffbruch der Medusa stellten. In Hinsicht der Energie der Auffassung und Erfindung möchte es sich allenfalls daneben halten können, wiewohl die Composition Gé-

rieuault's reicher an Motiven und Zuständen ist; was aber Modellirung, gründliches Kenntniss des menschlichen Körpers, Impastirung, Färbung u. s. w. anlangt, so steht der Schliffbruch von Delacroix weit unter dem Schliffbruch der Medusa, womit Gercault den Grund zur romantischen Schule legte und welches Bild immer noch das bedeutendste Werk ist, welches in der grässlichen Richtung hervorgebracht worden. — Im J. 1841 fällt auch ein bemerkenswerthes Conversationsstück von Delacroix: eine jüdische Hochzeit in Marocco. Eine zahlreiche aus Mauren und Juden gemischte Gesellschaft vergnügt sich in dem inneren Hofraum eines Hauses bei Musik und Tanz. Die vornehmen maurischen Hochzeitstagäste bezahlen die Musikanten, die beständig aufspielen und singen müssen; die Frauen allein tanzen; die Männer klatschen Beifall. Dieses Bild, reich an hübschen Motiven, voll Lust und Leben, macht durch die Frische und Helligkeit des Tons, die Leichtigkeit und Sicherheit der Töne und die warme, energische Wirkung des Sonnenlichts einen überaus angenehmen Eindruck und gehört zu den besten Erzeugnissen des Meisters. Mit dem Gefühl für Haltung, mit dem Sinn für Feinheit und Harmonie des Kolorits, Eigenschaften, die sonst die Gemälde von Delacroix auszeichnen, verbindet sich hier Wärme, Klarheit und Lebendigkeit. In der gehörigen Entfernung ist die Totalwirkung mild, mehr lebhaft als glänzend; mit Wohlgefallen ruht das Auge auf allen Theilen des Bildes und hält Alles für genug vollendet. Tritt man indess näher, um sich die Behandlung anzusehen, so findet man nichts weniger als eine delicate und präcise Ausführung, sondern einen skizzenhaft-geistreichen Vortrag, der sich auf keine specielle Charakteristik, Zeichnung, Modellirung und Individualisirung der einzelnen Theile einlässt, sondern die Haupttheile mit wenigen und im Verhältniss zur mässigen Grösse der Figuren fast zu breiten Zügen mit grösster Sicherheit hinschreibt. — In der Gallerie des Luxembourg sieht man von Delacroix eine Scene aus des fantastischen, aber schwer darstellbaren florentinischen Dichters grosses Werke behandelt: „Dante und Virgil befahren auf einer Barke den See, der die Höllestadt umgibt.“ Die Verdammten klammern sich an das Fahrzeug an, beissen sich ans Holz an und suchen mit glühendem Auge und drückender Gebärde den Eintritt zu erzwingen. Die Malerei ist der fantastischen Composition angemessen, — lebhafte Farbe mit flüchtigem Pinsel leicht hingeworfen; aber viel bedeutender erscheint in ders. Gall. die Scene aus dem Gemälde bei Chios. Die Griechen erwarten Tod oder Sklaverei, im Vordergrund verblutet ein todwunder Mann neben seinem Weibe; gewaltig ist die Gruppe, die der Türke auf hochblühendem Rosse mit der jungen Griechin bildet, die er an jenes gebunden hat und so mit sich fortzissen will; Elend rings umher in den entsetzlichen Formen, was den Beschauer mit Graus und Schrecken erfüllt; eine Schilderung ganz wie von Eugène Sue, denn die Schönheitsgrenze ist zu oft überschritten, das Geheul zu ungezügelt, die Behandlung geistreich-nüchtern, die Farbe merkwürdig glänzend und wahr, nur nicht der Mumlenton der Carnation.

Delaroche, Paul, geb. am 27. Juli 1797 zu Paris, entwickelte sehr frühzeitig sein Talent, ging zu seiner weitem Ausbildung in seinem 20. Jahre in das Atelier des Baron Gros, übte mit Vorliebe das Landschaftsfach und bewarb sich um den landschaftlichen Preis der Akademie, den er indess nicht erlangte. Jetzt begann er mühselos zu werden und verfolgte mit Widerwillen die eingeschlagene Bahn. Bald jedoch verfiel er auf die Historie, ahnte glücklich hierin seinen eigentlichen Beruf und trat 1822 mit seinem „Joas, der als Kind durch die Josabath vom Tode errettet wird.“ zum erstenmal mit Erfolg auf. In diesem drasilischen Gemälde konnte man schon klar die individualisirende Richtung des Künstlers erkennen, obwohl sie noch im Kampfe mit den Principien der ältern Schule begriffen war. Später wandte er sich mit Vorliebe zur Darstellung nationalhistorischer Scenen; namentlich wählte er Vorfälle aus der Geschichte Englands und Frankreichs, Scenen, in welchen er Stimmungen und Ansichten der bewegten Gegenwart zum künstlerischen Ausdruck bringen konnte. In diesen Bildern wusste er die feinste psychologische Charakteristik mit der kräftigsten Realität und der frischesten Objektivität zu verbinden. Hierzu machte er sich namentlich das Element der Farbe und des Helldunkels dienstbar und errang im Technischen eine Meisterschaft, die ihn den ausserordentlichsten Malergrößen sehr nah gestellt. In seinen Bildern herrscht eine Lebenswärme, wie sie nicht ausprechender und wirksamer sein kann, und indem Delaroche gleich ausgezeichnet ist in Auffassung und Darstellung, hat er sich zu einem der bedeutsamsten Meister erhoben, welche bisher in Darstellung ergreifender Scenen aus der neuern Geschichte aufgetreten sind. Im Uebergang zu seiner Richtung auf nationale Geschichtsmalerei offenbarten seine Darstellungen der „Heldin Jungfrau von Orleans“, des „Todes des Anthonio Caracci“, und des „heil. Vincenz von Paula, der vor dem Hofe Louis XIII. predigt.“ In letzterem Bilde, das Prevost gestochen hat, nimmt die Licht- und Farbenwirkung des Bildes

dermassen gefangt, dass man den trefflichen natürlichen Ausdruck der Figuren beinahe übersieht. Der Kopf des zu Gunsten der verlassenen Kinder sprechenden Heiligen ist ein Masterkopf eines Predigers voll Anmuth und Salbung. In höchster Vollendung erschienen darauf seine beiden kleinen figurenreichen Gemälde: *Kardinal Richélieu*, der, dem Tode nah, zwei blühende Jünglinge, *Cinq-Mars* und *de Thou*, zum Tode führt,“ und „*Kardinal Mazarin*, welcher, gleichfalls schon seinem Grabe nah, noch vom lustigen Geflirr und Geflüster seiner Hofschranzen umgeben ist.“ Man bewundert in seinem *Richélieu*, der mit seinen Opfern die Rhone hinaufführt, die reizende Composition voll Poesie und Naturwahrheit, und die ganz von selbst, ohne künstlerische Anstrengung sich ergebende malerische Wirkung. Dieses im J. 1833 fallende Bild wurde für Rittner von Gérard gestochen. Dann nennen wir das zuerst im *Umriss* in *Landons Annales du Musée* (Paris 1834) mitgetheilte, hernach in Deutschland durch verschiedene Nachbildungen bekannt gewordene Gemälde, wo Delaroche den Moment veranschaulicht, in welchem die unglückliche *Johanna Gray* mit verbundenen Augen auf dem Schaffot niederkniet und den Block zu umfassen sucht. Die Gruppierung der lebensgrossen Figuren ist einfach, aber durch die erschreckende Wahrheit des dargestellten Moments von gewaltiger Wirkung. Andre vorzügliche Werke sind: „*Protector Cromwell*, der die Leiche König Karls I. betrachtet,“ eine „*Scene der Bartholomäusnacht*,“ die „*heil. Amalie, Königin von Ungarn*“ (für Rittner von Mercurj gestochen), der „*Lord Stafford*, der auf dem Wege zu seiner Hinrichtung den Segen des Erzbischofs empfängt;“ die „*Einnahme von Trocadero* durch den Herzog v. Angoulême;“ der „*Tod des Duranti*;“ die „*Ermordung des Herzogs von Guise im Schlosse Blois*,“ die „*Kinder Eduards im Tower*“ (bekannt durch den Stich von Prudhomme) und der „*Tod der Elisabeth*,“ ferner als ein Ausnahmestück „*der Heiland im Gefängnisse*.“ Der *Tod des Herzogs v. Guise* schliesst sich dem kleinen Formate nach an die Darstellungen des *Richélieu* und *Mazarin* an; der Künstler lässt den Herzog im Schlafzimmer des Königs ermorden, wo die Scene selbst nicht mehr vorgeht, sondern vorgegangen ist; er versetzt ganz in die Zeit der Handlung, namentlich durch die sorgfältige Malerei der Kostüme und der Umgebungen. Es herrscht eine freie sichere Meisterschaft in jedem Pinselstriche und man gewahrt einen Fleiss der ausführenden Hand, der sich bis auf das kleinste Nebenwerk erstreckt. Daher trägt das Ganze den Charakter entschiedner Vollendung; die Stimmung des tragischen Moments aber, den das Gemälde vergegenwärtigt, wird durch die feine und lebhafte Färbung sehr erhöht. Eins der lebhaftesten Bilder von Delaroche ist der *Tod der Königin Elisabeth von England*. „Hier rollt eine Königskrone zu unsern Füßen, aber man soll sie aufheben und dem Künstler auf die Stirn setzen, der diesen Moment verewigte!“ — sagt F. Osten sehr schön in seinem Aufsatze über die moderne französische Malerei (Kunstbl. 1845). Elisabeth hatte ihrem Günstlinge, dem Grafen von Essex, nach dessen unglücklicher Expedition nach Cadix, einen Ring mit dem Versprechen gegeben, dass er stets, auch wenn er in Ungnade gefallen sei, beim Vorzeigen dieses Pfandes die königliche Gnade erhalten solle. Als nun Essex zum Tode verurtheilt ward, gab er dieses Pfand der Gräfin von Nottingham, damit sie es der Königin vorzeige. Aber der Gemahl der Gräfin war sein Feind und verhinderte die Ueberreichung des Ringes, so dass der Kopf des Essex fiel. Bald jedoch erkrankte die Gräfin, liess die Königin zu sich rufen und bekannte derselben die schwere Schuld. Die Königin ward entsetzt hierüber und fluchte ihr, warf sich grimmig zur Erde, lag dort auf Kissen zehn Tage und Nächte lang und wollte weder Speise noch Trank noch Medizin zu sich nehmen. In diesem Zustande wird sie im Gemälde vorgeführt; man sieht das stolze alte Weib am Boden, die Hände krampfhaft aufgestützt, den Blick auf den Lord-Admiral, den Lord-Siegelbewahrer und den Erzbischof von Canterbury gerichtet, welche eben eingetreten sind, um von ihr die Wahl ihres Nachfolgers zu erfahren. „Ein König wird mir nachfolgen,“ erwiderte sie, „und das kann nur mein nächster Vetter, der König von Schottland sein.“ Wunderbar ist die Charakterzeichnung in diesem Bilde; vornehmlich der Kopf der Königin mit dem rothgrauen Haar und den welken Zügen, wie kontrastirend mit dem blühenden Gesicht des neben ihr knieenden Staatssekretärs, Rührung hervorrufend auf den strengen Zügen des alten Kronbeamten. Die Zeichnung ist edel, die Malerei selbst noch mehr zu loben. Elisabeth liegt, in vollem Lichte, auf buntem Teppich, in reichen Kissen; hinter ihr steigt der scharlachene Thronhimmel auf. Auf diesem Hauptpunkte concentrirt sich ein merkwürdiger Farbenglanz, indess die Figuren des Hintergrundes im klarsten ruhigen Halbschatten stehen. Minder brillant, einfacher und strenger in Composition und Farbe ist die Darstellung der „*Söhne Eduards IV.*,“ nämlich die Scene jenes Moments im Tower, wo diese unglücklichen Königskinder im J. 1483 (nachdem sich der Herzog von Gloucester, ihr Oheim, unter dem Namen Ri-

chard III. die Krone aufgesetzt) mit Betten ersticht wurden. Beide Knaben, der zwölfjährige Edward V. und der elfjährige Richard, Herzog v. York, sieht man schwarzgekleidet auf ihrem Bette von geschlitztem dunkeln Eichenholze liegen; der Ältere blass verweint, der Jüngere noch rosigfrisch; da raschell es an der Thür. — Richard klammert sich entsetzt an seinen Bruder und heftet einen ängstlichen Blick dorthin, dem der Andere mit mattem Auge folgt. „King Edward“ steht an dem Bett geschrumpelt — und ein Gebetbuch lag auf ihrem Kissen. — Ein nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland vielbesprochenes Werk Delaroche's, das grosse Wandgemälde im Demicercle der *Ecole des beaux arts*, stellt die Apotheose der Kunst dar. Es ist dies eine bedeutende Production, welche aber von der Kunstkritik zu Paris, wo der Künstler die beiden grossen Partelen der Vernet-Naturalisten und Ingres-Splendoralisten gegen sich hat, nie nach Gebühr gewürdigt worden ist. Die äusserst schwierige Aufgabe, Gegenstände der verschiedensten Epochen in einem Moment zu vereinigen, ist hier auf möglichst günstige Weise gelöst; der Form des Saales nach soll die Handlung von der Mitte aus; dort sitzen die alten Kunsttrichter, vor ihnen die vier Künste, die griechische, römische und romantische nebst der Renaissance, alle treulich durch Form und Haltung charakterisirt; in der Mitte der Stufen die nackte *Mars*, welche den Künstlern Lorberkränze zuwirft; die Künstler selbst sind rechts und links bis nach dem Vordergrund zu in passenden Gruppen aufgestellt; dort Cimabue und Giotto, hier Erwin von Steinbach und Orcagna, Michelangelo und Raffael, Leonardo da Vinci und Dürer, Tizian und Veronese, Rubens und Anton van Dyck, alle höchst scharf nach ihren Uebereinstimmungen und Beziehungen gruppiert, meisterhaft in Charakterzeichnung, Drapirung und Malerei. — In Folge des Auftrags, den Delaroche im J. 1834 empfing, nämlich die Magdalenenkirche zu Paris mit einem grossen Freskenzyklus aus der Magdalenenlegende zu schmücken, wanderte der Meister nach Italien, um sich hier durch das Studium der berühmten Freskoarbeiten aller Meister für Auffassung und stylistische Behandlung kirchlich monumentaler Malerei zu seiner Pariser Aufgabe vorzubereiten. Indess zerschlug sich jener Freskenplan; nichts desto weniger aber mussten die Studien, welche Delaroche zu diesem Zwecke gemacht hatte, den grössten Einfluss auf sein ferneres Künstlerstreben äussern. Er suchte sich von der Idealität jener Grossmeister italienischer Malerei, vornehmlich von der des Fra Angelico da Fiesole, einen Theil zu eigen zu machen und die Einfachheit und Strenge ihrer Richtung mit den Erfahrungen einer gereiften Kunst zu verbinden. Dies machte er denn auch in einem merkwürdigen Grade möglich, wie mehrere seiner neuern Arbeiten bezeugen, die von seinen frühern sehr Bedeutend abweichen, ganz und gar aber von der affektierten, bloss äusserlichen Weise entfernt sind, in welcher mehrere seiner Pariser Collegen die Religiosität der alten lebenswürdigen Italiener nachzuahmen trachten. Unter den Leistungen Delaroche's in dieser seiner neuen Richtung auf das religiös Historische und auf ein höheres, durch Ausprägung des Gemüthslebens geadeltes Genre, heben sich hervor: seine durch den vortrefflichen Stich von Mercurj bekannte heil. Amalia, seine heil. Cäcilie; ferner eine heilige Familie, die den Weg verloren hat (der heil. Johannes sucht den Weg, die heil. Jungfrau sitzt mit dem schlafenden Kinde in der wüsten und öden Landschaft, und eine italienische Familie, nämlich eine Frau mit ihren beiden Kindern auf einer Stube, das eine Kind an der Mutterbrust, das andre zwischen ihren Füßen. Dieses letztere Bild zählt zu den vollendetsten Productionen, die man von Delaroche seit seiner Italienischen Reise gesehen hat. Auch ein gelungenes Bildniss des jetzigen Papstes Gregor hat der Künstler aus Italien mitgebracht. In seinem Atelier zu Paris sah man neuerdings eine „Charitas mit zwei Kindern auf dem Schoos“, so vortrefflich in einem ovalen Raum componirt, dass man die Liolen nicht leicht schöner denken könnte, und vier kleinere Farbenskizzen zu grossen Gemälden, welche in Verfassungen ausgeführt werden sollen: die Schlacht der Franken und Longobarden, ein wild bewegtes Bild; die Krönung Karls des Grossen, herrlich in Kostüm und Lichteffect, die Taufe Chlodwigs, eine ernste, für Delaroche's Pinsel ganz vornehmlich geeignete Scene; endlich die Anerkennung des Papstes durch Karl d. Gr. zu Aachen. Aeusserst interessant ist es, die Zeichnungen von Studienköpfen, Akten, Draperiefiguren etc. in Delaroche's Malerwerkstatt zu betrachten und seine strenge, schöne, ausführliche Behandlung mit den leichtesten genialen Bleiskizzen zu vergleichen, die man in Masse in Vernets Studium sieht. Was man in allen von Delaroche ausgeführten Gemälden wiederfindet, ist Harmonie der Farbe, Reinheit der Idee, ernste Auffassung, schöne Vollendung. Er greift in die Natur und holt daraus die lebendigen Gestalten; er greift in den Himmel und holt daraus das Ueberirdische hervor; der göttliche Funke, die Kunst, weiss Beides innig zu verbinden. So bietet Paul Delaroche eine brillante Erscheinung der Ausgezeichneten an.

beiden Kunstpole dar, welche Frankreich in der naturalistischen Schule Vernets und in der spiritualistischen Ingers' besitzt. Seit 1832 ist Del. *Membre de l'Institut*, seit 1845 auch Ehrenmitglied der Amsterdamer und Petersburger Akademie. Seine 1845 verstorbene Gemahlin war eine Tochter Horace Vernet's.

Delft, alte holländische Stadt von aristokratischer Physiognomie, zwischen dem prächtigen gräbendurchschnittenen Rotterdam und dem königlichen Haag gelegen, besitzt zwei Kirchen germanischen Styls, die alte und „*nieuve Kerk*.“ Erstere hat wie die Rottdamer Lorenzkirche Rundsäulen (die vier Pfeiler des Kreuzquadrats ausgenommen) und hölzerne Gewölbe. Breite des Mittelschiffs 19, der Seitenschiffe 16, der Kreuzschiffe 18 Schritt; Säulenweite $7\frac{1}{2}$ Schritt. Das Langschiff hat fünf, das Chor vier Säulenweiten. Chorumgang fehlt. Das südliche Kreuzschiff ist unvollendet. Auf dem nördlichen und vor der Westseite sind Thürme, zwar wie der übrige Theil der Kirche in Ziegeln gebaut, aber mit leicht gearbeiteten Zierrathen von Stein an Thüren und Strebepfeilern, mit Tabernakeln und dergleichen geschmückt. Doch ist auch diese Arbeit unvollendet. Die Säulen sind sehr schlank, und da sie ziemlich nahe stehen, so musste sonst der perspektivische Effekt günstiger sein; jetzt aber hemmt der hohe amphitheatralische Bau der Kirchenstühle um die Kanzel den Blick. — Die „*nieuve Kerk*“, günstig auf dem Markte gelegen, hat einen hohen, aber schwerfüßigen steinernen Thurm, und ist bedeutend länger als die vorbeschriebene ältere Kirche, sonst aber in gleichen Verhältnissen gebaut. Hauptschiff 16, Seitenschiff 14 Schritt; Säulenweite 8, Kreuzschiff 16 Schritt (jedoch ausser einer daran gebauten Seitenkapelle. Länge des Schiffes 9 Intercolumnien, des Chors 5, zu welchem hier der Umgang kommt. Dieses prächtvolle umfangreiche Gebäude, dessen grossartiger Styl noch auf das 15. Jahrh. weist, ist von besonders schlanken schönen Verhältnissen. Hier wie in der alten Delfter Kirche und in den holländ. Kirchen überhaupt ennuyirt uns die sonderbare Stellung der Bänke um die Kanzel herum, wodurch die ganze Innerarchitektur vorrückt wird. Man sieht, dass das Gebäude, einst für die Zwecke eines prunkenden und sich breitmachenden Cultus angelegt, dem jetzigen vereinfachten Cultus zu weit ist, daher man sich allenthalben in Verlegenheit gefunden, was man mit den Räumen, die sich einst füllten und nach ihren Zwecken eintheilten, machen sollte. Da ist der grosse Chor mit seinen Gängen rundum, der an vielen Stellen noch mit schönem Messinggitter vom Hauptschiff getrennt wird, aber nun eine leere Grösse geworden ist, weil das ihn mit allem Prunk eines christlichen Götzendienstes zu füllen wissende Pfaffenthum fehlt. Berühmt ist das in der „*nieuwe Kerk*“ befindliche Denkmal des im J. 1584 ermordeten Prinzen Wilhelm v. Oranien. Bei aller Pracht, die an diesem Denkmale nicht geschont worden, gehört dasselbe doch einer Zeit an, wo der Geschmack auf bedeutende Abwege gerathen war. Die allegorischen Bronzefiguren der Freiheit, der Gerechtigkeit, der Vorsicht und Religion, welche den Baldachin, unter dem sich die Statue des Prinzen befindet, umstellen, sind etwas plump und in verkrampfter Stellung, ungeachtet die ganze Composition nicht ohne Werth ist.

Delhi, die ostindische Riesenstadt, welche mit Inbegriff ihrer Ruinenstrecken einen Umfang von sieben Meilen hat, war bis zum 11. Jahrh. die Residenz indischer Könige, dann der märchenhafte Prachtsitz afghanischer Dynastien (vom 13. Jahrh. an), bis Timur mit seinen mongolischen Horden 1398 den Letzten der Toghlak's (der dritten Dynastie vom Patanen- oder Afghanenstamme) vor den Thoren der Residenz besiegte und aller Herrlichkeit der grossen Wunderstadt durch scheussliche Verwüstung ein Ende machte. In Folge der blutigen Kriege um Stadt und Reich, die nach Timurs Tode entstanden, kam 1450 die Dynastie Lody auf den Thron, die aber schon 1526 durch Timurs Enkel, Sultan Babur, gestürzt ward, mit welchem die Dynastie der sogen. Grossmoguln begann, die sich (bei nur vierzehnjähriger Unterbrechung durch die Usurpation des Afghanen Schir Schah) bis zum J. 1738 erhielt, in welchem Jahre die Perser unter Schah Nadir den letzten Grossmogul stürzten. Die mongolischen Fürsten hatten eine neue Residenz in geringer Entfernung von Delhi gegründet, das prächtige Agra; doch wurde auch 1632 durch Schah Dschehan ein neues Delhi (am Westufer der Dschumna) erbaut. Beide jüngern Städte, Agra und Neu-Delhi, wetteiferten in Prachtbauten, welche die der frühern Afghanenfürsten in der Verschwendung kostbarer Stoffe und künstlicher Arbeit, zugleich aber auch in grandioser Einfachheit übertrafen. — Werfen wir den Blick zurück auf das weite Trümmerfeld des alten Delhi, einst der grössten Stadt des Orients, die sich unter den türkisch-tartarischen Emporkömmlingen wie ein zweites Rom mit Prachtgebäuden, Tempeln, Palästen und Mausoleen füllte, so finden wir hier in den Bauresten die merkwürdigen Dokumente einer auf das Grossartige hinarbeitenden, vom altindischen Geiste influirten mohamedanischen Kunst. „Die Afghanen,“ sagen englische Touristen, „bauten

wie Riesen und verzierten wie Juweliere.“ Die weit ausgebildete Technik dieser indischen Stämme rief eine Pracht und Formenmannichfalt der Architektur hervor, wodurch die uralten Denkmale des einheimischen Volkes verdunkelt werden mussten; zugleich aber sind die Tartarenbauten zu Delhi, Bejapur, Agra, Secundra etc. hinsichtlich ihrer eigenthümlichen Grossheit wohl die bedeutsamsten Leistungen, welche die Kunst bei den Islamitken aufzuweisen vermag. Das merkwürdigste Werk zu Delhi aus der Zeit der Patanen- oder Afghanenherrschaft ist der Kutub Minar, ein gewaltiger Thurm von ungewöhnlicher Structur. Er ist rund, hat etwa die Gestalt einer stark verjüngten Säule und ist ringsum mit senkrechten, röhrenförmig hervortretenden starken Rundstäben verziert, die von Zeit zu Zeit durch horizontale Bänder und an vier Stellen durch stark ausladende Gesimse mit Gallerien unterbrochen werden. Am Fusse zählt man rings 72 Rundstäbe. Die Höhe des Kutub Minar beträgt, seit die sonst auf der Spitze befindliche Kuppel heruntergestürzt ist, immer noch 143 Fuss. Ausserdem ist noch eine Menge von kleinern Gebäuden erhalten, — Reste von Moscheen, Palästen, Grabmonumenten und Thürmen. Die Formen haben durchweg etwas sehr Männliches, Kräftiges; die Kuppeln sind noch häufig von einfacher Kegelform, aber am untern Rande umgeben mit einem Kranze blattartiger Zinnen; die Wände werden meist durch grade Mauerstreifen in senkrechter und horizontaler Richtung getheilt. Zuweilen finden sich einfache Spitzbögen in der im Abendlande gewöhnlichen Form, zuweilen Kielbogen, und ein paar Mal auch, besonders bei offenen Stockwerken an kleinern Pavillons, Säulen oder Pfeilern, welche gerades Gebälk tragen. — Das von Schah Dschehan, dem Enkel Schah Akbars, des Gründers von Agra, angelegte neuere Delhi, das nach ihm auch Dschehanabad benannt wird, liegt an einer felsigen Hügelkette am Yamunaströme (Dschumna), über welchen eine steinerne Brücke nach dem ältern Delhi führt. Die Strassen sind meist krumm, windlich und sehr eng. Unter der grossen Anzahl von Moscheen mit hohen Minarets und vergoldeten Kuppeln ragt die Dschumna-Moschee (Yamuna Masjid) über alle hervor und stellt sich, durchweg aus rothem Granit erbaut und mit weissem Marmor ausgelegt, als der schönste islamitische Tempel Ostindiens dar. Der grosse Kaiserpalast, Dauri-Seral, ebenfalls an der Dschumna, ist ein Gebäude von ungeheurem Umfange, welches grosse Gärten, Moscheen und Bäder umschliesst und noch von den auf viele Tausende sich belaufenden Nachkommen der Grossmoguln bewohnt wird. Hier befindet sich der berühmte, von den grössten Edelsteinen der Welt umgebene Pfauenthron. Im Wesentlichen ist der Styl der vielbewunderten Architekturen Dschehan-Abad's, obgleich sie erst aus dem 17. Jahrh. datiren, noch derselbe wie unter den frühern Regenten. Den Ansehen zufolge, die man in Daniell's *oriental scenery*, in Forbes' *oriental memoirs* und in Elliot's *views in India* findet, sind die Monumente des noch reicher als Agra von der Kunst bedachten Neu-Delhi in einem sehr reinen und edeln Style ausgeführt. Von den Bauten in Bejapur unterscheiden sie sich vornehmlich durch einen eleganteren, milder kräftigen Charakter. Die starken, weit ausladenden Gesimse, die man zu Bejapur bemerkt, die wie Bastionen aufstehenden achteckigen oder runden Eckthürme werden hier seltener; die Wände erheben sich höher und einfacher. Dabei bleiben die Formen würdig und klar, die grossen architektonischen Linien bestimmt und ungebrochen, die Einteilungen ernst und entschieden symmetrisch. Zur feststehenden Form wird die grosse, fast bis zur Wandhöhe geöffnete, vom breiten Kielbogen bedeckte Thoröffnung in der Mitte der Wand, neben der dann auf beiden Seiten die Mauern durch senkrechte Wandstreifen gebrochen, durch horizontale Linien getheilt und durch Fenster oder Bogen durchbrochen. Abgesehen von den eigenthümlichen Kuppelformen und dem überall durchgeführten Kielbogen haben die Bauten Neu-Delhi's eine gewisse Verwandtschaft mit modernen, in Europa herrschenden Style, zwar weniger in den Formen, als vielmehr in der geistigen Richtung, die bei uns die Verbindung der antiken Architektur mit dem vollen Reichthume einer spätern anders gewöhnten Zeit herbeiführt. Sie sind jedoch frei von falscher Verwendung einzelner Theile des Säulenbaues und von dem nur scheinbaren äusserlichen Gebrauche eines nicht durch die Construction bedingten Schmuckes, daher sie auf der Stufenleiter architektonischer Schönheit eine höhere Stelle einnehmen als die modern europäische Schmelzarchitektur. In Schah Akbar's Zeit, wo bereits europäische Niederlassungen an einzelnen Küstenstellen indischer Küsten, mögen europäische Architekten den Weg zum reichen und berühmten Baue der Grossmoguln gefunden haben, denn schon die Denkmale zu Agra haben einen leisen occidentalschen Anflug, wie Leopold von Orlich in seinem Reisewerke anführt, der nach der stimmenden Zeitangabe auf Leichensteinen des kaiserlichen Friedhofs zu Agra einen Italiener als Baumeister im Dienste des Grossmoguls vermuthet. Von Akbars Enkel, dem Schah Dschehan aber, hat sich die Nachricht erhalten, dass

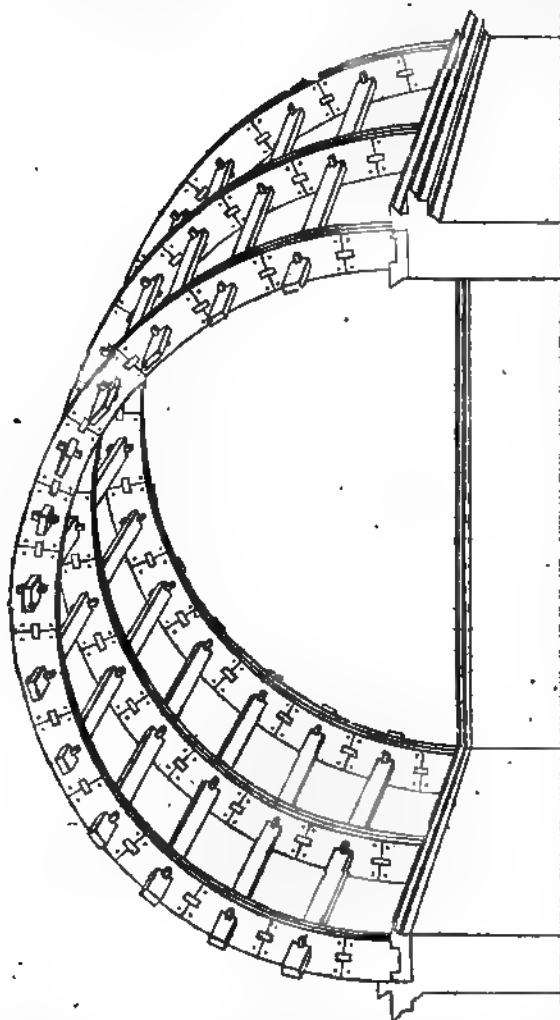
dasselbe bei Errichtung des Tai mahal (Wunder der Welt) genannten Grabmonuments für seine geliebte schöne Gemahlin Nur-Dschehan (zu Secundra bei Agra) Künstler aus allen Ländern berufen und namentlich römische Mosaikarbeiter verwendet habe. Diese Nachricht nun (vergl. Elliot's *Views in India* I. 23.) dürfte, zusammengehalten mit den offenbaren Wahrnehmungen, wohl zu dem Schlusse berechtigen, dass auch Europäer bei der Leitung und Ausführung der grossen Bauten Neu-Dehli's theilhaftig waren. — Seit 1802 ist Delhi in die Hand der Engländer gefallen, die hier den Grossmogul zum Scheine fortresidiren liessen, ihn aber unter die sehr väterlich gemeinte Aufsicht eines Beschützers (des britischen Residenten) stellten. So ist nun die vormalige Hauptstadt des grossen indischen Mongolenreichs zu einer Provinzialstadt Britisch-Indiens geworden, die aber einen Glanzpunkt in der Präsidentschaft Calcutta bildet.

Delorme, A., ein Niederländer, erwarb sich als Architekturmalers im 17. Jahrh. ein ungemeines Ansehen. Häufig sind seine Kirchenarchitekturen, namentlich seine Inneransichten der Rotterdamer Kirchen. In der gräflich Schönbornschen Gallerie auf Schloss Pommersfelden bei Bamberg sieht man von Delorme eine im Geschmack des Peter Noels aufgefasste Kirche, in welchem Bilde sich eine kräftige Wirkung mit Feinheit des Einzelnen verbindet.

Delorme, Philibert, geboren zu Lyon um 1500, gestorben im Jahre 1577 oder 1578, konnte sich frühzeitig schon nach grossen Mustern der Baukunst bilden, da er bereits in einem Alter von vierzehn Jahren in Italien war. Hier fand er auch in Marcello Cervini, nachmaligem Papst Marcellus II., einen aufgeklärten Protektor und Führer, der ihn in seinen Palast aufnahm und sich ein Vergnügen daraus machte dem rastlos fortschreitenden jungen Künstler selbst mit zu unterrichten. So war er es, der ihn bewog bei Ausmessung alterthümlicher Gebäude, statt des französischen Fusses den alten römischen, dessen richtige Länge und Eintheilung auf einem antiken Marmorstein eingegraben sich vorfand, anzuwenden. Bereichert mit klassischen Ideen kehrte Delorme im J. 1536 nach seiner Vaterstadt Lyon zurück. Sein erstes Werk war das Portal von Saint-Dizier, welches eine grosse, mit Säulen oder Pilastern dorischer Ordnung und mit Nischen zwischen den Säulenweiten gezierte Vertiefung darstellt. Eine Reise nach Paris, auf Veranlassung des Cardinals du Balley unternommen, unterbrach die Vollendung dieses Werks. Nächst dem bewundert man von ihm in der Strasse *de la Juiverie* zu Lyon die Construction von zwei freitragenden steinernen Erkeren von sehr geschicktem Steinschnitt und einer für damals kühnen Ausführung. Sie befinden sich an den beiden entgegengesetzten Ecken des Gebäudes; ihr Vorsprung ist hinsichtlich des Platzes, den sie einnehmen, sehr bedeutend und beträgt drei Vierteltheile ihrer Peripherie. Jeder dieser Erker trägt ein vorspringendes Kabinet auf einer aus Arkaden und mit ionischen Säulen gezierten Pfeilern gebildeten Gallerie, welche beide Kabinette verbindet, die ebenfalls mit Säulen von der nämlichen Ordnung geziert sind. Durch Kardinal du Balley wurde er am Hofe Heinrichs II. und seiner Söhne eingeführt. Seine hauptsächlichsten Arbeiten sind verschwunden und es muss daher genügen als solche anzuführen den grossen kufelförmigen Hof zu Fontainebleau, die Schlösser von Anet und Meudon, die Restauration der königlichen Häuser von Villers-Cotterets, de la Muette, von Saint-Germain-en-Laye. Weil er zu Villers-Cotterets nicht sogleich ohne grosse Kosten Säulen aus einem einzigen Blocke haben konnte, so verfiel er darauf die Fugen in den zusammengesetzten Säulen durch verzierte horizontale Bänder zu verbergen. Es wird dies der erste Versuch zu jenen zusammengesetzten und gleich verzierten Marmorsäulen, deren er sich nachher bei dem Palast der Tuilleries bediente, gewesen sein. Das Grabmal der Valois bei der Kirche von Saint-Denis, eines seiner ausgezeichnetsten Werke, musste leider im J. 1719 wegen seiner Gefahr drohenden Construction abgebrochen werden und ist fast allein noch durch die Zeichnungen bekannt; die Marot in Kupfer gestochen. Es bildete ein zirkelförmiges, aussen mit einer dorischen und einer ionischen Säulenordnung gezieltes Gebäude und zählte in jeder Etage 24 Säulen. Das Ganze endigte sich mit einer zurücktretenden, oben mit einer Laterne gekrönten Kuppel. Die innere Architektur war noch viel reicher. Von den beiden Säulenordnungen war die Eine eine korinthische, die Andere eine zusammengesetzte und ihre Anordnung wiederholte mit vieler Einheit und Regelmässigkeit die des Aeussern. Delorme und Primaticcio erbauten auch das berühmte Grabmal Franz I. in der Kirche von Saint-Denis, bei dem die Architektur die Hauptrolle spielt. Es stellt im kleinen Maasse die Idee und Form eines Portikus oder Bogens mit drei Oeffnungen dar, die mittlere und breitere enthält ein Mauerwerk, dessen Höhe dem ziemlich hohen Untersatze entspricht, auf welchem sich die Wandsäulen erheben, die das Gesims und die Krone des Ganzen tragen. Auf dieser Mauer, die man durch den mittleren Bogen

wahrnimmt, befanden sich die Särge Franz I. und der Königin, seiner Gemahlin, deren Leichname man auf denselben in liegender Stellung sieht. Zieht auch die Bildhauerei dieses Mausoleums, besonders in den Basreliefs des Untersatzes, die Aufmerksamkeit auf sich, so zeigen die Architektur, ihre Säulenordnungen und Profile, ungeachtet einiger überflüssigen Vorsprünge, die in den Zeichnungen Marols zu bemerken, eine nach guten Modellen gebildete Kunst und eine Anordnung von sehr gutem Geschmacke. — Der Plan der Königin Katharina von Medicis, einen Palast zu erbauen, der an Grösse alle in Frankreich aufgeführten Gebäude übertreffen sollte, zu dessen Aufführung sie einen Platz in der Vorstadt Saint-Honore, auf der Seite des Louvre, wo eine Ziegelhütte stand, als den geeignetsten ausersehen hatte, wurde Delorme anvertraut, der hier alle Reichthümer seiner Kunst entfalten sollte. Wenn Einige behaupten, dass Jean Bullant diese grossartige Unternehmung zu leiten mit Delorme getheilt habe, so scheint dies keineswegs in der Gesamtanordnung, als vielmehr höchstens in einigen Details der Verzierungen und Ausführung stattgefunden zu haben. Die später vorgenommenen Veränderungen in dem Palaste der Tullerien haben jede Spur eines Antheils vernichtet, der ihm an diesem Werke zugekommen sein könnte, dahingegen Delorme's geniales Werk allen Revolutionen getreulich hat, welche dieses Denkmal erlebt. Nach Ducerceau's Zeichnungen sollte dieser Palast einen weit bedeutendern Umfang erhalten als die Linie von Gebäuden, aus der er sich gegenwärtig eingeschränkt findet. Katharina von Medicis vollendete jedoch nur den grossen Pavillon in der Mitte, die auf beiden Seiten daranstossenden zwei Gebäude, welche gegenwärtig Gallerien bilden und die auf derselben Linie am Ende jeder dieser Gallerien aufgeführten beiden Pavillons. Mitten dieser Unternehmung begann sie einen neuen Bau, der unter dem Namen des Hotels der Königin, später unter dem des Hotels Solsson bekannt war, jedoch längst schon verschwunden ist und die Erbauung dieses Palastes war Jean Bullant übergeben. Erst Heinrich IV. setzte den Palast der Tullerien fort, und dann Ludwig XIII. auf derselben Linie nach den Zeichnungen Ducerceau's durch zwei Anbaue und zwei mit einer zusammengesetzten Säulenordnung gezierte Pavillons; endlich Ludwig XIV., jedoch nach den Zeichnungen Leveau's und Dorbay's. Hierbei wurde der Palast noch einmal durchaus überarbeitet und theilweise anders angeordnet, so dass bei dieser letzten Restauration viele Theile der Architektur Delorme's verschwanden. Es blieb dem grossen mittleren Pavillon nur die untere Ordnung ionischer Säulen mit verzierten horizontalen Bändern, welche auf der Seite des Hofes von Marmor und auf der Seite des Gartens von Stein waren. Eine herrliche zirkelrunde Wendeltreppe ohne Spindel, welche sich frei trug und ein Meisterstück von Steinchnitt war, wurde 1664 abgebrochen, weil sie unter dem Vestibül die Aussicht in den Garten benahm, dagegen blieben die beiden Gallerien in Arkaden zu den beiden Seiten des Pavillons, wie Delorme sie aufgeführt. Auch der vielleicht schätzbarste Theil seiner Composition, die zu beiden Seiten befindlichen Pavillons, geziert mit zwei übereinander angebrachten Säulenordnungen, einer ionischen und einer korinthischen, erlitten bei der Restauration Leveau's keine Veränderung, nur dass ihre Attika etwas weiter herabgerückt und auf eine verständigere und regelmässige Composition zurückgeführt wurde. Die ionische Säulenordnung der untern Etage, ihre Verhältnisse, die künstlerische Bearbeitung der Säulenstämme und ihr Gesims sind stets bewundert worden. Freilich beeinträchtigen die vielen Verzierungen und Schnitzereien, welche die Säulen nur zerstückeln und ihnen das Verdienst der Einheit, eine der vorzüglichsten Eigenschaften ihres Charakters, zu rauben trachten, die einfache Schönheit und vermag nicht eine reine Bearbeitung derselben in einem guten und richtigen Verhältnisse aufzuwiegen. Haben nun seine Säulen durch ihre Ueberladungen mit Verzierungen mehr verloren als gewonnen, so lässt sich doch schwerlich etwas Besseres denken als seine Säulen mit Gurten von Marmor, die abwechselnd nicht nur auf den Banden jedes Satzes, sondern auch in den Zwischenräumen, die sie trennen, gleichsam aufliegt und mit Verzierungen beladen sind. Man darf jedoch nicht vergessen, zu Delorme gerecht zu beurtheilen, alle die Rücksichten in die Wagschale zu legen, welche Zeit und Ort verdienen, von welchen es dem Architekten sehr schwer sein wird sich gänzlich frei zu machen. Wenn nun auch, was die allgemeine Anlage des Palastes betrifft, diese weniger ein Gesamtganzes, als eine Verkettung unterschiedener Gebäude darstellt, so entspricht dies eben dem damaligen Geschmack. Dieser gebot die Paläste in Pavillons, Thürme und Flügel zu vertheilen, welche auf den Endpunkten durch grosse Massen geschlossen waren, die unter Dächern von ungeheurer Höhe gedrückt erschienen. Die Architektur der Paläste in Frankreich nahm damals ihre Modelle von der Construction der festen Schlösser nehmen. Solche Unterabtheilungen von Massen aber waren mit der Einheit der Anlage und Anord-

worin eine der Hauptaufgaben der Architektur besteht, unveränderbar. Daher in allen damaligen Gebäuden die Menge von einzelnen Theilen, die das Ansehen und den Eindruck der grössten Bauwerke vermindern. Um wie viel imposanter wäre gewiss nicht der Anblick der Fassade der Tuilerien gewesen, wenn ein einziges architektonisches Motiv die Gesamtlänge aller einzelnen Gebäude (168 Klaffern) mit einiger Mannichfaltigkeit in eine gleichförmige Linie gebracht hätte! — Eine der glücklichsten Schöpfungen Delorme's ist die kleine ionische Säulenordnung an dem schon erwähnten Gebäude, und sie könnte den Vergleich mit den klassischen Werken



des Alterthums aushalten, hätte sie ein leichteres oder reiner ausgeführtes Capital. Der Kanstrichter Chambrai stellt Delorme den grossen neuern Meistern, deren Architektur er miteinander verglichen, unbedenklich zur Seite, obwohl er ein streng ausfallendes Urtheil über ihn fällt. „Das Talent dieses Architekten,“ heisst es bei ihm, „bestand hauptsächlich in der Leitung eines Gebäudes, und er verstand sich weit besser auf das Steinmetzenfach als auf die Composition der Säulenordnungen; auch hat er weit besser und ausführlicher geschrieben.“ Philibert Delorme ist nämlich Verfasser von zwei, angehenden Architekten sehr nützlichen und sehr zu empfehlenden Werken, die, das eine über die Architektur, das andre über einen Theil der Construction der Dächer, seinem Namen einen dauerhafteren Ruhm gesichert, als seine Gebäude, die fast alle mehr oder weniger vernichtet oder entartet sind, ihm verschaffen konnten. Das erste dieser Werke ist eine vollständige Abhandlung über die Baukunst (*Traité complet de l'art de bâtir*); das zweite hat zum Titel: Neue Erfindungen, um gut und wohlfeil zu bauen (*Nouvelles inventions pour bien bâtir et à petits frais*). Eine Analyse seiner Abhandlung zu geben wäre nicht

am Platze, könnte hier auch keinen andern Werth haben, als den eines Inhaltsverzeichnisses. Uebrigens verdanken solche Abhandlungen ihre Verständlichkeit und Nützlichkeit grösstentheils den Kupferstichen oder Zeichnungen, mit denen sie beglückt sind. Delorme aber war, wie Chambrai schon bemerkt, nicht eben der geschickteste Zeichner; in seinen Kupferstichen herrscht viel Dunkelheit. Seine Pläne sind theils nicht genau, theils nicht zahlreich genug. Das zweite Werk enthält die Erfindung eines Verfahrens mit Zimmerwerk, dessen Anwendung man immer noch mit dem glücklichsten Erfolge erneuert. Was zu dieser Erfindung Anlass gegeben, sagt Delorme selbst erzählen. „Da ich meine Betrachtungen über die Nothwendigkeit

und zugleich über die Mühe anstellte, die erstere verursacht und künftig verursachen wird, so grosse Bäume zu finden, als man haben muss, um Hauptbalken, Schwellen, Platten u. a. dergl. Stücke daraus zu zimmern, die für die Wohnungen der Fürsten und Herren erforderlich sind; da ich ferner einen grossen Mangel nicht nur an den besagten Bäumen, sondern auch an den Mitteln voraussah, um die Dächer so grosser Häuser zu machen, dachte ich schon lange darüber nach, wie man dem abhelfen könnte, und ob es nicht möglich sei, irgend eine Erfindung zu machen, sich in solch einem bedrängten Falle mit allen Arten von Holz und selbst mit ganz kleinen Stücken helfen und der grossen Bäume, die man gewöhnlich dazu braucht, entbehren zu können. Da ich mir einst ein, etwas davon bei dem verstorbenen König Heinrich II. zu berühren, als er oben an der Tafel sass. Aber wie! Die Zuhörer und die mit bewohnten, die noch nie von so neuen Dingen und einer so grossen Erfindung etwas gehört, wiesen mich mit meinem Gerede zurück, als ob ich diesem guten Könige einige Lügen hätte vormachen wollen. Da ich nun ein so schnelles Urtheil fällen hörte über etwas, wovon man noch nichts gehört hatte, beschloss ich, von solchen Projekten nichts mehr zum Voraus zu sagen und befahl, bei den Gebäuden wie gewöhnlich zu verfahren. Einige Zeit darauf beschloss die Königin Mutter, in ihrem Schlosse zu Monceaux ein Ballhaus decken zu lassen, um dem verstorbenen Könige Heinrich Unterhaltung und Vergnügen zu verschaffen; und da sie sah, dass man ihr eine so grosse Summe Geldes forderte, erinnerte mich solches an diese Erfindung, und war die besagte Dame allein die Ursache, dass ich damit einen Versuch anstellen wollte. Ich machte denselben demnach in dem Schlosse de la Meutrie, wie es Mehrere gesehen haben, und an mehreren andern Orten, auf die Weise, wie ich solches in gegenwärtigem Buche beschrieben habe. Dieser Versuch wurde so schön und von so grossem Nutzen befunden, dass damals jeder beschloss Vorthell davon zu ziehen und sich damit zu helfen, selbst diejenigen, die ihm widersprochen, ihn bestritten und sich darüber lustig gemacht hatten. Diese Sache kam sogar zu den Ohren des Königs, und nachdem er besagten Versuch eingesehen und höchlich belobt hatte, befahl er mir, ein Buch darüber zu schreiben und es drucken zu lassen, damit die Art und Weise jedermanns verständlich werde.“ Diese von Philibert Delorme erfundene Holzconstruction; durch welche er seinen Namen unvergitt hat, besteht darin, dass statt der gewöhnlichen Dachgebälde und der Sparren, welche zwischen den Dachbändern liegen, Curven — von 3 — 4 Fuss langen, ungefähr einen Fuss breiten und einen Zoll dicken Brettern gebildet — in Anwendung kommen, welche man in senkrechter und horizontaler Richtung verbindet, je nachdem es die Curve entweder im Spitzbogen, oder im Halbkreise, oder im gedrückten Bogen erfordert. Um die erforderliche Stärke und Dauerhaftigkeit zu erhalten, müssen diese Bogen an ihrem Fusse auf einer auf der Umfassungsmauer des Gebäudes recht horizontal liegenden Schwelle von Zimmerholz zusammengefügt, und die Bretter, welche bestimmt sind, Theile der grossen Curve zu bilden, sehr horizontal und senkrecht gestellt werden. Man erhält sie in dieser Stellung mittelst Einschnitte, in welche man gebogene Latten bringt, welche schließlichen Entfernungen durchlöchert und mit Keilen versehen sind, welche die Theile der Bretterbogen zusammenhalten und verhindern, dass sie sich senken; denn ihre ganze Stärke hängt von ihrer senkrechten Stellung ab. So stellt diese Art von Zimmerwerk demnach eine Kuppel von Lattenwerk dar, deren Curven, welche auch der Last, die sie zu tragen haben, einen bis zwei Fuss von einander entfernt stehen, die senkrechten Theile bilden, während die gebogenen Latten die horizontalen sind und die Curven zusammenhalten. Das innere kann eine Decke von Gyps oder jedem andern Anwurf erhalten, und das Aeusserer mit Ziegeln, Schiefern u. a. w. gedeckt werden. Der Nutzen dieses Verfahrens springt ins Auge; denn erstens kann man statt ungeheurer langer und dicker Balken kleine, dünne, kurze und leichte Stücke Holz von geringem Werth brauchen; zweitens lässt es den ganzen innern Raum der Häuser frei, welchen das Gebälk oft unbewohnbar macht; und drittens werden dadurch wahre Gewölbe gebildet, jeder Verwendung und Verzierung fähig. Ausserdem gewährt es bedeutende Reparaturen, indem seine Leichtigkeit nicht so dicke Mauern erlaubt, als es die grossen Bauhölzer erfordern; ferner dass alle Holzarten und die wichtigsten wie Tannen-, Linden-, Pappelholz u. a. w. am besten angewendet werden können; endlich auch dass vorkommende Reparaturen leichter als bei gewöhnlichen lassen als bei jedem andern System der Zimmerarbeit. Diese Erfindung ist auch der hauptsächlichste Titel seines Ruhms geworden; die übrigen hat Ungemach der Zeit und des Glücks verschlungen, welches ihn jedoch während seiner Lebenszeit nicht behandelt zu haben scheint. Die Gunst der Katharina von Medicis wies ihm die Einkünfte der Abteien von Saint-Rioi, Noyon und Saint-Serge d'Anvers an; auch wurde er, obgleich er erst die Tonart hatte, zum Rath und ordentlichen Almonester am Kö-

nigs ernannt. Diese verschwenderischen Gunstbezeugungen sollen ihn hochmüthig gemacht; was sehr möglich, und ihm Nelder erweckt haben, was sehr wahrscheinlich. Zu letzteren soll der Dichter Ronsard gehört haben. Die Satyre: *La Truelle croisée* (die Mauerkeule mit dem bischöflichen Hirtenstabe, die man ihm zuschreibt) ist augenscheinlich gegen Delorme gerichtet. Als dieser Gouverneur der Tullerien war, verweigerte er Ronsard den Eingang in den Garten. Der Dichter schrieb folgende drei abgekürzte Worte an das Thor: *Fort. reverent. habe*, welche der Künstler für französisch hielt und sich bei der Königin darüber beklagte. Ronsard erklärte dieselben für den Anfang eines Distichons des Ausonius, welcher dem Menschen, den das Glück erhoben, Bescheidenheit empfiehlt. Der Vers aber lautet: *Fortunam reverenter habe, quicumque repente dives ab exili progrediere loco*.

Delorme, Pierre Claude François, geb. 1783 zu Paris, ist einer der namhaftesten Schüler Girodet's, erwarb sich 1810—14 in Rom seine ersten Künstler-sporen durch den „Tod Abels“ und den „Tod Leanders“, welche beiden Bilder durch Laugier's Stich bekannt sind. In Hero und Leander namentlich machte er grosse Hoffnungen rege, denn in den Formen zeigte sich Adel und Anmuth, ebenso in den Charakteren, und zugleich erkannte man in dem präzisen Pinsel die gute Girodetsche Schule. Dann machte sich 1817 seine „Erweckung des Töchterleins Jairi“ bemerklich. 1819 trat er mit dem Christus im Limbus hervor, welches Gemälde für Notre-Dame bestimmt war und sich durch eine Menge charakteristischer Köpfe, durch ausserordentliche Rundung der Formen und Weichheit der Umrisse auszeichnete. Im J. 1822 war seine jetzt in der Luxembourger Gall. befindliche Darstellung des Cephalus und der Eos ein Hauptwerk der Pariser Ausstellung. 1824 erschien sein Gemälde Amors und der Psyche, 1827 sein „Hektor, der dem Paris Weichlichkeit vorwirft“ (jetzt in der Gall. des Luxembourg), und 1831 war er mit vier Gemälden für Notre-Dame de Loretto beschäftigt. In allen seinen Werken herrscht reine Zeichnung, ernstedter Ausdruck, gefälliges Kolorit. Auch sein Stern ist, wie der seiner übrigen Strebengenossen in der klassischen Richtung der französischen Kunst, seit dem Auftreten der freilich kühner malenden und dadurch alle Aufmerksamkeit an sich reissenden Romantiker hinter die Wolke der Zeit getreten.

Delos, die kleinste der Cykladischen Inseln, jetzt Dili genannt. Sie war dem gesammten Hellenenvolke ein heiliges Eiland und bildete als die jüngste der meerentstiegenen Cykladen den Mittelpunkt merkwürdiger Göttersagen. Ihr Aufsteigen aus der Tiefe lebte noch bei den Hellenen in dunkler Erinnerung fort und man erzählt sich, Poseidon habe sie mit seinem gewaltigen Dreizack aus den Fluten gehoben, worauf sie unstät umhergeschwommen sei, bis Zeus der Allmächtige sie mit diamantenen Ketten an die Felsen des Meergrundes gefesselt habe; nun sei sie eine sichere Zufluchtsstätte für Latona geworden, um hier den Apollo und die Artemis zu gebären. Später kam Anios, der Schmerzenmann, welchen Apollo mit Rhöo, dem Mädchen des Granatapfels und Tochter des Traubenmannes Staphylos, in einem Kästlein versteckt mit der Mutter nach Delos und ward hier Begründer des berühmten Apollodienstes. (Diodor V. 62.) Fortan war die Insel der heiligste Sitz Apollo's, ja ihr Boden war so heilig, dass man hier keinen Todten begrub, sondern alle Leichen nach der Nachbarinsel Rhenia schaffte. Auch duldete man auf Delos keinen Hund. Die Stadt hatte attisch-ionische Bevölkerung, unter welcher auch eine besondere Gemeinde später aus Attika gekommener Kleruchen war; die das attische Bürgerrecht beibehielten. Der prachtvolle Apollotempel lag nahe am Hafen; aus Achtung vor diesem Heiligthum vergriffen sich selbst die Perser nicht an der ganz offen liegenden Stadt, obgleich letztere durch ihren ausserordentlichen Handel sowie durch ihren Nebenvortheil als Wallfahrtsort schon früh ungeheure Reichthümer erworben hatte und auch den Schatz des Städtebundes bewahrte. Seit Verlegung dieses Bundesschatzes nach Athen war Delos sammt den übrigen Inseln abhängig von den Athenern, blieb jedoch in voller Blüte bis in die Römerzeit, wo Menophanes, Feldherr des Mithridates von Pontus, durch grausame Verwüstung der Insel die Blüte und Herrlichkeit der Stadt gänzlich vernichtete. Vom Apollotempel zeugen heute noch etliche dorische Säulen, die in ihrer Bildung den besten attischen Monumenten verwandt sind; ferner etnige höchst eigenthümliche Fragmente: niedrige Pfeiler, über denen je zwei Vordertheile knieender Stiere vorragen, verbunden mit dorischen Halbsäulen, und Gebälke dorischer Art, an welchen die Triglyphen mit Stierköpfen versehen sind. Nach Osann's Ansicht (vergl. dessen Aufsatz über den hörnernen Altar des Apollo auf Delos, im Kunstblatt 1837, Nr. 11) gehörten diese Fragmente höchst wahrscheinlich dem architektonisch ausgebildeten grossen Prachtaltare an, der unter dem Namen des hörnernen Altars so berühmt war, dass ihn einige Autoren des Alterthums mit unter den sieben Wunderwerken damaliger Welt verzeichnen. Sodann finden sich auf De-

los die Reste einer aus Philipps des Makedoniens Zeit stammenden dorischen Stelenhalle. Vergl. übrigens: Brøndstedts Reisen I. S. 59 und Dr. Ross' Reisen auf den griech. Inseln etc. I. S. 21—37. — Die Insel Delos führte bei den Alten auch die Namen Cynthis, Asteria und Ortygia. Nach ihr heisst Apollo Delios und Dian Delia. Berühmt waren die Deller durch ihre kunstvollen Erzarbeiten, wovon auch manches Ueberbleibsel auf Delos aufgefunden worden ist.

Delphi, eine der kleinsten, aber eine der wichtigsten altgriechischen Städte, die an der südlichen Abdachung des Parnass lag und durch ihr apollinisches Orakel das höchste Ansehen bei dem gesammten Griechenvolke genoss. Der weltberühmte Apollontempel mit dem berühmtesten Orakel des Gottes, die Amphiktyonie, die Pythischen Wettspiele, die Pyläa, die Fülle von Kunstwerken und historischen Merkwürdigkeiten, die sich im Laufe von Jahrhunderten in den dortigen Heiligtümern gesammelt hatten, machten Delphi zu einem der bedeutsamsten Centralpunkte des hellenischen Lebens in und ausser Griechenland. Apollo stieg (laut dem homerischen Hymnus auf den Pythischen Apollo) aus dem Olymp hernieder auf das zur Stadt Krissa gehörige Gebiet und stand alsbald am südlich gewendeten Abhange des schneeigen Parnassos, wo jähe Felsen überhangen, unter welchen ein tiefgewölbtes Felsensthal hinhinlag. (Vergl. Vers 104—106.) Dort beschloss er sein Heiligtum anzulegen, legte selbst das Fundament und liess durch Trophonios und Agamedes das untere Geschoss (ἄνω οὐδών) bauen; das Volk aber führte den Tempel auf. Darauf tödtete Apollo den Drachen Python, von dem die neue Gründung den Namen bekam, wie er in der Hinde vorkommt, wo Homer der „felsigen Python mit den wohigeräumten Schatzkammern“ gedenkt (Ges. IX. 405), während in der Odyssee das pythische Orakel angegeben wird, welches dem Agamemnon den Wendepunkt des trojanischen Krieges anzeigt. Apollo sah sich nach Priestern um, die seinem Cultus vorstehen sollten, und da bemerkte er auf der Höhe des Meers ein Schiff mit Kreteisern, welche von Knosos ausgefahren waren. Sogleich verwandelte sich der Gott in einen Delphin, lockte das Schiff in die Krissische Bucht und nach Krissa, wo sie aussteigend die Göttlichkeit des Delphins, der sie geleitet, erkannten und nun dem Apollo Delphinios einen Altar errichteten. Dann zogen sie, begleitet von der herrlichen Jünglingsgestalt des Gottes, hinauf nach Python, den Pän nach kretischer Weise singend, indem der Gott voranschritt. Hier begründeten sie seinen Cultus und bald nach Entdeckung der Drachenhöhle auch sein Orakel. Auf diese Höhle ward ein Hirt, der am Parnass weidete, durch den berausenden Dunst aufmerksam, der ihm aus derselben entgegenkam. Man fand den Hirten davon in profetische Begeisterung versetzt und stellte schüden über die Felsenkluft, welche man nun in das Tempelgebiet mit einschloss, den brüngen Tripous (Dreifuss), auf welchem eine Priesterin, die Pythia genannt, die begeisternden Dämpfe empfing und in der Berausung davon die Eingebungen des delphischen Gottes verkündete. Die Pythia musste zuvor ihren Leib und besonders das Haar in dem naben kastalischen Quelle baden; dann bekränzte sie sich mit Lorber, liess sich auf dem lorbergeschmückten Dreifuss nieder, schüttelte den danebenstehenden Lorberbaum, von dem sie auch Blätter ass, und gortelt nun in ihre Verzückungen, wobei ihr Gesicht in alle Farben spielte, ein Schauer ihre Glieder durchlief und Klageschrei und Stöhnen aus ihrem Munde klang. Bald stieg ihr Zustand zu der Wuth; ihre Augen rollten entsetzlich, Schaum trat vor ihren Mund; ihre Haare sträubten sich, und von dem aufsteigenden Dampfe fast erstickt ward die sich schrecklich auf ihrem Sitze Windende durch die Priester mit Gewaltmassregeln darauf erhalten; dann begann sie unter furchtbarem Geheul einzelne Worte auszusprechen, welche von den Priestern sorgfältig aufgefasst, in Zusammenhang gebracht und schriftlich den das Orakel Befragenden übergeben wurden. Keiner, der einen Pythischen Orakelspruch verlangte, durfte ohne Geschenke für den Gott erscheinen, daher denn der Prachttempel desselben ungeheure Schätze enthielt und das ganze Städtchen voll war von bleier geschenkten Statuen und anderen Kunstwerken. — Merkwürdigerweise bestand bei den Alten der Wahn, Delphi sei der Mittelpunkt der Erde; man suchte nämlich, Zeus habe, um die Erdmitte zu messen, zwei Adler, einen von Abend, den andern von Morgen abfliegen lassen, welche nun hier zusammengetroffen wären. Daher erklärt sich der zwischen goldenen Bildern zweier Adler stehende Omphalos, der sich mitten im grossen Tempel befand und als eine kuppelartige Erhebung von weissem Marmor, rings mit Blinden behangen (wie er nicht selten auf Vasenbildern erscheint) das Bild des Erdnabels gewährte. Das Ganze war von einem schützenden Gitter (Thrinakos) umgeben. Die goldenen Adler verschwanden bei der Plünderung des Tempels durch die Phocenser. — Drei Strassen führten nach Delphi, „heilige Wege“ genannt, weil sie zu den Heiligtümern hinführten. Die nördlichste war die Strasse von Tempe durch Thessalien, Doris und Lokris; von Westen aber

kam die attische, welche Theseus gebahnt haben sollte und die unweit des attischen Pythion bei Oenoe in Böotien eintrat, nicht allein zu den Sendungen der Athener, sondern auch zu denen der Peloponnesier und Böotier dienend. Auf ihr befand sich unweit Delphi der durch Laios Tod von der Hand des Sohnes berühmt gewordene Kreuzweg, die Schiste. Die zur See Kommenden endlich landeten bei Krissa, von wo der Weg bis Delphi 60 Stadien (nach Strabo's Angabe 80 St.) betrug. Die Krissäische Ebene wurde völlig kahl gehalten, indem man, eines alten Fluches wegen, keinen Baum darauf wachsen liess. Delphi, dessen Stelle wahrscheinlich durch das heutige Kastri, ein armes Dörfchen, eingenommen wird, war mitten zwischen Felsen, in einem tiefgewölbten Thale zwischen Parnass und Kirphis gelegen; oben lag auf einer kleinen Fläche des Felsens der grosse Tempel mit seinem Hofe, darunter aber die Stadt, welche sich bis zum Flusse Pleistos theaterartig herabzog, in einem Umfange von 16 Stadien. Die ganze Oertlichkeit, vom jetzigen Kastri bis Krissa reichend, führte den poetischen Namen Nape (Felsenthal) und war auch durch das starke Echo der Felsen merkwürdig, das noch heute den Reisenden auffällt. Der alte Beschreiber Griechenlands, Pausanias, der im ersten Jahrhundert nach Christus lebte, kam auf seiner Wanderung nach Delphi von der erwähnten Schiste her, fand die Strasse in der Nähe der Stadt ziemlich steil und stiess in der letztern selbst zunächst auf mehrere hintereinander liegende Tempel, von welchen der erste in Ruinen lag und der zweite seiner Weihgeschenke und Bildsäulen beraubt war, während der dritte, den Kaisern Roms geweihte, nur wenige Bilder aufwies. Der vierte, auf den er traf, war der Tempel der Athena Pronäa. Nahe bei letzterem fand er das Heiligthum des delphischen Heros Phylakos und in derselben Richtung ein Gymnasium. Von diesem setzte er seinen Weg aufwärts fort zu dem eigentlichen Pytho, dem Platze, wo der grosse Tempel der Orakelstätte stand, um den sich auf umfänglichem Tempelhofe (der von einer Mauer mit häufigen Durchgängen eingeschlossen war) kleinere Tempel, die Schatzhäuser, eine Menge Weihgeschenke, Statuen etc. befanden. Auf diesem Wege aus der Stadt zum Tempel hinauf sah er rechts abliegend die kastalische Quelle, in der Nähe des Tempels aber die Quelle Styx oder Delphuse, an welcher der Drache seinen Stand gehabt hatte. Der älteste Tempeltheil, den Homer als die „steinerne Schwelle“ beschreibt, war ein kyklopisch gebautes kellerartiges Geschoss unter dem Tempel. Dieser wurde im ersten Jahre der 58. Olympiade durch einen Brand zerstört, worauf nun mit eingesammelten Beiträgen (wobei sich besonders die Hellenen in Aegypten auszeichneten und wo auch Amasis half) von den Delphern der grosse Aufbau begonnen wurde. Die Familie der Alkmäoniden übernahm den Bau um die Summe von 300 Talenten und übertrug die Ausführung dem Architekten Schintharos von Korinth. (548 vor Chr.) Es wird zur Ehre der Alkmäoniden erwähnt, dass sie den Bau schöner ausführen liessen, als der ursprüngliche Plan vorschrieb, indem sie die Vorderseite des Tempels aus Parischem Marmor erbauten, während sie nach dem Contracte nur den gewöhnlichen Stein aus Delphi's Nähe verwenden sollten. Indess scheint es, dass der Tempel wenigstens in einzelnen Theilen lange unvollendet blieb. Da der Bau nicht wie bei athenischen Tempeln eine Staatsangelegenheit, sondern auswärtigen Wohlthätern überlassen war, so erklärt es sich, wenn wir verschiedentlich noch in spätern Zeiten vom Fortbaue des Tempels hören. Der Scholiast zu einer Stelle bei Aeschines in dessen Rede gegen Ktesiphon bemerkt, dass Nero den Tempelbau zu Ende geführt habe; nach Plutarch's Notiz im Leben des Antonius hatte auch dieser Triumvir die Absicht ihn zu vollenden. Die Giebelfelder des Tempels, dessen Haupttheil in der 75. Olympiade beendigt ward, kommen schon bei Herodot in Erwähnung; einen Theil der Metopen des Frieses aber beschreibt Euripides (im Ion, V. 190 — 218). Die Giebelfelder zeigten auf der vordern Seite die drei delphischen Gottheiten, Artemis, Leto, Apoll unter den Muses, mit dem sich neigenden Gespann des Helios; auf der Hinterseite Dionysos im schwärmenden Chor der Thyiaden. An diesen Bildwerken hatten Praxias, Schüler des Kalamis, und später Androsthenes, Schüler des Eukadmos, gearbeitet. Den Hauptbalken schmückten, wie beim Parthenon zu Athen, goldene Schilder, vorn und rechts die durch die Athener zu Marathon von den Persern erbeuteten, hinten und links die durch die Aetoler den Galliern abgenommenen. Beide Völker, Perser und Gallier, hatten Delphi in unmittelbarer Nähe bedroht. Was den Inhalt der Metopen betrifft, so sah man dort (soviel wir nämlich aus Euripides' Andeutungen wissen) die Kämpfe der Götter mit den Giganten und die Thaten des Herkules. Trat man in den Pronaos ein, so las man an der Wand die Sprüche der sieben Weisen, obenan das *Ἰνῶθι σαυτὸν* und das *Μηδὲν ἄγαν*. Auch das vielberühmte *Βι* (der blosser Buchstabe ε) war dort zu sehen, in einem Exemplare von Holz, das die Weisen selbst nach Delphi geweiht hatten, in einem von Erz (Ge-

schenk der Athener) und in einem von Gold, das die Kaiserin Livia dahingeschenkt hatte. Sehr schön war die Idee, dass man zu diesen Sprüchen und Erinnerungen an die sieben Weisen die Bildsäule des Vaters Homer stellte. Im eigentlichen Naos (Tempel) stand ein Altar des Neptun, zum Gedächtniss seines früheren Antheiles am Orakel, dann Statuen der Mären mit dem Zeus Molragetes und dem Apollo Molragetes, eine Gruppe, die den zum Orakel Schreitenden die theologischen Grundbegriffe der delphischen Weissagung sinnreich vor Augen stellte. Dasselbst erblickte man auch die Hestia oder Opferstätte über dem Grabe des Neoptolemos (Pyrrhos), des Sohnes Achills, den ein Apollopriester getödtet hatte; ferner den Eisensessel des Pindar, wo dieser seine Hymnen auf den Gott zu singen pflegte. In das Innerste des Tempels, das „Adyton“ oder auch in Anspielung auf den Orakelgott das „Manteion“ genannt, gelangten nur Wenige; auch Pausanias weiss nur, dass im Allerheiligsten eine Goldstatue des Apollo stand. Hier war der Erdschlund, aus welchem der mantische Dunst stieg, mit dem kolossalen, wohl etwas vertieft angebrachten Dreifuss, denn es heisst von der Pythia, dass sie in das Mantelon niederstieg, um sich auf den Dreifuss zu setzen, wonach man also diesen Theil des Tempels als hypäthrisch annehmen muss. Höchst merkwürdig durch seine Schicksale ist der Überrest des von den verbündeten griechischen Staaten nach dem Siege bei Platäa auf gemeinsame Kosten nach Delphi geweihten Dreifusses. Dieser Dreifuss wurde unmittelbar beim Altar aufgestellt und bestand aus einem kunstvollen Gestell von Erz, gebildet aus drei in einander gewundenen Schlangen, auf deren Köpfen ein goldenes Becken ruhte. Pausanias sah nur noch das Erzgestell, denn das goldene Becken war den templeiräuberischen Phocensern nicht entgangen. Jenes Gestell kam nachmals durch Konstantin den Grossen nach Konstantinopel, wo er dasselbe in seinem Hippodrom (Circus) aufstellte, unter dessen Resten es noch heute vorhanden ist, nur dass den Schlangen die Köpfe abgehauen sind, seit Mahamed II. seinen Säbel daran erprobte. — Vom Tempel weiter aufwärts gehend sah Pausanias den Stein, welchen Kronos einst statt des Zeusknaben verschlungen haben sollte und der nach der Sage bei Hestod (Theogonie V. 498) durch Zeus selbst zu Delphi niedergelegt ward. Er wurde täglich mit Oel gesalbt und an Festtagen mit unverarbeiteter Wolle umhüllt. Wieder in der Richtung zum Tempel traf Pausanias über der Quelle Kassotis stehend die berühmte Lesche der Knidier, ein Gebäude für geselligen Verkehr, das zugleich Sammelort vieler Kunstmerkwürdigkeiten war. Hier sah man z. B. den eisernen Untersatz des Kraters, welchen Glaukos von Chios für Alyattes gearbeitet hatte, das erste Werk der Lölhekunst, die für Glaukos Erfindung galt. Den Hauptschmuck des Gebäudes aber bildeten die vom grossen Polygnos ausgeführten Wandgemälde, welche Scenen des trojanischen Krieges enthielten. Nach der Beschreibung dieser Wandbilder, die sich bei Pausanias findet, haben Neuere, namentlich die Gebrüder Riepenhausen, graphische Wiedergebungen versucht. Die Lesche der Knidier lag noch innerhalb der Mauern des Tempelhofes. — Bei der Plunderung durch die Phocenser wurde der delphische Tempel seiner meisten Gegenstände aus edlem Metall, auch derer, die aus Erz und Eisen bestanden, beraubt; die goldenen und silbernen münzte man aus, und aus den Erz- und Eisensachen machte man Waffen. Dennoch blieb Manches stehen, namentlich kamen die Steinbildwerke wenig in Berührung. Der Geograph Strabo, der den Tempel als sehr verarmt bezeichnet, sagt doch, dass die Weihgeschenke meistens noch geblieben seien. Später wurde Delphi durch Nero ausgeplündert; aber trotzdem zählt Plinius etwa noch 3000 Statuen zu Delphi; mit eigenen Augen aber sahen Plutarch und Pausanias dort noch eine Menge der herrlichsten Kunstsachen, die theils im Tempel, theils auf dem Tempelhofe, in angebauten Stoen, endlich in den Thesauren (Schatzhäusern) zu sehen waren, abgesehen die kostbaren Vorräthe der letztern am meisten gillten hatten. Der Thesauron nämlich (besondrer Gebäude einzelner Staaten, worin diese und die ihnen verwandten oder befreundeten Städte ihre Weihgeschenke niederlegten) gah es eine ganze Reihe; so hatten z. B. die Sikyonier, Thebaner, Athener, Knidier, Syrakuser, Kypselos und die Korinther, die Elazomenier, Akanthier, Siphnier, Splineten, Agellier und Massilioten hier solche Schatzhäuser. Der Kunstwerke, die sich auf Siege in den Pythischen Spielen bezogen, gedenkt Pausanias nur ganz allgemein. Es bemerkt jedoch Justinus (XXIV. 7.) bei Beschreibung der Schlacht mit den Galliern, dass die Andringenden eine ungeheure Menge von Bildsäulen und Vergesspannen beim Tempel gesehen hätten. Ausserhalb der Mauern des Tempelhofes nennt Pausanias ein Theater, das er als sehenswürdig bezeichnet, und zu allerobst ein Stadion, das man aus der gewöhnlichen Steinart des Berges erbaut hatte, welches aber durch die Freigebigkeit des kunstsinnigen Herodes Attikus mit pentelischem Marmor ausgeschmückt ward. Von diesem Stadium stieg man weiter hinauf zu der Korykischen Grotte, dem

der prächtigsten Tropfsteinhöhlen. Dann ging es auf steilem Pfade zum Gipfel des Bergs, dessen höchste Spitzen in die Wolken ragten. Dort oben trieben nach der Sage die Thyiaden ihr nächtliches Wesen, in heiliger Raserei den Dionysos und den Apollo feierend. Zwischen Delphi und der Hafenstadt Kryssa (die wegen grossen Frevels, den die Kryssäer am delphischen Heiligthume verübt hatten, im J. 591 vor Chr. zerstört worden war) befand sich der Hippodrom für Pferde- und Wagenrennen, und zwar in der Nähe des Kryssäischen Hügels, an welcher Stelle nun das grosse Dorf Kriso gefunden wird. — Das seit Perikles und Epaminondas (welche, wie später Demosthenes, das Misstrauen gegen die Pythia förderten) etwas gesunkene Ansehn Delphi's ward durch den merkwürdigen, natürlich für ein Wunder des Gottes ausgelegten Zufall wieder erhöht, dass die Gallier, die unter Brennus in Griechenland eingefallen waren, in unmittelbarer Nähe der delphischen Heiligthümer zur Umkehr bewogen wurden. Von Kaiser Hadrians Zeit an begann eine Restaurationsperiode für Delphi; die heiligen, erst von den Phokeern, dann von Nero ausgeplünderten Räume füllten sich von Neuem mit Gaben und Geschenken von Hellenen und Barbaren, die Stadt glänzte mit neuen oder restaurirten Gebäuden und hatte nun ein Ansehn, wie sie es lange entbehrt hatte. Die Münzen Delphi's (häufig mit dem Bild einer Ziege und eines Delphins) reichen bis in Caracalla's Zeit. Durch Konstantin wanderten Delphi's Kunstschätze nach Byzanz; doch erst der Verwüster Theodosius machte der Stadt ein völliges Ende. — Die Lage des Tempels, welche den Archäologen Leake, Ross und Thiersch noch unbekannt blieb, ist erst 1840 mit Sicherheit nachgewiesen an der noch an ihrer Stelle vorhandenen südlichen Stufe und an den herabgesunkenen, beim Bau eines Hauses zum Vorschein gekommenen architektonischen Trümmern. Die Grabungen innerhalb der Cella konnten wegen der dadurch bedrohten Wohnungen zu keinem Resultate führen; doch fanden sich deutliche Spuren der unterirdischen Kammern, welche einen Theil der Tempelschätze enthielten und einst von den phokischen Seeräubern aufgerissen wurden. Aus den aufgefundenen Säulentrümmern geht hervor, dass der Tempel im Aeussern ein Hexastylus von dorischer Ordnung war, die dorischen Säulen von 5 Fuss $2\frac{1}{2}$ Zoll Durchmesser, während er im Innern eine ionische Säulenstellung enthielt, diese Säulen zu 2 Fuss $5\frac{1}{2}$ Zoll Durchmesser. (Die 1843 zu Berlin erschienenen *Anecdota Delphica* von Ernst Curtius, welche hauptsächlich Inschriften bringen, enthalten einige kurze Mittheilungen über den Apollotempel, die durch einen Situationsplan der Gegend und durch Zeichnungen aufgefundener Architektur- und Skulpturreste veranschaulicht werden. So gibt die beigelegte Kupfertafel die Ansicht eines corrumpirten Kapitäls der ionischen Säulen, einrinnig mit gesenktem Kanal, und Restaurationen desselben von der Hand des Prof. Strack in Berlin. Ausserdem enthält diese Tafel die Darstellung eines Stücks von einer mit Blumen und Palmetten geschmückten Sima. Letztere zeichnet sich durch die streng griechische Linienführung des Blattwerks aus; auch das Kapitäl hat entschieden griechisches Gepräg. Diese Stücke sind also sicherlich älter als die unter den Antoninen vollbrachte Restauration des Tempels. Auf ders. Tafel werden noch die Reliefdarstellungen mitgetheilt, welche, leider sehr beschädigt, zwei Seiten eines Steines schmücken. Es sind Kämpfe hellenischer Reiter mit Barbaren, vermuthlich Galliern. Auch diese Reliefs sind im Style unzweifelhaft noch rein griechisch. Man kennt die ursprüngliche Bestimmung dieses Steines nicht, glaubt aber, dass er zum Tempel selbst nicht gehört haben könne. Vergl. Kunstbl. 1844, Nr. 59. — Delphische Münzen aus der röm. Kaiserzeit gewähren Abbilder von Tempeln, die uns aber über den Haupttempel in Ungewissheit lassen. Eine Trajansmünze von Delphi, die man bei Sestini (*Descript. num. vet.* p. 171. Nr. 3) mitgetheilt findet, zeigt einen Oktastylus, eine Münze der Faustina hingegen einen Tetrastylus, welcher letztere entweder der Tempel der Athena Pronäa oder das den römischen Cäsaren geweihte Heiligthum ist.) Vergl. noch Bröndsted's Reisen und Untersuchungen in Griechenland (I. S. 121 ff.); Wachsmuth's hellenische Alterthumskunde (II. 2); C. Zander in der Ersch- und Gruberschen Encyclopädie (I. 23. S. 403 ff.); Klausen ebendasselbst (III. 4. S. 303 ff.) und Preller's Art. in der Encykl. der klass. Alterthumswissenschaft.

Delphine spielen in der antiken Sage und Kunst eine sehr poetische Rolle. Apollo, als er sein Heiligthum auf dem Felsen Pytho, den nachherigen Tempel von Delphi, gründen wollte, verwandelte sich in einen Delphin, der ein Schiff der Kretenser begleitete und es zur Landung bei Krissa verlockte, wo er dann als schöner Götterjüngling sich zu erkennen gab und nun den Namen eines Apollon Delphinios empfing. In Anspielung darauf tragen viele delphische Münzen das Delphinbild. Ferner erscheinen die Delphine als die natürlichen Boten und Diener Poseidons (Neptuns), als Gespann des Muschelwagens der Amphitrite und der aus dem Schaume des Meeres geborenen Venus. Als Poseidon die Amphitrite zur Gemahlin haben wollte, diese aber zum Atlas

gefohen war, um dem Gott zu entkommen, sandte derselbe mehre Boten aus, darunter den Delphin, den schnellsten Diener seines Wasserreichs. Dieser traf sie, als sie sich eben bei den atlantischen Inseln aufhielt, und verstand es sie zu überreden, dass sie auf seinem Rücken sich zu dem Beherrscher des Meeres tragen liess. Vor Freude über den glücklich ausgeführten Streich versetzte Neptun diesen Delphin unter die Gestirne. (Als Sternbild heisst dieser auch das *muscum stigma*, weil es die Allen aus neun Sternen, der heiligen Musenzahl, bestehen liessen; es befindet sich in der nördlichen Halbkugel zwischen dem Aequator und dem Wendekreise des Krebsen, nahe an der Milchstrasse, und wird umschlossen vom Adler, Pfeil, Fuchs, Pegasus etc.) Die alten Sagen schildern den Delphin als ein Meeresthierge, das die grösste Empfänglichkeit für Musik hat und vom Gesange der Schiffer angelockt wird. Daher ist der D. ein die Wirkung der Musik bezeichnendes Hauptattribut Apollo's als musischen Gottes. — Dann ist auch an die poetische Erscheinung des Delphins in der Artensage zu erinnern. — In der christlichen Legende erscheint der Delphin als Attribut des heil. Kalistratus und des heil. Martinian. Den römischen Krieger Kalistratus, der im J. 290 sein Martyrium erlitt, trugen zwei Delphine an den Strand, als er, eingenäht in einen Sack, in das Meer geworfen worden war. Der heil. Martinian hingegen, der, um Versuchungen zu entgehen, sich auf einer einsamen Felseninsel angesiedelt hatte, entdeckte eines Tages von einem gescheiterten Schiffe den einzigen geretteten Menschen, der aber zufällig ein reizendes Mädchen war, weshalb der Heilige, nachdem er der Schönen alle christliche Handreichung geleistet, alsbald sich ins Meer stürzte, um den neu angefachten Brand seines Herzens zu dämpfen. Menschenfreundliche Delphine trugen ihn jedoch wieder ans Land. Dies wundersame Geschehnissen wird in das J. 400 gesetzt.

Delvaux, Name mehrer Künstler, von denen vorzüglich beachtenswerth Lorenz Delvaux der Bildhauer, der um Beginn des 18. Jahrh. zu Gent geboren ward. Gey Heydelberg und P. D. Plomier unterrichteten den Künstler, der 22 Jahre alt von Belgien nach England ging, wo er bei mehrjährigem Aufenthalte schöne Werke geschaffen, von denen vornehmlich eine Gruppe in Stone gerühmt wird. Walpole hat diese Werke beschrieben. Von England begab sich Delvaux nach Italien, wo er für Portugals König mehre antike Statuen im Kleinen kopirte. Zurückgekehrt in sein Vaterland liess er sich zu Nivelles nieder, wurde bald darauf zum Bildhauer Karls VI. ernannt und später zu Karls von Lothringen Hofbildhauer erhoben. Er fertigte eine Büste dieses Prinzen sowie die des Marschalls von Sachsen und jene der Kaiserin Maria Theresia. Die Kaiserin ehrte für diese Arbeit den Künstler mit einer goldenen Kette. Nivelles hat mehre seiner grossen Werke: Brüssel besitzt von ihm eine Kolossalstatue des Herkules und in der Karmeliterkirche daselbst ist sein Mausoleum des Leonhard van der Noot. Eins seiner Hauptwerke ist die schöne Kanzel der Kathedrale St. Bavo zu Gent, an welcher zu lesen: *L. Delvaux Gandavensis, inven. et fec. Nivelles*. Seine von Godercharle verfertigte Ruste wurde 1823 zu Gent im Sitzungssaal der Akademie aufgestellt. — Ein anderer Delvaux, Ferdinand Maria, ist des ebenbesprochenen Enkel und ein sehr geschickter Maler, der auf der Akademie zu Gent studirte und dort mit dem Gemälde „Saul und David“ im Jahre 1806 den ersten Preis errang. Er ging später nach Italien, wo er auch 1818 gestorben. Er excelloirte besonders in effectvollen Darstellungen der Katakomben Roms, die er, um solchen Bildern doppeltes Interesse zu verleihen, mit historischen Staffagen zierte. — Ein dritter Delvaux, R. Henri Jos., geb. 1748, gest. 1823, war Kupferstecher, Schüler Noël Lemire's und Arbeiter in Taille-Douce. Gute Stiche von ihm sind: der wunderbare Fischzug (nach Rubens), der Jäger (nach Metzù), Hero und Leander (nach Fulgiron Harriet). Er arbeitete viel im buchhändlerischen Interesse, daher auch seine meisten Blätter in Ausgaben französischer Autoren (Molière, Voltaire, Rousseau, Chateaubriand) findet.

Delveau, ein Brüsseler Maler unsers Jahrhunderts, der in Genre und Landschaft Lobenswerthes leistet. In der Speck-Sternburgschen Gallerie zu Lützschena bei Leipzig findet man von ihm einen „Mönch an einem Tische in einem Buche lesend.“ Durch das Fenster dringt starkes Sonnenlicht; ein grüner Vorhang verdeckt die Ausgangstür im Hintergrunde. Das Bild hat 11 Z. Breite bei 15 Z. Höhe. — Man schreift diesen Künstler auch Delvaux.

Delvenae, ein in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. blühender Landschaftler, dessen Werke von Houbraken gerühmt werden.

Demaratus; s. unter Korinth.

Demaretion; s. Damaretion.

Demarnette, dessen eigentlicher und voller Name *Joan Louis Demarne* lautet, ward im J. 1782 zu Brüssel geboren, kam nach dem frühen Tode seines Vaters, eines

österreich. Lieutenants, mit seiner Mutter nach Paris, ward einem Tapetenmaler in die Lehre gegeben, entließ jedoch mit einem Kameraden diesem geringfügigen Lehrer, durchwanderte Holland und Flandern, arbeitete dann in Rheims und auf einigen franzs. Schlössern und wollte von Havre aus nach Ostindien gehen, als plötzlich ein grosser Ueberfluss an Geldmangel ihm Halt gebot. Da erschien der verlorne Sohn wieder vor seiner Mutter, die ihn wider sein Verhoffen ganz gütig empfing und ihn nun zu dem akademischen Maler Briard that. Hier trieb er die Uebungen im Zeichnen mit feurigstem Eifer, malte dann Geschichtliches, später Landschaftliches mit historischer Staffage, und nahm sich besonders Dujardins Werke zum Beispiel. Er bereiste, nachdem er acht Jahre Lehrzeit bei Briard bestanden, zweimal die Schweiz, um Studien nach der Natur zu machen. Nach und nach bildete er sich ein eklektisches System für Naturmalerei aus, worin er die Vorzüge des Dujardin, Berghem, van der Velde, Paul Potter, Wouverman und Ruysdael zu vereinigen strebte. Nach diesem System malte er Landschaften mit Thierstaffage, Mondschein- und Winter-scenen, See- und Schlachtenstücke, und producirte auch in seinem kühnen Wetteifer mit den gedachten Meistern manches Vorzügliche, ohne es doch irgendwo zu besonderer Grösse zu bringen. Diejenigen nehmen den Mund wohl zu voll, die ihn den grössten holländischen und flämischen Meistern gleichstellen, denn was er von Geist, Anmuth und lebendiger Wahrheit zeigt, berechtigt noch nicht, sein Talent sehr hoch anzuschlagen und seine Manieren zu entschuldigen. Mannichfaltigkeit wird ihm am Gernsten nachgerühmt, obgleich sie bei einem Nachahmer so Vieles sich fast von selbst versteht. Demarnette hat auch 38 Blätter Viehstücke und Landschaften, die man in Rud. Weigels Kunstkataloge verzeichnet findet, in Kupfer gebracht. Sie zeugen von geistvoller Nadel und sind zum Theil in Berghem's und Glauber's Art. Sein Tod erfolgte zu Paris 1829, kurz nachdem er das Band der Ehrenlegion empfangen.

Demarteau, Gilles, Kupferstecher in Crayonmanier, geb. zu Lüttich 1732 (nach Joubert 1729), gest. zu Paris 1776. Er meinte der Erfinder der Crayonmanier zu sein, ein Irrthum, den er mit François, Magny, Bonnet und Andern theilte, die alle auch nicht wissen wollten, dass Lutma schon vorgearbeitet hatte und dass sie dessen Methode nur vervollkommneten. Doch brachte es Demarteau weiter als Alle, zu einer Vollendung, dass man seine Arbeiten oft für Zeichnungen hielt. Dabei war er auch ein sehr fleissiger Künstler, dessen Werk mehr als 560 Blätter enthält. Sie sind nach verschiedenen Meistern gearbeitet, z. B. nach Raffael (Kopf des Heliodor), Peter von Cortona (St. Martin, zu den Füßen Mariens knieend, reicht dem Christkind eine Lilie), Rubens (des Malers Kopf mit dem Hute), C. van Dale (Jonas vom Wallfisch ausgespien), Bouchardon (nacktes Kind mit der Hippo), Boucher (vier Blätter: die Schäferin von ihrem Schäfer im Bade überrascht; Venus nebst zwei Amoretten; Amors Erziehung; der grosse Meierhof). Claude Dagonier (acht Blätter: Thierstücke), Huet (sechs Landschaften). Ein Kapitalblatt Demarteau's ist sein akademisches Aufnahmestück, welches den bei einem Aufruhr verwundeten Lykurg vorführt. — Man nennt Gilles Demarteau den „Aeltern“ zum Unterschied von seinem Neffen und Schüler Gilles Antoine D., welcher, ebenfalls in Lüttich geb., 1806 zu Paris starb. Dieser stach mit Erfolg in Zeichnungsmanier und in Farben für den von seinem Onkel in Paris etablirten Kupferstichverlag. Ganz vorzüglich schön sind seine Köpfe nach Domenichino und Andern.

Demetrius Phalereus, der Berühmteste aller Träger des Namens Demetrius, ausgezeichnet als Redner und Staatsmann, als Philosoph und Polyhistor, empfing gleich dem Dichter Menander, mit dem er sich innig befreundete, seine Bildung in der Schule des Theophrast, und gewann bald als Redner zu Athen, wo er im Sinne und Geiste Phocions die öffentlichen Angelegenheiten zu leiten suchte, einen solchen Einfluss, dass der König Kassander von Makedonien (Sohn Antipaters) dadurch bewogen ward, ihn im J. 317 vor Chr. als Regenten Athens einzusetzen. Zehn Jahre lang stand D. an der Spitze der athenischen Regierung, binnen welcher kurzen Zeit er die seit der Niederlage, welche die Athener und ihre Verbündeten bei Lamia durch Antipator von Makedonien erlitten, in ihrer Blüte gefährdete Stadt von Neuem volkreich und blühend machte. Die Dankbarkeit der Athener ging gegen den neuen Machthaber bis zu solcher Devotion, dass sie demselben auf einmal 360 Statuen errichteten, so viele nämlich, als das griechische Jahr Tage hatte. (Plutarch gibt die runde Zahl 300 an, aber nach Dio Chrysostomus, *Orat.* 37, waren es gar 1500!) Diese Ehrenmänner sollen sämtlich Erzwerke gewesen sein, darunter viele ihn zu Wagen und zu Pferd vorstellten. Freilich wurden alle diese Statuen (bis auf eine einzige, welche sich auf der Akropolis befand) durch den Wankelmuth des Volkes wieder umgeworfen, als Phalereus, dem man auch Verschwendung und Ueppigkeit vorwarf, beim Anzuge des Demetrius Poliorketes Athen zu verlassen genöthigt war. Phalereus begab sich nach

Theben und von da nach Alexandria zu dem Beherrscher Aegyptens, Ptolemäus Lagi, bei dem er als erster Rathgeber die wichtigste Rolle spielte. Der Nachfolger des Lagi aber, Ptolemäus Philadelphus, verwies ihn nach Oberägypten ins Exil, wo er 283 vor Chr. am Biss einer Schlange starb. — Demetrius Phalerens war ein äusserst vielseitig gebildeter Mann und in allen Zweigen des menschlichen Wissens nach Weise der Peripatetiker bewandert, dabei begabt mit durchweg praktischem Sinn, daher er die Philosophie aus den Schulen der Gelehrsamkeit auf das Leben anzuwenden und ihr dieses fruchtbar zu machen suchte. In Athen, wo wegen der grossen Kosten die Aufführung von Dramen mit der prachtvollen Ausrüstung der Chöre in Abnahme gekommen war, liess er dafür durch Rhapsoden die Homerischen und andre Gedichte auf der Bühne vortragen. In Aegypten aber veranlasste er den Ptolemäus Lagi zum Sammeln und Ankauf von Büchern und legte so den ersten Grund zu dem, was unter Ptolemäus Philadelphus zur Vollendung gedieh, nämlich zur berühmten „Alexandrinischen Bibliothek.“ Von seinen vielen staatsmännischen, rhetorischen und philosophischen Schriften, die er in seiner Mussezeit zu Alexandria schrieb, hat sich Nichts erhalten. — Dieser Grösste und Weiseste aller Demetrier war zugleich eine höchst gewinnende Persönlichkeit; besonders rühmt das Alterthum den Zauber seiner schönen Augenlider, von welchen er den Beinamen Charitoblepharos empfing. Dieses Schmeichelwort bedeutet Einen, auf dessen Augenlidern die Grazien wohnen; nach Diogenes Laertius soll er freilich so eitel gewesen sein, sich selbst zuerst so zu nennen, wogegen Athenäus meldet, dass Phalerens sich willig den Namen seiner Schönen, die man Lampro genannt, und die Bezeichnung „Charitoblepharos“ zugleich habe beilegen lassen.

Demetrius Poliorketes, geb. 337 vor Chr., war der Sohn des Antigonos, Beherrschers von Asien, befehligte als Jüngling von 20 Jahren unter den Augen des Vaters bereits eine Reitereischaar in der Schlacht gegen Eumenes, erhielt bald den Oberbefehl in Syrien, um dieses Land gegen Ptolemäus von Aegypten (der sich mit Kassander, Lysimachus u. A. gegen den übermächtigen Antigonos verbündet hatte) zu verteidigen, wagte in seinem Ungestüm ohne Berechnung seiner Kräfte die Schlacht bei Gama (312 vor Chr.), wo er total geschlagen ward, errang aber dann durch einen kühnen Ueberfall bei Myus in Syrien einen vollständigen Sieg über den Aegyptierfeldherrn Cilles. Hierauf schickte ihn sein Vater gegen Seleukus nach Babylon, wo er zwar eine der beiden Burgen eroberte, aber bei der andern einen hartnäckigen Widerstand fand. Da er sah, dass hier die Macht des Seleukus, welcher inzwischen in Medien beschäftigt war, schon zu festen Fuss gefasst hatte, so zog er, ein Zusammentreffen mit der seleukischen Hauptmacht vermeidend, rasch nach dem westlichen Asien zurück und gab somit die Hoffnung auf, seinen Vater wieder in den Besitz des Thrones zu setzen. Als Ptolemäus den im J. 311 mit Antigonos geschlossenen Frieden durch Wegnahme cilicischer Städte brach, erhielt Demetrius den Auftrag, dem Aegyptier diese Städte zu entreissen, den er auch mit ausserordentlichem Eifer vollführte. Ebenso rasch befreite er das von Ptolemäus belagerte Halikarnass in Karien. Doch keinem Befehle seines Vaters Antigonos unterzog er sich mit lebendigerem Interesse als dem zur Befreiung von Hellas, wo er die Macht Kassanders von Makedonien und Ptolemäus von Aegypten vernichten sollte. Hier glaubte Demetrius keinen schöneren Ruhm ähren zu können, als wenn er als Retter Athens, des glorreichen Mutter-sitzes griechischer Bildung, gepriesen würde. Mit 250 Schiffen von Ephesus ausgehend näherte er sich Athen, wo man nicht das Geringste von seinem Vorhaben wusste, am 13. Juni 307 vor Chr., lief in den unverschlossenen Piräus ein und verkündete von hier aus den Athenern den Zweck seiner Sendung. Diese jubelten ihm entgegen, und der Regent der Stadt, Demetrius von Phalerum, wagte nicht die Uebergabe Athens zu versagen. Dionys, der Befehlshaber der Kassandrischen Truppen im befestigten Hafen Munychia, ward eingeschlossen; inzwischen aber zog Dem. nach Megara, das ebenfalls eine Kassandrische Besatzung hatte. Während der Belagerung dieser Stadt besuchte er bei Paträ die schöne Kratesipolis, Wittve Alexanders von Slympia, welcher Besuch ihm fast Freiheit und Leben gekostet hätte, da erermuthete Prius das Zelt überhellen, in welchem er seine Zusammenkunft mit der Kratesipolis hielt. Nach der Einnahme Megara's kehrte er nach Munychia zurück, wo sich die Makedonier nun ebenfalls ergeben mussten. Jetzt folgte er dem heissen Ruf der Athener und hielt seinen feierlichen Einzug in der Stadt. Er verkündete die Wiederherstellung der alten Verfassung Athens, verliess ein Geschenk von 150,000 Medinen Getreide und Bauholz zu 100 Schiffen. Das Volk, entzückt über die Grossmuth des Demetrius und seines Vaters Antigonos, begrüßte Beide als Könige, und erklärte sie göttlicher Verehrung würdig, dekretirte ihnen goldene Kolossalbilder, errichtete zu ihrer Ehre zwei neue Phylen, Antigonis und Demetrias, und brannete

zwei Monate nach ihnen. Die Kunst stellte den Demetrius als neuen Dionysos und als Poseidons Sohn dar. Man sah ihn stierhörnig (*ταυροκέρας*) und in der Stellung des Meergottes abgebildet (wie ihn eine noch vorhandene, in Herkulanum aufgefundene Bronze vorführt, die wir hier holzschnittlich mittheilen). Um so viele und übertriebene Ehren wieder durch eine Ehre für die Stadt zu erwidern, vermählte sich Demetrius, obwohl er schon mit Phila, der Tochter Antipaters und Wittwe des Krateros, verbunden war, mit der Eurydike, der Urenkelin des Miltiades und Wittwe des Kyreners Ophellas. Plötzlich aber ward er aus diesem Taumelleben von seinem Vater abberufen; er musste in die östlichen Gewässer segeln, um Cypern der Gewalt des Aegypters zu entreissen. Menelaos, des Ptolemäus Bruder, stellte sich ihm auf Cypern in offener Feldschlacht entgegen, ward aber geworfen und zur Flucht in das starkbefestigte Salamis gedrängt. Bei Belagerung dieser Hauptstadt der Insel entfalte Demetrius zuerst jenes Geschick, durch das er sich den Beinamen des

Städteeroberers (*Poliorketes*) erwarb. Er verschaffte sich aus Asien eine Menge Künstler, Handwerker und Material, und ordnete den Bau ungeheurer Maschinen an, darunter sich besonders die Helepolis auszeichnete. Doch vertheidigte Menelaos die Stadt sehr wacker, und als die Gefahr, der furchtbaren Wirkung der Belagerungsmaschinen zu unterliegen, ganz nahe war, gelang es ihm die grössten derselben in Brand zu stecken. Auch eilte Ptolemäus mit 140 Kriegsschiffen herbei; aber Demetrius errang, obgleich er nur 108 entgegenstellen konnte, durch die Kühnheit seiner Operationen einen so vollständigen Sieg, dass der Aegypter nur mit acht Schiffen davonkam. Nun ergab sich auch Menelaos, und Demetrius sah sich als Herrn der Insel. Unter den vielen Gefangenen, die er hier machte und wovon er eine ansehnliche Zahl ohne Lösegeld nach Aegypten zurückschickte, befand sich auch die Flötenbläserin Lamia, die ihren neuen Herrn bald zu fesseln verstand. Sein Vater, der feldherrliche Beherrscher Asiens, nahm mit der Botschaft von diesem glänzenden Erfolg auch die Begrüssung als König an und bewilligte den gleichen Titel dem siegreichen Sohne (306 vor Chr.). Nach dem vergeblichen Zuge gegen Aegypten, auf welchem D. als Befehlshaber der Flotte noch in dems. J. seinen Vater begleitete, gab die Belagerung von Rhodus seinem erfinderischen Geiste Gelegenheit, seine ungeheuren Hilfsmittel auf die verschiedenste und grossartigste Weise zur Einnahme der Stadt anzuwenden. Trotzdem hielt sich Rhodus, denn die Verhältnisse in Griechenland machten es rathsam, mit der



Insel Frieden zu schliessen (304 vor Chr.). Athen war von Kassander bedroht; daher segelte Dem. mit grossen Streitkräften nach Griechenland ab, landete in Aulis und verkündete die Befreiung Griechenlands vollenden zu wollen. Fürchtend, von Macedonien abgeschnitten zu werden, hob Kassander seine Belagerung Athens auf, eilte den Thermopylen zu und entkam zwar der Verfolgung des Demetrius, aber Sechstausend von seinen Macedoniern gingen zu diesem über, und er verlor alle Macht die er über Hellas erworben. Mit höchsten Ehren ward nun Demetrius, der Befreier Griechenlands, in Athen empfangen; ja man bereitete ihm den Opisthodom des Parthenon zu seiner Wohnung. Er überbot aber die Freudetrunkenheit der Stadt durch seinen eigenen Taumel, denn er schwelgte im Tempel der keuschen Göttin, die er nur seine ältere Schwester nannte, in so zügelloser Wollust, dass Plutarch davon zu erzählen sich scheut. Mit dem Frühjahr 303 brach er auf, um die macedonischen und ägyptischen Truppen auch aus dem Peloponnes zu vertreiben. In Argos vermählte er sich am Feste der Hera (Juno) mit der Deidamia, Schwester des jungen Pyrrhus. Herr

in Hellas und im Peloponnes, ward er auf einem Synedrium zu Korinth zum Pötherrn der Griechen erhoben und ihm zu dem Feldzuge, der im nächsten Jahre gegen Kassander eröffnet werden sollte, der Brisand der Bundesstaaten verheissen. Inzwischen machte D. einen Zug nach Leukadien und Korryra. Nach Athen zurückgekehrt liess er sich in die eleusinischen Mysterien einweihen und erlebte von den Athenern die unsinnigsten Schmeicheleien. Man nannte ihn den einzigen wahrhaften Gott, des Poseidon und der Afrodite Sohn; ja der Lamia und seiner andern Buhlerin Lena weihete man Tempel, sie hier als neue Venusinnen verehrend, und Lieblingen ihres „Königs“ Demetrius baute man Altäre, ihnen hier Heroenopfer zu spenden. Ein Angriff auf Macedonien, womit D. im J. 302 den König Kassander bedrohte, hatte das Bündniss zwischen Kassander, Lysimachus, Seleukus und Ptolemäus zur Folge. Er eilte seinem von so vielen Feinden umringten Vater zu Hilfe nach Asien, eroberte Ephesus, ward aber nach der Schlacht bei Ipsus in Phrygien (im J. 301) zur Flucht genöthigt, denn sein Vater Antigonos fiel und so brach die asiatische Herrschaft, die sonst dem Sohne zugefallen wäre, zusammen. In dieser entsetzlichen Lage wagte er es stolz und kühn, sich aus seinem Sturze zu neuer Grösse emporzarbeiten. Zwar war ihm des Vaters Reich verloren, aber ihm blieb noch der Besitz der stärksten Seemacht, die damals das Meer beherrschte; noch blieben Tyrus, Sidon, Cypern, noch die Inseln des ägyptischen Meeres in seiner Macht; im Peloponnes standen seine Posten, und vor allem blieb ihm sein liebes Athen, wo seine Schätze, seine Gemahlin und ein guter Theil seiner Flotte waren. Aber diesmal gestattete Athen, das er zum Mittelpunkt seiner Operationen zu machen gedachte, ihm keinen Eintritt, und so landete er nun (von Ephesus kommend, dessen Tempelschätze er trotz seinen Verlegenheiten unberührt liess) am Isthmus von Korinth, wandte sich dann nach Thrazien und beutete, um die Mittel zu Soldtruppen zu gewinnen, die Isterstrecken des Hellespont und der Propontis aus. Unverhofft gewann er an Seleukus, der sich aus Misstrauen vom Bunde mit Lysimachus und Ptolemäus getrennt hatte, einen Freund, indem derselbe um Stratonike (des Demetrius und der Phila Tochter) anhielt. D. segelte mit ihr nach Syrien, nahm unterwegs Cilicien in Besitz und traf zu Rossos im Issischen Meerbusen mit Seleukus zusammen. Zugleich hatte sich Phila, die Mutter der Braut, aus Cypern eingefunden, und man bestimmte, dass dies nach Macedonien reisen und zwischen ihrem Gemahl Demetrius und ihrem Bruder Kassander den Frieden einleiten sollte. Durch Seleukus ward Demetrius jetzt auch mit Ptolemäus ausgesöhnt, welcher Letztere seinen Anspruch auf Cypern und Phönizien aufgab und selbst seine Tochter Ptolemäis dem Poliorketes verlobte (300 vor Chr.). Indess konnten diese guten Einverständnisse nicht lange bestehen, denn Dem. Pol. beschäftigte sich unablässig mit dem Gedanken, wieder ein Reich zu erobern, das ihn den übrigen Königen gegenüber in bedeutsame Stellung brachte. Zunächst suchte er das in Griechenland Verlorene zurückzugewinnen, segelte im J. 297 dahin ab, erlitt aber nah der attischen Küste durch einen Sturm so grossen Schaden an seiner Flotte, dass ein Angriff auf Athen mit dem Rest seiner Schiffe nutzlos war. Die Ankunft einer zweiten Flotte erwartend wandte er sich nun gegen Messene, wo bei Belagerung der Stadt ihm ein Katapultenpfeil die Backen durchbohrte. Doch eroberte er die Stadt nebst andern schon früher in seinem Besitze befindlich gewesenen Orten; auch nahm er Aegina und Salamis, Eleusis und Rhamnus, und bedrängte Athen immer mehr. Hier hatte sich Lachares zum Tyrannen aufgeworfen, der aber den Athenern so unerträglich war, dass sie, obgleich sie sich zu hartnäckiger Gegenwehr gegen Dem. gerüstet hatten und dazu sogar von Lysimach und Ptolemäus unterstützt waren, sich lieber auf Gnade und Ungnade dem Poliorketes ergaben. Der Piräus öffnete sich und Dem. berief eine Volksversammlung, wo er den Athenern mit schonendem Wort ihren Cudank andeutete, und vollkommene Vergebung aussprach. Der durch Abschneidung aller Zufuhr in Hungersnoth gerathenen Stadt schenkte er 100,000 Scheffel Getreide, und noch 5000 Sch. dazu, letztere aus Dank dafür, dass man ihm ein nicht gut attisches Wort verbesserte, welches ihm während seiner Rede aus Volk entschlüpf war. Nun war man wieder überschwänglich in seinem Lobe auf der Rednerbühne wie auf der Strasse. Hierauf zog Dem. in den Peloponnes, schlug den Spartanerkönig Archidamos bei Mantinea in Arkadien und drohte selbst Sparta einzunehmen, als er sich plötzlich nach Macedonien wandte, um in dem Streite, der nach König Kassanders Tode zwischen dessen Söhnen Antipater und Alexander ausgebrochen, seinen Vortheil zu ziehen. Alexander, sich vor der Hilfe fürchtend, die Dem. ihm bringen wollte, machte Miene, dieses Bundesgenossen sich zu entledigen, aber Dem. kam ihm zuvor und liess den jungen Präbendenten im J. 294 ermorden. Jetzt ward Demetrius selbst als König der Macedonier ausgerufen, wodurch er wenigstens für die Soldtruppen in Asien entschädigt war, die ihm während seines Aufenthalts in Europa durch

Lysimach, Seleukus und Ptolemäus verloren gegangen. Bald rief es ihn wieder nach Griechenland, denn Theben und andre böotische Städte waren ihm abgefallen. Zwar fand er die Böotier durch seinen Sohn Antigonus Gonatas bereits besetzt, aber noch blieb die Belagerung Thebens übrig. Er schloss die Stadt auf das Engste ein, bediente sich einer ungeheuren Helepolis (des „Stadtbrechers“, wie die von ihm erfundene Belagerungsmaschine benannt war), konnte sich aber erst nach grosser Anstrengung und vieler Menschengruppierung Thebens bemächtigen, wobei er selbst eine gefährliche Pfeilwunde in den Hals erhielt (290 vor Chr.). Nun zog er gegen die Aetolier und ihren Bundesgenossen Pyrrhus; jene flohen aber in ihre Gebirge, daher er ihnen den Feldherrn Pantauchos nachschickte, während er selbst gen Epirus zog, das Gebiet des Pyrrhus verwüstete und sich mit dessen Gemahlin Lanassa, einer Tochter des Agathokles von Sicilien, vermählte. König Pyrrhus besetzte inzwischen den Pantauchos, unternahm einen Raubzug nach Macedonien und zog, während Dem. in Pella krank lag, die Macedonier schaarenweis an sich. So zeigte sich, dass Dem. durch seine orientalische Ueppigkeit, durch seinen Hochmuth und seine muthwillige Verachtung alles Nationellen sich das macedonische Volk entfremdet hat, das nun mit Begeisterung auf die Persönlichkeit und die Tugenden des Epirotenkönigs blickte. Aufgeschreckt durch die Nachrichten, dass ihm der Besitz Macedoniens unsicher werde, raffte sich Dem. auf, trieb den Epiroten heraus und richtete nun, gleichsam als wenn er in Macedonien und Griechenland nichts mehr zu thun hätte, seine Gedanken auf Wiedergewinnung der asiatischen Herrschaft seines Vaters. Auch nach dem Westen, nach Sicilien und Grossgriechenland, richteten sich seine Blicke; aber vor der einen Idee: Herr des Ostens zu werden, trat jede andre zurück. Zunächst suchte er sich von Pyrrhus durch förmliche Abtretung macedonischer Landschaften Ruhe zu erkaufen; dann nahm er im J. 288 vor Chr. Rüstungen in so ungeheurer Maassstabe vor, dass Macedonien und Griechenland Opfer bringen mussten, wodurch die Kräfte beider Länder aufs Aeusserste erschöpft wurden. Er brachte ein Landheer von 98,000 Mann Fussvolk und 12,000 Reitern zusammen, und brachte die Flotte auf 500 Schiffe, darunter Fahrzeuge von nie gesehener Grösse (von 15 und 16 Ruderbänken) waren, so dass zur Bemannung der Flotte über 100,000 Ruderknechte erforderlich wurden. Unter solchen Umständen verbündeten sich abermals die bedrohten Könige Seleukus, Lysimach und Ptolemäus, denen auch Pyrrhus von Epirus beitrug. In den griechischen Gewässern erschien eine ägyptische Flotte, während Lysimachus von Thrazien her in das obere Macedonien drang. Demetrius, die Bewachung Griechenlands seinem Sohne Antigonus überlassend, wandte sich nun gegen den thrazischen König, ward aber durch die Nachricht, dass auch Pyrrhus wieder in Macedonien eingefallen sei, bewogen, den Rückmarsch zu machen, um dem gefährlicheren Epiroten entgegenzutreten. Hatte sich schon auf dem Zuge gegen den König Lysimachus die Stimmung seines Heeres nicht erfreulich gezeigt, so wurde diese nun, als er Pyrrhus genöthigt lagerte, ganz unzweideutig. Da liefen erst Einzelne ins Pyrrhus Lager über; diesem Beispiele folgten Haufen und so ging das ganze Heer über, das nun den Pyrrhus zum macedonischen König ausrief (im Mai 287 vor Chr.). Dem. flog verkleidet nach Kassandria und eilte von da nach Griechenland. Durch Antigonus Gonatas war ihm die Herrschaft über Thessalien und die griechischen Staaten gesichert geblieben; nur Athen hatte sich befreit. Dem. belagerte zwar die Stadt, ward aber durch die Nachricht von einer nahenden Flotte des Pyrrhus, welchen Athen um Hilfe ersucht hatte, zum Abzug genöthigt. Jetzt zog er aus Griechenland mit 11,000 Mann Fussvolk und einer Anzahl Reitern, um sein Glück gegen Lysimach in Kleinasien zu wagen. Siegreich durchzog er Lydien und Karien, als aber des Lysimachus Sohn, Agathokles, ihn mit einem starken Heere verfolgte, blieb ihm nichts übrig als sich auf Seleukisches Gebiet nach Cilicien zu flüchten. Seleukus, dem kühnen Abenteuerer, der seine Grossmuth angesprochen, nicht trauend, schickte sofort zur Sicherung Ciliciens ein Heer dahin ab. Da zog sich der eingeeengte Dem. auf die festesten Punkte des Taurus zurück und stellte von hier aus an seinen Schwager Seleukus die Bitte, ihm zu gestatten, sich die Herrschaft über eine noch nicht unterworfenen barbarische Völkerschaft zu erringen. Aber Seleukus stellte Bedingungen, denen sich der stolze Poliorketes nicht unterwerfen wollte; jetzt warf sich dieser, sich wie ein Löwe im Käfig gebärdend, mit seinen Schaaren von Punkt zu Punkt, überwältigte selbst einzelne Truppentheile des Seleukischen Heers und schlug sich mit Verzweiflungsmuth bis in die Gegend von Issus durch. Da vernichtete aber eine schwere Krankheit, die ihn 40 Tage niederhielt, die kühnsten Hoffnungen, die er wieder gefasst. Die losen Haufen, die er noch besass, sprangen inzwischen zum grössten Theil von ihm ab, und als Dem. sich wieder erhob und mit dem Reste der Mannschaft durch die Amanischen Pässe nach Syrien drang, um den Seleukus bei Nacht in seinem La-

ger zu überfallen, verriethen Ueberläufer den Plan; vor dem am folgenden Tage anrückenden Seleukus aber warf der Demetrische Haufe die Waffen weg, und auch Demetrius musste, da ihm seine Flucht zur Küste, um dann zu Schiffe davonzukommen, nicht gelang, sich in die Hände des Seleukus ergeben (286 vor Chr.). Dieser liess ihn nach Apamea am Orontes bringen, wo er in freier Haft königlich gehalten wurde. Das Anbieten des die Freilassung des Dem. fürchtenden thrasischen Königs Lysimach, welcher 2000 Talente für die Tödtung des gefährlichen Gefangenen bot, ward von Seleukus mit Verachtung zurückgewiesen; ebenso wenig erhörte aber auch bei die vielen Bitten von Fürsten und Städten um Freilassung des Poliorketes, und vergebens bot Antigonos Gonatas sich selbst und alles, was er noch im Besitz hatte, für des Vaters Freiheit an. Dem. Pol. starb nach dreijähriger Gefangenschaft (in welcher er anfangs mit Jagen und Wettrennen sich beschäftigte, dann aber bei Wein und Spiel die Bitterkeit seiner Lage zu vergessen suchte) im J. 283 vor Chr., und zwar in einem Alter von 54 Jahren. Seine Asche kam in goldener Urne nach Hellas; sein Sohn Antigonos war mit seiner ganzen Flotte ausgesegelt, um sie feierlichst in Empfang zu nehmen. Alle an der Wasserstrasse liegenden Städte zeigten Beweise ihrer Theilnahme. Zu Korinth, wo die Asche ausgeschifft ward, feierte man ein Todtenfest, und zu Demetrias in Thessalien, welche Stadt eine Gründung des Demetrius war, fanden dann seine Staubreste die Ruhestatt. — Kinder des Dem. Pol. von Kassandros Schwester Phila (die sich im J. 287 vergiftete, um den Sturz ihres Gemahls nicht zu überleben) waren Antigonos Gonatas und die an Seleukus vermählte Stratonike. Eurydike gebar ihm einen Sohn Korraeos; Daidamia (die bald nach dem J. 300 vor Chr. starb) einen Sohn Alexander. Mit einer Myrtilin zeugte er Demetrius den Hageren, und mit Ptolemais, der Tochter des Ptolemäus von Aegypten, den „schönen Demetrius“, der durch seine Reize die Liebe des Philosophen Arkessilaos und die Herrschaft über Cyrene gewann, welcher letztere Gewinn ihm aber den Verlust seines Lebens zuzog. — Demetrius Poliorketes erschien schon in seiner Aeusserlichkeit ausserordentlich; Plutarch, der sein Leben beschrieben, sagt, dass sein edles und schönes Ansehen von keinem Künstler habe erreicht werden können. Das Fragment einer Büste in grossartigem Style sieht man im Louvre unter Nr. 680. Vergütlicht, in ganzer Figur, zeigt ihn die herkulanische Bronze, nach welcher unser Holzschnitt gearbeitet ist. Die Stellung ist höchst treffend für diesen kühnen und wahrhaft romantischen Charakter der antiken Welt. Während er wie ein meerheherrschender Poseidon auftritt, lassen kurze Stierhörner ihn als neuen Dionysos erscheinen, so auf die opulente Romantik seines Lebens hindeutend. — Die auf seinen Namen lautenden Münzen sind von trefflicher Zeichnung und Ausführung; auf den meisten steht auf der Rückseite ein auf das Feinste gearbeiteter Neptun. So zeigt z. B. eine Silbermünze auf der Vorderseite den Kopf des Königs mit dem Diadem und dem Horne, auf dem Revers aber den Meergott, der sich auf den Dreizack und das emporgesetzte rechte Bein stützt. — Vergl. Visconti: *Iconographie Grecque* pl. 40, n. 1, 3, 4; ferner *Antichità di Ercolano, Bronzi* t. I. tav. 65, 66.

Demetrius, ein Hierodote der Artemis, vollendete mit Pöonius die Architektur des Dianentempels zu Ephesus. — Ein gleichzeitiger Erzgleaser desselben Namens, aus Alopeke in Attika gebürtig, ging soweit in der Nachahmung, dass er selbst das Unvollkommene und Hässliche treu wiedergab, was ihm natürlich Tod zuzog. Eine solche pure Naturkopie war seine statuarische Darstellung des korinthischen Feldherrn Pellichos, welcher kahl, mit Hängebauch und halb entblösstem Leibe, mit sichtbaren Adern und vom Winde zerzaustem Barte sich präsentierte. Ferner goss er das Bild der Lysimache, die 64 Jahre lang als Priesterin der Pallas Pallas zu Athen lebte; dann die Statue einer Minerva musica, bei welcher nämlich, wenn man eine Zither in der Nähe spielte, die Drachen am Gorgoanpte mitthielten endlich das Bild des Kunstretters Simon, der zuerst über die Reithunst schrieb und in das athenische Eleusinion ein erzenes Pferd weihte, auf dessen Basis seine Leiche über das Pferd in Relief dargestellt war. (Aloys Hirt glaubt diese Darstellung auf einem unter Nr. 22 im Museo Naut zu Venedig aufbewahrten Relief zu erkennen). Ein dritter Künstler Demetrius wird in der Apostelgeschichte (19. 24.) erwähnt; dieser war Goldschmied zu Ephesus und machte silberne Tempelchen der Diana.

Demokles, genannt Kalós (der Schöne), war ein athenischer Knabe, der von dem königlichen Lustling Demetrius Poliorketes in einem Bade überrascht ward, aber der Schändung durch den tollen Knabenliebhaber nur dadurch entging, dass er in einen mit siedendem Wasser angefüllten Kessel sprang. (Nach Plutarchs Erzählung in seiner Schilderung des Dem. Pol.)

Demokopos, ein alter hellenischer Architekt, der den Beinamen „Myrtilla“ trug und als Erbauer des Theaters zu Akragas (Syrakus) genannt wird.

Demokritos, Name eines sikyonischen Bildgiessers, der ein Schüler des Pison und im fünften Gliede Schüler des Kritios war. Er bildete Philosophen und Siegerstatuen; seine Blüte fällt um die hundertste Olympiade. Man schreibt ihn, da er aus Sikyon war, auch dorisch „Damokritos.“ Ferner hiess so ein Toreut, der nach Athenäus XI. die sogen. „Rhodischen Becher“ einschloß.

Demoleon, Name eines von Achill erlegten Trojaners, der ein Sohn Antenors war, sowie eines Kentauren, der durch Theseus auf der Hochzeit des Pirithous erlegt ward.

Demolens, ein durch Aeneas erlegter Hellene, dessen Panzer vom Sieger beim Wettkampf in Sicilien als Preis ausgesetzt wurde. Vergl. Virgils Aeneide V. 258 ff.

Demon, ein Philosophenbildner in Erz, der vielleicht, da er mit dem Bildgiesser Demokritos zusammengenannt wird, um die hundertste Olympiade blühte. (Plinius Naturgesch. B. XXXIV. 8, 19.)

Demonax, ein Cyprier und zur Schule Epiktets zählender Philosoph, der ein inniger Freund des gelistreichen Spötters Lukian war, welcher letztere ihm auch eine eigene Schrift gewidmet hat. Demonax war etwa um das J. 90 nach Chr. geboren. Als die Athener das Volk in Korinth nachahmen und auch bei sich die unmenschlichen blutigen Fechtspiele einführen wollten, widersetzte sich Demonax diesem Vorhaben mit aller seiner Beredtsamkeit, indem er erklärte: man müsse zuvor den Altar der Barmherzigkeit und des Mitleids umwerfen, ehe man sich entschliessen könne, jene grausamen Spiele zu sehen. Nichts destoweniger wurde die schreckliche Fechterei auch in Athen eingeführt; aber nicht lange nachher eiferte Apollonius von Tyana mit solchem Erfolge dagegen, dass die Athener nun diesen Schauspielen wieder entsagten.

Demonax von Mantinea regierte Cyrene in Afrika während der Minderjährigkeit Battus IV. und lebte gleichzeitig mit Pistratus. Auf seinen Namen lautet eine übriggebliebene Goldmünze, die aber wohl nicht aus seiner Zeit herrührt, sondern später zu seinem Andenken geschlagen worden sein mag. Man findet ihn darauf stehend dargestellt, mit einer Binde ums Haupt, aus welcher Strahlen sprissen. Er hat ein Widderhorn über dem Ohr, hält in der Rechten eine Nike (Siegesgöttin) und in der Linken ein Scepter.

Demonike, Tochter Agenors, mit welcher Ares den Euenos, Molos, Pylos und Thestios zeugte.

Demophon (auch Demophoon geschrieben) ist ein Sohn des Theseus und der Phädra, der mit nach Troja ging, wo er seine Grossmutter Aethra aus der Gefangenschaft der Helena befreite. Auf der Rückkehr von Troja sah ihn die thrazische Königstochter Phyllis, die sich sofort in ihn verliebte, sich aber nachher den Tod gab, als er von Athen, wohin er vor der Vermählung gereist war, nicht zu der versprochenen Zeit zurückkam. Die Götter verwandelten sie in einen Baum (Ovid's Heroiden II.). Demophon trat später für die Herakliden gegen den Eurystheus auf, der in der Schlacht fiel. Auch wandte sich der fluchbeladene Orest an den Heros Demophon, als man eben in Athen die Anthesterien feierte. — Den Namen D. trägt übrigens ein von Camilla in Italien getödteter Gefährte des Aeneas.

Demoptolemos war einer der Freier um die Helena, der von Odysseus getödtet ward. S. Odyssee XX. 242. 266.

Demos, Volk, Gemeinde. Durch Kleisthenes war der gesamte Grund und Boden von Attika in Demoi abgetheilt. Die Demen waren in vielen Beziehungen selbständige Körperschaften, hatten ihre eignen Sacra (Demotika hiera), ihre eignen Grundstücke, ihre eignen Behörden (Demarchen, Schatzmeister, Euthynen nebst Beisitzern, Schreiber etc.) und selbst das Recht eigener Münzung, wenn sie genug vermögend waren es auszuüben. Vergl. über die von attischen Demen geschlagenen Münzen Eckhel's *Doctr. num.* I. 2. S. 222 ff., Combe's *Mus. Hunter.* S. 132, Harduin S. 459. — Der athenische Demos war von Leochares, dem Meister eines berühmten Ganymedes, in einer Statue dargestellt worden, die zu Athen neben einem Zeus von demselben Meister aufgestellt war. Auf einigen Münzen findet sich um einen jugendlichen Kopf die Umschrift ΔΗΜΟΣ, auch ΙΕΡΟΣ ΔΗΜΟΣ (das geheiligte Volk, die heilige Gemeinde); auf andern liest man dasselbe Wort bei einer bärtigen Figur. Merkwürdig bleibt sodann ein geschnittener Stein, der ein Bündel von Stäben mit zwei Beilen in der Weise der römischen Fasces zeigt und zur Beischrift das ältere Wort ΔΑΟΣ hat, was wiederum das Volk, aber im weiteren Sinne, bedeutet. In diesem Bildsteine scheint die Volksherrschaft, die Demokratie, allegorisiert zu sein.

Demosthenes. Büsten und Statuen dieses grossen Redners und Staatsmannes der Hellenen waren an unzähligen Orten des Alterthums aufgestellt. Zu Athen sah man seine vom Volk errichtete Porträtstatue aus Erz; hier hatte der Redner ein Schwert

zur Seite, denn also bewaffnet sprach Demosthenes, als Antipater die Auslieferung der athenischen Demagogen forderte. Die Inschrift am Sockel dieser Statue hat uns Plutarch in seiner Schilderung des grossen Atheners erhalten. Von den vielen demosthenischen Bildnissen in Erz und Marmor aber, die im Alterthume vorhanden waren, sind freilich nur sehr wenige auf uns gekommen, die sich völlig als solche beglaubigen. Im vorigen Jahrh. förderten die herkulanischen Nachgrabungen zwei kleine Brustbilder von Erz zu Tage, die kleiner als die Natur sind. Auf dem kleinsten dieser Erzbilder fand man den Namen des berühmten Mannes in griechischen Charakteren am Sockel eingegraben. Geleitet durch dieses Brustbild, das seitdem im Museo d'Ercolano bewahrt wird, hat man dann mehrer Köpfe in Marmor als Bildnisse des grossen Redners erkannt. Einer der schönsten solcher Köpfe in Marmor als Bildnisse der Statue im Vatikanischen Museum aufgesetzt, wovon man die Abbildung in Visconti's Museo Pio-Clementino (tom. III. tav. 14) findet. Eine ganze stehende Figur des Demosthenes aus weissem Marmor, die in den Besitz des Herzogs von Dorsel kam, wurde in Campanien gefunden, sie ist in Fea's Werke (tom. II. tav. 6) abgebildet, wo auch (S. 234) einer andern ähnlichen, aber minder gut erhaltenen Statue in der Villa Aldobrandini zu Frascati Meldung geschieht. Im Museo des Principe Piombino zu Rom befindet sich (laut Visconti: Mus. Pio-Clem. t. III. S. 15) ein tiefgeschaltener Stein, in welchem Dioskorides den Kopf des Demosthenes ganz von Angesicht vorgestellt hat. Diese treffliche Gemme wurde von Winckelmann sowie von Bracci (Memorie degli Incisori, tom. II. tav. 69) als das Porträt eines Unbekannten edirt; Beide nennen den Stein irrth. einen Carneol, denn er ist ein sehr schöner Amethyst. In der Villa Pamphili bei Rom findet sich ein schiffsförmiges Hochrelief mit Demosthenes Brustbilde und eingegrabenem Namen. Dieses Denkmal hält schon früher als die herkulanische Bronze zur Erkenntniss des demosthenischen Bildnisses verhelfen können; weil es aber nur mittelmässig gearbeitet ist, so mag man auf dasselbe wenig geachtet und sogar das Alterthum der Inschrift, welche Visconti für wirklich antik hält, bezweifeln haben. Visconti hat auch (Museo Pio-Clem. tom. VI. tav. 37) eine Herme bekannt gemacht, die unter den noch vorhandenen Bildnissen des Demosthenes wohl eins der vorzüglichsten sein mag. Ein kleines erhabenes Bildwerk aus gebrannter Erde, das etwa 1 $\frac{1}{2}$ Palm Höhe bei 1 Palm Breite hat und vor Winckelmanns Zeit an den Doctor Mead nach England kam, zeigt die ganze Figur des D. in dessen Alter; der Kopf hat vollkommene Aehnlichkeit mit jenen herkulanischen Brustbildern; der Redner sitzt auf einem quadratischen Steine, halb nackt und mit geneigtem Haupte voll Ueberlegung, hält in der Linken, die auf den Stein gestützt ist, eine gerollte Schrift, und fasst mit der Rechten sein Knie. Am Stiele steht sein Name: ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ, unter diesem das Wort: ΕΠΙΒΛΗΜΙΟΣ. (Vergl. die Abbildung bei Fea.) Es stellt also der Stein einen Altar (βωμος) vor, und zwar den Altar im heiligen und unverletzlichen Tempel des Poseidon auf der Insel Kalauria, nördlich des Gestades von Trözene, wohin sich Demosthenes aus Athen vor der Verfolgung Antipaters, Statthalters von Macedonien, gerettet hatte, und wo er in seinem 62. Lebensjahre das Gift nahm, das er in seinem Fingerringe verschlossen trug, um damit einer Ueberlieferung in seines Feindes Hand zu entgehen. In dem um gedachten Tempel eingeschlossenen Platze befand sich noch zu Pausanias Zeit das Grabmal des grossen Mannes, welcher vor den Verfolgern hier am Altare des Gottes Schutz gesucht hatte, nur um frei sterben zu können! — Die Glyptothek zu München enthält eine Herme des D. auf, wo der Kopf von höchst charaktervollem Ausdruck ist und Nr. 29 in Visconti's Iconographie Grecque I. übereinstimmt. — Vergl. auch die Platten in Millingen's Inedited Mon. II. 9., wo man ebenfalls den feurig bewegten Porträt erkennt.

Dendrophoros (lateinisch *Arboriger*) nennt man den Silvan (Waldgott), wenn derselbe einen jungen Baumstamm zu tragen pflegt. (Müllin's *Galeria myth.* 259; Clarac *pt.* 224. auch *pt.* 164 und 315.) Auf Reliefs an Altären, die dem Silvan und Herkules zusammen geweiht sind, findet man Letztern ebenfalls als Dendrophoros dargestellt, indem er einen Flechtenzweig in der Hand hält. Einzig in seiner Art ist „Herkules-Silvan“ auf dem Basrelief im Palast Rondanini zu Rom, welches Winckelmann unter Nr. 67 seiner Denkmale mittheilt. Auf diesem Marmorbildwerke erkennt man zugleich, woher die Dendrophoren kommen, die man als eine religiöse, der Herkules geweihte Bruderschaft geschildert findet. Diese religiösen Dendrophoren (nicht zu verwechseln mit den in einigen Inschriften in Gesellschaft von Zimmerleuten und Schmieden genannten, auf Feldzügen das Holz für Lager, Verschanzungen und Nothbrücken beschaffenden D.) haben ihren Namen offenbar davon, dass sie bei den Festen des Herkules mit Baumzweigen aufzogen.

Denkendorf, ein merkwürdiges, jetzt in seinem Kreuzgange zerstörtes Kloster

bei Esslingen in Schwaben, das von einem Grafen Berthold von Buntelsbach (einem Stammverwandten des jetzigen kön. Hauses Württemberg) gestiftet ward nach den Namen eines Klosters zum heil. Grab erhielt. Jener Graf Berthold machte nämlich verschiedene Reisen zum heil. Grab nach Jerusalem und fasste dort den Gedanken, dabeim eine ähnliche heil. Grabkirche zu seinem Kloster zu bauen. Diese Klosterkirche



gründete er im J. 1124, und er scheint ihre Vollendung erlebt zu haben; wenigstens starb er erst 1143 (zu Botzen, auf dem Heimwege von seiner letzten Pilgerfahrt). Der Bau stellt sich als eine Pfeilerbasilika von eigenthümlicher Anlage dar. Nach 1377 wurde Manches im Innern verändert. Die Arkaden des Mittelschiffs sind spitz, die Fenster darüber rundbogig. Der Chor ist erhöht und rechtwinklich grad-

linig geschlossen. An den Chormauern zieht sich eine Rundbogengalerie auf Säulchen mit Schiffsblattkapitäl herum. Gleichermasse sind die Aussenmauern des Mittelschiffs (wie der Chorgiebel der Pfarrkirche von Faurndau bei Göppingen) mit je drei Rundbogen auf Säulchen mit Schiffsblattkapitäl ausgestattet. Dem Mittelschiff legt sich westlich vor eine dreischiffige, kreuzgewölbte Vorhalle, auf massiven Pfeilern unter schön verzierten Kapitellen und mit Halbsäulen daran für die Gewölbegurte. Darüber der leichte viereckige Thurm in vier Etagen mit Lisenen und Rundfriesen. Die Kirche ist an einem Bergabhange hinausgebaut, und die gewaltigen Substructionen boten den Raum zu einer grossen Krypta, dem heiligen Grab, das ein spitzes Tonnengewölbe, an den Kapitellen der die Scheid-



gurte tragenden Wandpfeiler schöne Sculpturen und an den Wandflächen interessante Malereien zeigt. — Wir theilen aus Kloster Denkendorf zwei ausgezeichnete Details mit, eine Friesverzierung und ein Kapitäl, welche beide ein kleines Zeugniß von der Herrlichkeit der alten Chorherrenkirche geben mögen. — Bis zum J. 1815 war das Denkendorfer Kloster noch vortreflich erhalten; jetzt aber befindet es sich in einem sehr traurigen Zustande, denn der herrliche Kreuzgang mit seinen

Denkmalen, der in Privatbesitz überging, wurde durch Umwandlung zu einem Fabrikgebäude grösstentheils zerstört.

Donner, Balthasar, geb. zu Hamburg 1685, gest. daselbst 1747, war der Sohn eines mennonitischen Predigers, zeichnete bereits in seinem achten Jahre verschliffene Kupferstiche mit grossem Geschick nach, ward nun zu einem mittelmässigen Maler nach Altona gebracht, der ihn im Zeichnen und in der Behandlung der Wasserfarben unterwies, und kam in seinem 14. Jahre nach Danzig, wo er kurzen Unterricht in der Oelmalerei genoss. Hierauf half er sich selbst weiter fort, malte einzelne hübsche Kopien historischer und anderer Stücke, und versuchte auch lebende Personen zu malen. Da indess seine Eltern Bedenken trugen, ob er sich werde als Maler ein genügendes Auskommen verschaffen können, so thaten sie ihn zu einem Kaufmann, bei dem er eine sechsjährige Lehrzeit bestand. 1707 kam er als Commis nach Berlin, fand hier Gelegenheit zu Studiren in der Akademie und entsagte alsbald dem Kaufmannsstande, um sich auf eigene Faust durch die Kunst zu erhalten und fortzuhelfen. So sehen wir ihn schon 1708 als Porträtmaler auf Verdienst ausgehen. 1709 malte er den Herzog Christian August, Administrator von Holstein-Gottorp, und dessen Schwester. Die Bildnisse erhielten solchen Beifall, dass er die ganze holsteinische Fürstenfamilie und einige Hofbeamte auf einem Stücke darstellen musste. Dieses grosse Zimmerstück wies 21 Bildnisse auf, darunter auch das des Malers. Gut belohnt und empfohlen von solchen Herrschaften konnte er bald seine Künstlerexistenz für gesichert annehmen, und so verhehlte er sich 1712 mit Esther Winter. In demselben Jahre musste er Friedrich den Vierten von Dänemark malen, welches Porträt dergestalt ansprach, dass sich hierauf nicht nur die Herzogin von Schleswig mehrmals in miniature, sondern auch später (1717) der König von Dänemark noch zwanzig Mal porträtiren liess. Ausser diesen fürstlichen Personen malte er zu Kopenhagen eine Menge Hofsleute aller Chargen; von da ging er 1720 nach Wolfenbüttel, wo er den regierenden Herzog zu mehreren Malen darstellte; dann besuchte er Hannover und malte dort Lords und Ladies. Die englischen Herrschaften veranlassten ihn England zu besuchen, und so ging er 1721 nach London, wo er durch einen ausserordentlich meisterhaft gemalten Kopf einer alten Dame seinen Ruf auf das Bedeutendste steigerte. Gedachtes Bildniss einer bejahrten Frau wurde durch Kaiser Karl den Sechsten um 4700 Kaiserergulden erkauft und gefiel dem Monarchen so ausnehmend, dass er es wie einen unschätzbaren Schatz unter Schloss undiegel hielt und den Schlüssel stets bei sich trug. Im J. 1725 finden wir Denner zu Amsterdam, wo er den Auftrag vom Kaiser empfing, den Kopf eines Greises zu malen. Dies Gegenstück zu dem alten Frauenkopfe gerieth nicht minder meisterhaft, obgleich darin nicht ganz dieselbe Vollkommenheit erreicht ist. Dann ward Denner an den sächsischen Hof geladen, wo er August II. malte und demselben zwei Kopfsstücke für 500 Dukaten verkaufte. Im J. 1735 porträtirte er zu Neustadt im Mecklenburgischen den Herzog Administrator Christian Ludwig nebst dessen ganzer Familie, und 1740 musste er dem damaligen Herzog Karl Peter Ludwig von Holstein-Gottorp, nachherigen Peter III. von Russland, zweimal lebensgross malen. Kopien von diesem Porträt kamen als Geschenke an alle europäischen Höfe; die Kaiserin Elisabeth aber war so entzückt von dem Bilde, dass sie den Künstler um jeden Preis nach Petersburg haben wollte. Dieser Einladung folgte Denner freilich nicht; er zog die Freiheit den Winterquartieren vor. 1743 treffen wir ihn wieder in seiner Vaterstadt Hamburg, wo er den schwarzischen Thronfolger Adolf Friedrich mehrmals lebensgross und den Kölner Kurfürsten in Lebensgrösse und klein malte. 1747 machte er noch die Bildnisse des Herzogs von Holstein-Plön und der verwitweten regierenden Herzogin von Braunschweig, worauf der Tod ihn in Hamburg ertölte. (Nach der Angabe Einzelner soll er 1749 zu Rostock verschieden sein, als er im Begriff gewesen, die Glieder des herzoglich mecklenburgischen Hauses in einem grossen Familiengemälde darzustellen.) Balthasar Denner steht in der eigenthümlichen Richtung seines Naturalismus einzig unter den deutschen Künstlern da. Er ist zwar nicht eben zur Nachahmung zu empfehlen; aber immerhin bleibt er bewundernswerth wegen der ausserordentlichen Sorgfalt, die er auf seine Köpfe verwendete; man sieht hier sogar die Poren der Haut, man zählt sogar die schwächsten Falten ihres Gewebes, ja er hat sogar zuweilen in dem Augapfel die Gegenstände abgemalt, welche sich darin spiegeln; doch diese kleinliche Sorgfalt verhindert gleichwol nicht, dass in einer gewissen Entfernung seine Köpfe die Wirkung hervorbringen, welche sie hervorbringen müssen. Die Tusche daran ist richtig, die Farbe ohne Manierirung, der Ausdruck wahr. In den übrigen Partien ist die Zeichnung sehr schwach, die Falten seiner Gewänder ohne Form und ohne Wahrheit, die Zusammensetzung ohne Geschmack und ohne Wahl. Bei den Gewändern soll er sich manchmal der Hilfe Andre bedient haben; zuletzt soll er die Bekleidungs-

gen durch seine älteste Tochter, eine Miniaturistin, haben malen lassen. Von einer geistreichen, poetischen Wirkung zeigt sich in seinen Bildnissen keine Spur. Von seinen gelungensten Werken nennen wir zunächst das Porträt einer alten Frau, das sich in der Bildergalerie des Louvre befindet und ein treffliches Belegstück für die unsäglich mühsame Darstellungsweise des Künstlers abgibt, der jede kleine Runzel, jede Pore, jedes Würzchen und jedes Härchen mit der merkwürdigsten Feinheit ausführt und trotz diesem kleinlichen Streben doch noch eine gewisse malerische Haltung zu retten weiss. In der Münchner Pinakothek findet man von ihm die ebenfalls mit unsäglichem Fleisse vollendeten Brustbilder eines Alten und einer Alten; im Berliner Museum unter Nr. 1014 das Bildniss eines alten Mannes in einem braunen Pelze. (Grund dunkel. Bezeichnet *Denner fec.* Auf Kupfer gemalt, 1 F. 3 Z. hoch, 1 F. breit.) Die Dresdner Gallerie besitzt von ihm sieben meisterliche Stücke: das Brustbild einer bejahrten Frau mit weissem Gewand über den Kopf (auf Leinw. 1 F. 6½ Z. hoch, 1 F. 2 Z. br.); das eines Alten mit grauen Haaren und Bart (1 F. 4 Z. hoch, 1 F. 1 Z. br.); das einer alten Frau mit violettem Gewand über den Kopf (1 F. 4½ Z. hoch, 1 F. 2 Z. br.); das eines Mannes mit grauen, auf die Achsel herabhängenden Haaren und kleinem Stutzbarte (1 F. 6½ Z. hoch, 1 F. 2 Z. br.); das Bildniss eines alten Mannes, fast im Profil, in lichtbrauner Kleidung, und das einer alten Frau, die in weisser Haube und in ein graues Tuch gehüllt erscheint (beide Porträts auf Leinw. 2 F. 8 Z. hoch, 2 F. 3 Z. breit); endlich ein als St. Hieronymus vorgeführtes Brustbild von 1 F. 6 Z. Höhe und 1 F. 3 Z. Breite. Diese Werke finden sich unter Nr. 1224 bis 1230 gedachter Gall. Auch Wien weist mehre solche Musterwerke des geistlosesten Fleisses auf. Denner hat auch sein Selbstporträt, die Bildnisse seiner Schwester und der Frau Heinicken (Mutter des berühmten gelehrten Wunderkinds) hinterlassen; doch ist uns unbekannt, in welches Cabinet diese letztern Bilder gekommen sind. Friedr. Bause stach nach ihm den „Michel Ehrlich,“ 1771.

Denner, Sebastian, ein Nürnbergischer Bildner, der sich im 17. Jahrh. durch Epitaphien einen Namen erwarb.

Donnles, Georg, englischer Archäolog, Herausgeber des Werks: *The cities and cemeteries of Etruria*, das mit Karten und Kupfern 1845 zu London erschien.

Denon, Baron Dominik Vivant, geb. 1747 zu Châlons sur Saône, gest. 1825 zu Paris, war von seinen Eltern zur Magistratur bestimmt, sollte zu diesem Zwecke die Rechte studiren, wurde aber in der Hauptstadt den schönen Künsten zugeführt, wofür ihn seine Talente ganz besonders befähigten. Er dichtete ein Lustspiel: *le bon père* (1769), das den Damen gefiel, ward ein Liebling Louis XV., kam als Gesandtschaftsmitglied nach Petersburg, dann in die Schweiz, wo er das Bildniss Voltaire's und das bekannte „Déjeuner zu Ferney“ zeichnete, und war hierauf sieben Jahre lang am neapolitanischen Hofe. Während des Aufenthaltes im südlichen Italien gab er mit dem Abbé Saint Non eine *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile* (Paris 1788) in Folio heraus und schrieb noch eine besondre *Voyage en Sicile*, die in dems. J. zu Paris erschien. Nun verliess er die Diplomatie, ging nach Venedig und glänzte als angenehmer seiner Gesellschafter voll Esprit in dem Cirkel der geistreichen Gräfin Albrizzi. Die Berichte von der französ. Revolution verleideten ihm den venetianischen Aufenthalt, und er musste, um unangenehmer Aufmerksamkeit zu entgehen, sich nach Florenz wenden; von hier wieder vertrieben konnte er auch nicht Ruhe in der Schweiz finden, daher er nach Frankreich zurückgedrängt ward. Er fand in Paris an Louis David, der ihn als Zeichner schätzte, einen Beschützer, und so konnte sich Denon hier ungestört der Kunst, besonders der Ausübung der Stechkunst widmen. Inzwischen ward er, der vormalige *gentilhomme ordinaire du roi*, ein eifriger Bewunderer des ersten Consuls, begleitete denselben nach Aegypten und bearbeitete nach der Rückkehr das seinen Ruhm begründende Werk: *Voyage dans la Basse- et la Haute-Égypte* (2 Follobände, Paris 1802, und 3 B. in 12. nebst Atlas in Folio; nachgedruckt zu London in 2 Quartbänden mit verbessertem Text). Die sehr treuen gestochenen Abbildungen zu diesem Werke verrathen seine geschickte Zeichnerhand. Als Mitglied des ägyptischen Instituts hatte er auch den bedeutendsten Antheil an der grossen *Description de l'Égypte*. Zwei Jahre nach der ägyptischen Expedition ernannte Napoleon ihn zum Generaldirector der französischen Museen, in welcher Eigenschaft Denon ausserordentliche Thätigkeit entwickelte. Auf den Eroberungszügen musste D. die fremden Kunstschatze auswählen, welche nach Paris entführt und hier in einem grossartigen Centralmuseum aufgestellt wurden. Bei diesem Raubgeschäft bewies er eine kunstkennerische Spürkraft, die ans Fabelhafte grenzt. Nicht leicht konnte seinem Luchsauge ein irgendwie bedeutendes Werk entgehen, und wo ihn ja etwa die Eile bei der Wahl des Fortschaffenswerthen genirte, nahm er lieber Alles weg, um wenigstens nicht zu wenig zu nehmen. Als Generaldirector der kal-

serlichen Museen übte er auch einen bedeutenden Einfluss auf die schaffende Kunst. Leider war er ein speichelleckender Sklav des neuen Cäsars geworden, und verleitete als solcher viel zu viel die Künstler zu Gelegenheitswerken, in welchen nicht der Kunst gedient, sondern nur der Person des Kaisers geschmeichelt ward. Das grösste Werk, das auf Denon's Anregung und zugleich unter seiner Aufsicht zur Ausführung gedieh, ist unstreitig die Triumfsäule der grossen Armee auf dem Vendômeplatze. Denon fungirte auch als Director des Münzkabinetts und liess viele grosse Medallien prägen, die eine numismatische Geschichte der Zeit von der Schlacht bei Montenotte (1796) bis zum Gefecht von Montmirail (1814) bilden. Diese Sammlung beläuft sich auf 134 Stück, die von den geschicktesten Künstlern geschnitten und geprägt sind. Als Verwaltungsvorstand der Porzellanmanufaktur zu Sevres liess er das prachtvolle Tafelgeräth brennen, das von den Malereien den Namen des „olympischen Tafelaufsatzes“ empfing und von Napoleon nach dem Tilsiter Frieden dem Kaiser Alexander geschenkt ward. Nach der ersten Restauration des Bourbonenthrones behielt der geschmeidige Denon seine Aemter; aber nach der zweiten erhielt er sie nicht mehr zurück, da er sich 1815 dem von Elba rückkehrenden Kaiser genähert hatte. Indem blieb er wenigstens *Membre de l'Institut*. Von da lebte er zurückgezogen, mit der Publication seiner reichen Privatsammlung (die durch Kupferstich und Lithographie vervielfältigt werden sollte) und mit Vorarbeiten zu einer Geschichte der bildenden Künste beschäftigt. Der Tod ereilte ihn über diesen Arbeiten; Indess war sein Künstlerwerk zu der beabsichtigten Kunstgeschichte soweit gediehen, dass seine Neffen es zur Vollendung bringen konnten. So erschien denn das Denkmälerwerk 1829 zu Paris in 4 Follobänden unter dem Titel: „*Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes, recueillis par le Baron F. Denon pour servir à l'histoire des arts*.“ begleitet von Beschreibungen und Erläuterungen der Denkmale aus der Feder Amoury Duval's. Ueber die bedeutenden Sammlungen Denon's, die zur Versteigerung kamen, erschien 1826 eine drei Bände starke *Description des objets d'art composant le cabinet de feu M. le Baron D.* — Als Kupferstecher hat Denon ein Werk von 325 Blättern hinterlassen, worunter sich 47 Porträts der berühmtesten Maler, 11 republikanische Kostüme nach Louis David und 62 andre Bildnisse befinden. Die übrigen Blätter bestehen in Kopien nach Meistern verschiedener Schulen. D. hat in seinen Stichen beständig den Rembrandt nachgeahmt, ist aber freilich von seinem Muster sehr entfernt geblieben.

Denticuli heissen bei den Römern die Zahnschnitte (Kälberzähne), welche den Kranzleisten des ionischen Gesimses unterstützen und rechteckige Form haben. Man hat die Denticuli aus der Holzconstruction von den vortretenden Asseren (Lattenspärrern) hergeleitet.

Dontone, Antonio, ein venezianischer Bildhauer, der in der letzten Hälfte des 15. Jahrh. blühte. Im 1480 schuf er die Gruppe des vor der heil. Helena knienden Vittore Capello, die sich in *San Giovanni e Paolo* zu Venedig befindet und als ein Werk von eigenthümlicher Naivetät geschildert wird. Vergl. Cicognara's *Storia della Scultura* II. 147.

Doodatus, ein namhafter Künstler von Lucca, der um 1300 als Maler und Plastik-ker blühte. Von ihm ist jetzt nur noch ein werthvolles Crucifix in der griechischen Kapelle der Villa di Marlia bei Lucca zu sehen. Von dem Fresko, das er mit Vincenz von Pistoja und Johannes Apparecchiali von Lucca zwischen 1299 — 1300 in der grossen Kapelle im Campo santo zu Pisa ausführte (das Bild der Madonna mit dem Kind und den beiden Johannes), ist nichts mehr vorhanden, seit die Kapelle neuerdings wieder ausgemalt worden. In planischen Urkunden wird er *Datus pictor* genannt.

Dequevauviller, François, geb. 1745 zu Abbeville, gest. 1807 zu Paris, war einer der besten Schüler von Daubé und zeichnete sich vornehmlich als Landschaftsteicher aus. Von seinen schönen Blättern erwähnen wir z. B. den Mittag und Abend nach Berghem, die Ansicht von Landeck nach Christian Brand, die Landschaft nach Denselben (nach Weisbrod's Aetzung vollendet), die Strasse von Cassel in Flandern, im jetzigen Norddepartement Frankreichs, nach J. Breughel mit Licht gearbeitet; die Landschaft mit der Thurmruine nach Fr. Decker etc. Für die *Galerie de Florence* stach er nach Wicar's Zeichnung, die Reisenden nach Reth., die Ruhe nach van der Velde, die Versuchung des heil. Anton und die Hute der Karawane nach Salv. Rosa etc. Für Laurent's *Musee* lieferte er die Blätter: Ansicht von Tivoli nach van der Werff; Landschaft nach Wynants; Sturm, Schiffbruch, Leuchthurm und Hafen nach Vernet; Tiberansicht nach Asselyn; Umriss eines Städtchens nach Ruysdael.

Dequevauviller, Franz Jakob, Sohn des Vorigen, geb. 1783 zu Paris, brach die Stechkunst unter seinem Vater und bildete sich dann in der Schule Demoyne's

weiter aus, legte sich daneben aber auch auf die Stahlschneidekunst. Man hat von ihm sehr tüchtige Porträtstiche, z. B. Erasmus nach Holbein, den Kratzer nach Demselben und *Quinquette* nach Leprince (Blätter der *Galerie du Musée*), M. Dargrenaille nach Rigaud, Pénélope der Banernfamilie die Kuh zurückbringend (sehr schön nach Hersent), eine Niobe und eine siegreiche Pallas, nach Antiken für das *Musée Laurent* und *Robillard*.

Derbend, Hauptstadt des gleichnamigen Gebiets am kaspischen Meere in der kaukasischen Provinz Dhagestan, ist seit 1804 den Russen verfallen (die aber auch nur diesen Punkt Dhagestans den übrigen nennen können), bildet ein terrassenförmig erbautes Viereck, hat eine alte, von den Russen wiederhergestellte Festung, und weist nördlich das Denkmal der vierzig bei Dhagestans Eroberung im Kampf gegen die Araber gefallenen Helden auf, welches der meist arabischen Inschriften wegen merkwürdig ist. In Derbends Nähe beginnt auch die grosse durch die dhagestanische Landschaft Tabasseran sich hinziehende Mauer, die man gewöhnlich die „Derbendsche Mauer“ nennt, welche aber bei den Persern *Sedd Iskender* (Alexandersmauer) heisst. Sie war einst 30 Fuss hoch und 10 Fuss dick, und lief über Berge und Thäler gen Westen bis ans schwarze Meer. Mit eisernen Thoren, Wachtthürmen und Raststellen versehen, diente sie als Schutzmauer Persiens gegen die nördlichen Volksstämme. Als Erbauer Derbends und der Derbendschen Mauer werden Alexander der Grosse, Iskender Dulkarnata und Naschirwan genannt; der Letztere, welcher das Khanat von Derbend im 6. Jahrh. stiftete, war wohl nur Wiederhersteller der Stadt und Mauer.

Derby, Stadt und Hauptort der gleichnamigen englischen Grafschaft, liegt in romanischer Gegend am Westufer des Derbent, ist hübsch gebaut und hat mehre kunstgeschichtlich interessante Kirchen und Kapellen, sowie andre ansehnliche Gebäude, wie das Stadthaus, das Grafschaftsgefängnis und Hospital. Unter den Cultusbauten zeichnet sich vor allen die neue Kapelle der Katholiken durch ihre herrliche germanische Bauart und durch ihren 173 Fuss hohen Thurm aus. Sie ist ein Meisterwerk von A. W. Pugin, dem Sohne des verstorbenen, durch seine mannigfachen Schriften über gothische Architektur bekannten und als Förderers des Studiums der letztern äusserst verdienten August Pugin. — In der Nähe Derby's liegt der herrliche Lord-sitz *Kedlestonhouse*, ein von Adams in antikisirendem Styl erbauter und eine grosse Bildersammlung aufweisender Palast mitten in einem sehr umfanglichen Parke.

Deroto, nach griechischem Laut *Derketo*, eine als Fischweib gebildete Begleiterin der assyrischen Urania.

Deroylides, ein griechischer Bildhauer, von welchem *Faustkämpfer* in den Servilianischen Gärten zu Rom standen. (Vergl. Plinius Naturgesch. B. XXXVI, 5.) Nach anderer Lesart heisst derselbe *Dactylides*.

Deroy, Isidor Laurent, Aquarellmaler und Lithograph, geb. 1797 zu Paris, ist ein Schüler von Cassas und Felix und hat eine Menge schöner Blätter zu pittoresken Reisen geliefert, z. B. zu den *Voyages pitt. en Alsace, dans la Franche-Comté, dans le Départ du Pas de Calais, en Ecosse, à la baie d'Hudson, en Brésil etc.* Für das Dresdener Galleriewerk lithographirte er eine herrliche Landschaft nach Bergheim, die Eberjagd nach Rubens, die Flucht in Aegypten nach Claude Lorrain. Neuerdings begann er die Herausgabe einer auf 60 Blätter berechneten *Suisse pittoresque*, deren lithographirte Zeichnungen (sie erscheinen schwarz und kolorirt) von ihm ungemein sauber ausgeführt sind.

Desboeufs, Antoine, einer der namhaftesten Bildhauer des heutigen Frankreichs, ist ein Schüler Cartellier's, lieferte für die Pfarrkirche *Saint-Laurent* zu Paris die lebensgrosse Gruppe der den Heliand beweinenden Magdalene, für die Kirche *Saint-Germain des Prés* eine heil. Genevieve und für das Peristyl der Kirche *de la Madeleine* die Statue der heil. Anna. Ausserdem erwähnen wir von ihm eine schöne weibliche Statue, welche als Personification der Ruhe gilt und auf der Ausstellung 1834 bewundert ward; sodann die 1835 ausgestellte anmuthige Composition: der Hirtenknabe vom Libanon, und die Büste des Geoffroy Saint-Hilaire. Uebrigens hat sich Desboeufs nicht allein in der höhern Skulptur, sondern auch in der Skulptur, nämlich im Stempel- und Steinschnitt hervorgethan. In letzterer Beziehung ist er Schüler des Medailleurs und Edelsteinschneiders Romain Vincent Jeuffroy's. So schnitt er für die *Hist. métallique* Louis XVIII. und Karls X. sechs Medaillen; mehre Stücke für die *Galerie numismatique des grands hommes franç.* Als Steinschneider hat er sich durch einen Cameo mit dem Porträt Louis des XVIII. ausgezeichnet.

Descamps, Alex. Gabriel, geb. 1803 zu Paris, lernte die Malerei bei Abel de Pujol, ging dann seinen eigenen Weg und brachte es bei ausserordentlichem Talente zu einer Meisterschaft im Genre, dass sein Name bald neben denen der Häupter der

sogen. romantischen Schule genannt ward. Freilich zersplitterte er seine schone Kraft eine Zeitlang durch ein verderbliches Allerlei-malen; da sah man von ihm Hundespitalie und Affenkomödien neben Schlachtenstücken und Landschaften; doch riß ihn aus diesem Versinken in Niedrigkeit die Reise heraus, welche er nach der Türkei antrat. Nun studirte er auf das Eifrigste den Charakter und das Leben der Orientalen, und erlangte in Darstellungen morgenländischer Lebensscenen eine Stärke, wie sie sehr Wenigen ausser ihm nachzurühmen ist. Vor allen Bildern dieser Art wird seine „türkische Wachtstube“ gepriesen, die man in Landon's *Annales du Musée* wiedergegeben findet. Unter andern Genrebildern nennen wir ferner seine höchst gelistreiche „Reiterjagd.“ Nach ihm stach J. Collignon ein Blatt in Querfol. mit „Jagdhunden;“ Z. Prévost und Tavernier zwei Blätter Abenddarstellungen: in *Cuisine* und *la Musique*; lauter Stiche in Mezzotinto.

Descamps, Jean Baptiste, auch *Decamps* geschrieben, ward 1714 zu Dünkirchen geboren, erlernte die Malerei bei seinem Onkel L. Coypel, bildete sich unter Largillière aus, malte ländliche und häusliche Scenen, legte sich dann auf Handschriftstellerei, errichtete in spätern Jahren eine Zeichenschule zu Rouen und stach hier im J. 1791. In den Jahren 1755 — 63 erschien zu Paris in vier Bänden sein althistorisches Werk: *Les des peintres flamands, allemands et hollandais*. 1766 ward ihm für seine Schrift *sur l'utilité des établissements des écoles gratuites de dessin en faveur des métiers* eine kön. Preismedaille von 200 Livres Werth zuerkannt. 1769 erschien zu Paris seine *l'oyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*. Diese Werke wurden mehrmals nachgedruckt und haben in solchen spätern Ausgaben miserabile Kupfer.

Descamps, Architect, gest. 1844 als Generalinspector der Brücken und Chaussees zu Bordeaux, hat sich daselbst als Erbauer einer schönen Brücke Nachruhm erworben.

Desgodetz, Antoine, geb. 1653 zu Paris, gest. daselbst 1728, wurde durch den Minister Colbert nach Rom gesandt, um dort die architektonischen Ueberreste des Alterthums auszumessen und zu zeichnen, entsprach dieser Aufgabe mit grosser Pünktlichkeit und gab dann auf Kosten der Regierung das bekannte Prachtwerk in Folio: *les Edifices antiques de Rome, dessinés et mesurés très exactement* Paris 1682) heraus. Eine jüngere Pariser Edition dieses Werkes wurde in Rom durch die päpstliche Chalkographie nachgestochen, wozu ein Appendix von dem Archäolog Carlo Fea kam. So fleissig auch Desgodetz war, so hat er doch Vieles übergangen und übersehen, was hätte gezeichnet werden müssen, daher denn sein Werk über die Baualterthümer Roms, in welchem er freilich mehr als seine Vorgänger hat, nur noch sehr beschränkten Werth hat. Vom J. 1719 an hielt er als Professor an der Pariser Bauerschule eine Reihe von Vorlesungen, wovon einige durch Goupy 1748 zum Druck befördert und mit Anmerkungen herausgegeben wurden. Den Hauptinhalt derselben gibt Quatremere de Quincy im *Dictionnaire hist. de l'Architecture* an, wo auch beiläufig bemerkt wird, dass Desgodetz zu seinem Vergnügen und zu Unterrichtsvorlesungen für seine Schüler einen sehr umfänglichen Plan für ein neues Parlamentshaus entworfen habe.

Desiderius, St., war Bischof von Menne und wurde im J. 612 auf offener Landstrasse erdrosselt, daher er auf den Abb. einen Strick in der Hand hat. Die Legende besagt, er sei auf Anstiften der Brunhilde, Gemahlin des Frankenkönigs Siegbert, ermordet worden, weil er die Ehe derselben wegen zu naher Verwandtschaft gemüthlich billigt habe.

Desiderius, St., Bischof von Langres, erhält zum Attribut das Schwert als Zeichen des Märtyrertodes.

Desilaos bildete, laut Plinius *Hist. nat.* XXXI. 8. 19., einen Doryphoros und eine verwundete Amazone. Es ist wahrscheinlich, dass die aus dem Alterthum auf uns gekommenen statuarischen Darstellungen einer verwundeten Amazone Kopien nach dem Werke des Desilaos sind. Man hat ihn lange mit dem Bildner verwechselt, von dem eine der fünf im Ephesischen Dianentempel aufgestellten Amazonen war und welcher bei Plinius fälschlich Ktesilaos gelesen ward, was ein gemachter Name ist, wofür man Ktesilas lesen muss. Ktesilaos ist also aus den Künstlerlisten zu streichen, und Desilaos, an dessen Namen (auf den Iosen Grund des Archaischlings hin) sich nun keine der Amazonenstatuen zu Ephesos mehr anknüpfen lässt, bleibt unangefochten als Meister der berühmten verwundeten Amazone. Vergl. die kritischen Bemerkungen von Ludwig Ross in Nr. 12 des Kunstblattes vom J. 1846. (Darnach ist auch der noch nach Heintz Meyer's und Oltz. Müller's Annahme angegebene Meistername in unserm Artikel über die Amazonen [Bd. I. dieses Conv.-Lex.] in Desilaos umzuändern.)

Desjardins. Unter diesem französischen Namen ist der niederländische Bildhauer Martin van den Bogaert (van den Baugärten) bekannt und berühmt. Er war 1640 geboren, kam früh nach Frankreich und widmete diesem Lande, wo der für die Kunst sehr empfängliche luxuriöse Hof namentlich auch die Skulptur begünstigte, die beste Zeit seines Lebens und seiner Kunstkraft. Seine nächsten Zeit- und Fachgenossen waren die fruchtbaren Meister Girardon und Coysevox, deren Berninismus freilich auch ihn angesteckt hat, wobei er jedoch, seiner ursprünglichen Heimath nicht ganz ungetreu, mehr in niederländischer Richtung sich hielt. Martin Desjardins starb 1694, gleichzeitig mit dem älteren Meister Pierre Pujet.

Desnoyers (Aug. Gasp. Louis Boucher, Baron) ist einer der Hauptmeister der heutigen französischen Kupferstecherei, ward 1779 zu Paris geboren, wo sein Vater Schlossverwalter unter Louis XVI. war, bildete sich anfangs zum Geschichtsmaler und studirte zu Rom, wo er mehrere Meisterwerke in Wasserfarben kopirte, legte sich dann aber mit grösstem Fleiss auf das Stichtisch und nahm Tardieu zu seinem Lehrer. Mit der raffaellischen Madonna, die unter der Bezeichnung *la belle Jardinière* bekannt ist und deren Stich er während des Jahres 1805 ausführte, begründete er seinen Ruf als Meister des Grabstichels. Er vereinigte Berville's Stechweise hinsichtlich der Köpfe mit der Stechart Drevel's hinsichtlich des Faltenwurfs und Stoffs der Gewänder, was sich z. B. in dem effectvoll und fleissig gearbeiteten grossen Blatte (von 2 F. Höhe und 18 Z. Breite) offenbart, worin er Gérard's Darstellung des Kaisers Napoleon im Krönungskostüm wiedergegeben hat. Der Kaiser bezahlte ihm für die Platte 50,000 Franken, liess 1000 Exemplare abziehen und ihm dann die Platte wieder zur Verfügung stellen. Nach Guérin stach Desn. das Bild des jungen Königs von Rom. Vorzugsweise jedoch wandte nun D. sein Nachbildungstalent den Werken des göttlichen Raffael zu. So erschienen nach einander die herrlichen Blätter: *Vierge au linge*, *Madonna da Foligno* (*Vierge au Donataire*), *Mad. del Pesce*, *la Vierge au berceau*, *Madonna della Seggiola*, *Vierge de la maison d'Albe*, die das Kind herzende Madonna (in München), St. Katharina von Alexandrien, die Heimsuchung der Elisabeth, *la Vierge à la Chaise*, und die Kardinaltugenden: Glaube, Hoffnung und Liebe auf 3 Bl. Alle diese Stiche, meist in Royalfolio, werden als kostbare Kapitalblätter geschätzt. Berühmte Bl. von Desnoyers Hand sind ferner: die heil. Familie nach *da Vinci*, die Magdalena nach *Correggio*, Phädra und Hippolyt nach *Guérin*, das berühmte Bildniss des im Lehnstuhle sitzenden Fürsten Talleyrand und der Belisar (in der Leuchtenbergischen Gall. zu München), beide nach *Fr. Gérard*. D. ward 1816 Mitglied des Instituts, 1825 erster Kupferstecher des Königs und 1828 Baron. Im J. 1840 reiste er nach Deutschland, um in Berlin, Dresden und Wien mehrere Meisterwerke der dasigen Gallerien behufs des Kupferstichs zu kopiren. Im Herbst 1841 befand er sich in Wien, fertigte nach Correggio's berühmter Jo im Belvedere eine Nachbildung in Aquarell und gedachte auch ein Bild des Andrea del Sarto in der Sammlung der Akademie für den Stich zu zeichnen. Der Stich der Dresdener Madonna ist ihm missglückt, da er dieselbe bei seinem Aufenthalte in Dresden nur mit dem Müllerschen Stich in der Hand betrachtete und sich damit begnügte, Correcturen in diesen hineinzuzeichnen.

Desplaces, Louis, geb. 1682 zu Paris, gest. daselbst 1739, zählt als Stecher zu den vorzüglichsten Meistern seiner Zeit und steht auch als Zeichner dem Audran nicht nach. Er führte kräftig sein Instrument und arbeitete tüchtig auf das Plastische hin, das Malerische beiseitesetzend. Man hat von seiner Hand Porträt- und Historienstiche, die er für die bedeutendsten Kupferwerke, die damals erschienen, wie z. B. für Crozat's Recueil, geliefert hat. Hauptblätter sind: der Triumph des Titus und des Vespasian nach *Giulio Romano*; die Anbetung der Könige, nach Demselben; die Heilung der Kranken nach *Jouvenet*; die Kreuzabnahme, nach Demselben; Paul V. als Sieger bei Lepanto, nach *Jean André*; der Knecht Abrahams die Geschenke seines Herrn an Rebekka übergebend, nach *Guy Halle*; der Heiland zwischen den Mördern auf Golgatha, nach *Caracci*; Reiterstatue des Marcus Curtius nach *Bernini*; die Entführung der Helena, nach einer Bronzegruppe von *Ph. Bertrand*; ferner Blätter nach *Tizian*, *Veronese*, *Rubens*, *Lebrun*, *Vanloo*, *Boulogne*, *Parrosel*, *Cazes*, *Fouché*, *Coypel*, *Largillière* etc.

Desportes, Alex. Franç.; namhafter Landschaftler und Thiermaler, gestorben 1743 in einem Alter von 82 Jahren. Dieser oft der französische *Snyders* genannte Meister war aus einem Bauernhofs in der Champagne, erhielt in seiner Jugend einigen Unterricht bei dem Thiermaler Bernaert, bildete sich hauptsächlich an der Hand der Natur aus und wurde namentlich berühmt durch seine trefflichen Jagddarstellungen. Diese Stücke sind auch in den Figuren sehr tüchtig. Indem er nämlich den König auf den Jagden begleitete, hatte er die Aufgabe, jeden Vorfall dabei *stante pede*

zu zeichnen, was ihn zu einer Fertigkeit in Auffassung der Persönlichkeiten führte, dass nachher seine Jagdgemälde auch in diesem Punkte wahre Lebensfrische athmen. Uebrigens zeigt sich Desportes nicht allein als Meister in den Bildnissfiguren und Thieren, womit er die Landschaft scenisch machte, sondern er verstand sich auch auf die Darstellung kleinartiger Naturgegenstände wie Blumen, Früchte, Insekten, wofür seine Stillleben zeugen, die man ausserdem mit Basreliefs, Vasen u. dergl. ausgeschmückt findet. Als Porträtmaler ist er vornehmlich für den Polenkönig Sobiesky und dessen Hof thätig gewesen. Seine verschiedenen Werke finden sich in französischen und englischen Sammlungen; auch kam Manches nach München, Wien und Turin. Seine Productivität war gross. In allen seinen Bildern zeigt sich schöne Wahl der Natur und treues Hingeben an letztere. Er studirte Alles genau und schrieb es dann mit gewandtem, leichtem Pinsel hin. Man rühmt auch die Stärke und Wahrheit seiner Färbung, und sein Verständniss der Perspektive. Im J. 1696 ward er Mitglied der Pariser Akademie und malte als Aufnahmestück sich selbst als Jäger. 1712 kam Desportes in Begleitung eines französischen Prinzen nach England, wo er reiche Beschäftigung fand. Für Louis XV. malte er nach seiner Rückkehr neun grosse Stücke für die Gobelinmanufaktur. Gestochen haben nach ihm Le Bas, der Äliere Demarteau, Joullain, J. G. Herz und Andre. Le Bas stach ein Dutzend Jagdhunde, Joullain das Jägerbildniss des Malers und zwei Jagdstücke desselben. — Claude François D., Sohn des französischen Snyders, erlangte zwar einigen Ruf im Fache des Vaders, konnte sich aber in keinem Stüde zu dessen Verdienst erheben. Dieser jüngere Desportes starb 1774 in einem Alter von 78 Jahren. Am Bekanntesten ist er als Autor einer Biographie Charles Lebrun's, die man in dem 1782 erschienenen *Récueil des cinq premiers peintres du roi* liest.

Desprez, Louis Jean, geb. 1740 zu Lyon, gest. 1804 zu Stockholm, bildete sich zu Hom für die Malerei und Architektur aus, erwarb sich durch einige Gemälde die Zuneigung Gustavs III. von Schweden, musste dann zu Stockholm die Prachtdcorationen der Oper „Gustav Wasa“ malen und erhielt hierauf den Auftrag zum Entwurf eines neuen Königsschlusses zu Haga. Letzteres blieb in Folge des tragischen Todes des Königs unausgeführt. Sein vorzüglichstes späteres Werk ist das Gemälde der Schlacht von Suenskund. Er war ein ausserordentlich regsamer, fantasievoller Geist; doch war er bei seinem Traumleben zu Bdehtig, als dass er es hätte in seinen Werken zu künstlerischer Vollkommenheit bringen können. Seine Malweise war wohl gross und breit und beruhte auf guten Grundsätzen, aber er war allzu plätschfertig und nicht sehr bekümmert um richtige Zeichnung. Am Schätzbarsten sind vielleicht seine Karikaturen, in welchen ein feiner Geist waltet; verdienstlich wohl auch seine nordischen Kostümbilder, deren mehr von Elias Martin gezeichnet wurden. Desprez hat in Stockholm mehr Schüler hinterlassen.

Donqueorloiz, ein sehr geschickter Steinzeichner, der um Anfang des dritten Jahrzehends unsers Jahrh. zu Amsterdam blühte und in Verbindung mit andern Künstlern die Haager Gallerie in lithogr. Blättern unter dem Titel: „Het koninklijk Museum in Steen getragt, opgedragen van Hare Majesteit der Nederlanden“ bekannt machte. Man rühmt diese Bl. wegen der Treue und Correctheit der Zeichnung und wegen der Reinheit der Umrisse.

Dessau, Haupt- und Residenzstadt des Herzogthums Anhalt-Dessau, liegt am Muldenflusse, der sich eine halbe Stunde unterhalb der Stadt in die Elbe ergiesst. Über die hier seit 1836 eine hölzerne Brücke auf steinernen Pfeilern führt. Die vorzüglichsten Gebäude sind hier das sehr ansehnliche herzogliche Schloss, der Erbprinzenpalast und das Theater; unter den Kirchen zeichnet sich die reformirte Schloss- und Stadtkirche aus. Im Residenzschlosse sieht man eine Reihe schöner Gemälde, darunter ein Gemälde auf Holz, das auf den Namen *Lionardo's da Vinci* lautet und die Jungfrau mit dem Kind an der Brust, umgeben von vier muselrenden Engeln darstellt; eine Hirtenanbetung von Perugino; ein Prinz und eine Prinzessin von Oranien von A. van Dyck, und die vier Philosophen von Rubens. Die Schlosskapelle besitzt ein schätzbares Abendmahl von Lukas Kranach, wo man unter den Aposteln am Tische die Reformatoren Luther, Melancthon und Bugenhagen nebst dem Meister des Gemäldes porträtlich erkennt und wo die Fürsten von Anhalt mit ihrem Hofgefolge umherstehen. — Das in der Nähe liegende herzogliche Landhaus Georgien, auch deutschweg Georgenhaus genannt, weist eine schöne Kopie der raffaelischen Madonna „*la belle Jardinière*“ auf. Die Stadt hat ein sehr freundliches Aussehen durch ihre schönen Häuser, woran namentlich die gepriekene Kavalleriestrasse reich ist, und ganz besonders gewinnt sie durch ihre Anlagen und Parks; selbst der Gottesacker stellt in seiner Anlage einen anmuthigen Garten dar und hat hierin Berühmtheit gleich dem Leipziger Friedhof und dem Neapler Camposanto nuovo. Die ganz

Umgebung Dessau's und die Gegend an der Strasse nach dem in ähnlichem Sinne berühmten Wörlitz bildet gleichsam einen einzigen grossen Park.

Destouches, Paul Emil, geb. 1794 zu Dampierre, bildete sich unter Louis David zum tüchtigen Zeichner, übte sich später unter den Meistern Guérin und Gros, besuchte Italien und hierauf England, wo man seine Leistungen mit grossem Beifall aufnahm. Nach Paris zurückgekehrt errang er sich eine Stellung in der jüngeren Künstlerwelt, durch die er sich den Tüchtigsten unter den gleichzeitig aufblühenden Meistern beigesellte. Nicht minder productiv wie seine Mitstreibenden, zeichnete er sich in geschichtlichen und romantischen Bildern, vornehmlich aber auf dem Gebiete des Genre aus. Ueberall tritt in seinen Werken die individualisirende Richtung hervor; er hält sich entschieden an das Leben und versteht dasselbe glücklich zu erfassen und treu auszuprägen. Doch verdient er nicht nur in dieser Hinsicht alle Bewunderung, sondern auch in Betracht seiner trefflichen Behandlungsweise, seiner geschickten Anordnung und seiner kräftigen harmonischen Färbung. Von seinen Historien erwähnen wir die „Erweckung des armen Lazarus“ (in der Domkirche zu Vannes im Departement Morbihan) und den „Christus am Orlberg“ (in St. Victor zu Paris). Unter seinen Situationsbildern heben sich hervor: „Maria Stuart in den Sous-terrains des Schlosses Lochlewon“, und die „Seheerzerrade, im Begriff, ihrem Sultan ein Märchen zu erzählen.“ Als eigentliche Genrebilder zeichnen sich aus: der Husar auf Urlaub (gestochen von Jazet), *L'amour médecin* (von G. Maile auf einem prächtigen Blatte in qu. Royalfolio in Mezzotinto wiedergegeben) und *L'attente du bal* (1834 von E. J. Ruhierre in gr. Fol. gestochen).

Detmold, J. H., Advokat zu Hannover, schrieb die feine Satire: „Anleitung zur Kunstkennerschaft“, wovon 1845 der zweite Abdruck erschien. (Verlag der Hahn'schen Hofbuchh.) Mit dem Maler G. Osterwald gab er „Hannoversche Kunstblätter“ (1835 und 36) in gr. 4. heraus. Dieselben bringen auf Stein radirte Nachbildungen von Werken der Hannoverschen Kunstausstellung jener Jahre, wozu D. den orientirenden Text geschrieben.

Detmold, Residenzstadt des Fürstenthums Lippe-Detmold, am östlichen Fusse des Teutoburger Waldes, an der westfälischen Werra, weist als Hauptgebäude das fürstliche Schloss (die sogen. Alexandersburg) und das schöne, Leopoldinum genannte Gymnasium auf. Zwischen Detmold und Horn war das Winfeld (Schlachtfeld), auf welchem die von Varus befehligten römischen Legionen im J. 9 nach Christus durch Hermann, den Fürsten der Cherusker, geschlagen wurden. Im J. 783 erfolgte bei Detmold (dem damaligen Teutoburgium) die grosse blutige, aber keine Entscheidung gewährende Schlacht zwischen den Franken und Sachsen. Ganz in der Nähe Detmolds erhebt sich die sogen. Grotenburg, eine freie Bergspitze, die einen der höchsten Punkte des bei den Alten Osning oder Osnegge genannten Teutoburger Waldes bildet. Auf dieser das Gefild der Varusschlacht überschauenden Höhe wird heute mit Beiträgen aus allen deutschen Landen dem berühmtesten Helden unserer deutschen Urgeschichte, dem Römerbesieger Hermann, eine kolossale Ruhmessäule auf hohem gothischen Unterbaue errichtet. Diese neue grossartige „Irmisul“ ist die Schöpfung des Bildbauers Ernst Bandel von Hannover; das ganze Denkmal wird die Höhe von 180 Fuss erhalten, nämlich 95 Fuss der Steinunterbau (welcher 160,000 Kubikfuss behauene Steine erforderte), 5 Fuss die kupferne Sockelplatte des Standbildes, also 100 Fuss bis zur Sohle der Figur; 44 Fuss die aus Kupfer gearbeitete Heldenfigur selbst; dieselbe mit dem Helm und dessen Schmuck 50 Fuss, und bis zur Spitze des Schwertes, das der Heldenarm hoch in die Luft schwingt, 80 Fuss. Die Tiefe des Grundbaues beträgt 10 Fuss. Die Spitze des Teut, auf der sich das Denkmal erhebt, befindet sich 1200 Fuss über der Meeresfläche. Ein schöngeplanter Schlangenweg windet sich von Detmold über die herrlichsten Punkte der Fernsicht zu dem Haupte des Teut und dem vaterländischen Denkmal hinauf. Schon ragt die spitzbogig verbundene Pfeilerstellung mit der Kuppel, die sich darüber wölbt und das Standbild zu tragen bestimmt ist. Weiteres s. im Artikel „Hermannsdenkmal.“

Detroy; s. François de Troy.

Detendorfer, Franz, aus Wasserburg in Oberbayern gebürtig, erlernte mit Friedrich v. Exter aus Ungarn die Holzschnidekunst in Wien unter Anleitung des Prof. Höfel und wirkt jetzt mit seinem Studiengenossen vereint in der „xylographischen Anstalt“ zu München, zu deren ausgezeichnetsten Künstlern Beide mit zählen.

Denkallion, der Noa der griechischen Weltsage, war der Sohn des Prometheus, Herrscher in Phthia, Gemahl der Pyrrha. Als Zeus das Menschengeschlecht zu vertilgen beschloss, zimmerte er auf den Rath seines Vaters ein Schiff, in welchem er während der neuntägigen Flut auf den Wassern umhertrieb, worauf er, mit Pyrrha

allein von dem ganzen Erdengeschlecht übriggeblieben, auf dem Parnass landete und dem Zeus Phyxios (Fluchtbeförderer) opferte. Der weltbeherrschende Gott, gerührt von dem Opfer des dankbaren Erdensehnes, bewilligte nun dem Deukalion, dass derselbe mit seiner Pyrrha durch Ueberrückenwerfen von Steinen den Wiederaufwachs einer Erdenbevölkerung befördern durfte. So wurde denn D. der Stammvater des neuen Menschengeschlechts. Er zeugte mit Pyrrha den Hellen, den Amphiktyon und die Protopogeneia. Hinsichtlich der Lokalität, wo die Arche des Deukalion sitzen blieb, weichen die Sagen mannigfach ab. Hygin bezeichnet den Aetna als den Berg, auf dem die Landung geschah; Servius, der Erläuterer des Virgil, nennt den Athos; die Meisten jedoch stimmen im Parnass überein. Laut der 9. olymp. Siegerhymne des Pindar baute D. seine erste Wohnung in Opus; nach Pausanias X. 6. (vergl. Oltfr. Müllers Werk über die Dorier I. 212.) gründete er Lykorea auf den Höhen des Parnasses; auch wird ihm bei Pausanias I. 18. die Gründung des alten Heiligthums des olympischen Zeus in Athen zugeschrieben. — Darstellungen Deukalions und der Pyrrha scheint man nur auf Sarkophagen zu finden, unter Allegorisirungen des Menschenlebens, die sich so häufig auf diesen Denkmälern der spätern Zeit des Hellenenthums darbieten. — Den Namen Deukalion führt auch ein Sohn des Minos und der Pasiphaë, der laut Hygin ein Argonaut und kalydonischer Jäger war; ferner ein mit der Tochter des Thespius gezeugter Sohn des Herkules; endlich ein Troer, der laut Iliade XX. 477. von Achill getödtet ward.

Deurenburg, eine rheinische Ruine zwischen Bingen und Koblenz, die sonst auch der **Thurmberg**, gewöhnlich aber die **Maus** genannt wird. Erzbischof Bohemund von Trier erbaute die Deurenburg gleichzeitig mit den Festungswerken Wellmicks und nannte sie **Peterseck**. Wann sie ihren Namen veränderte, ist uns unbekannt. Kuno von Falkenstein, welcher 1362 auf dieser Burg mit den erzbischöflichen Insignien bekleidet ward, wohnte und starb hier (nach seiner Abdankung im J. 1388). In der ersten Hälfte des 16. Jahrh. kam sie als Lehen wieder an Nassau. Man erstigt sie in zwanzig Minuten; sie besteht aus einem 100 Fuss hohen runden Thorne mit schönen angehängten Eckthürmchen auf der Hinterseite, mehreren Nebenthürmen, bedeutenden Vorder- und Hintergebäuden, einem schönen Vorsprunge mit Zinnen und Fenstern gegen das Thal, einem riesigen Schornsteingiebel gegen den Rhein und einer grossen und starken, den gewaltigen Bau umschliessenden Ringmauer.

Deurer, Peter Ferdinand, geb. 1779 in Mannheim, machte seine Studien in Düsseldorf und Kassel, kam hierauf in seine Vaterstadt zurück, rettete bei der französischen Belagerung Mannheims hier die Schätze der berühmten Gallerie, ward bald hernach Gallerie-Inspector zu Augsburg und Professor der dasigen Kunstschule, gab jedoch im J. 1826 den Staatsdienst auf und wanderte nun nach Rom, um in der ewigen Stadt völlig der Kunst zu leben. Sein ausserordentlichstes Werk, welches er hier zu Stande brachte und als seine Lebensaufgabe betrachtete, ist eine Kopie der in Borghesischen Gall. befindlichen Grablegung von Raffael. Zugleich legte er eine schöne Sammlung älterer Gemälde an, die er zwar nur auf 30 Nummern brachte, unter denen aber kaum eine war, die nicht werthvoll hätte heissen dürfen. Im J. 1843 wanderte Deurer, nach Beendigung seiner Kopie der raffaellischen Grablegung, zur Kur nach Kissingen und begab sich dann für den Winter nach München, um im Frühjahr Marienbad zu besuchen und darauf nach Rom zurückzukehren. Indess das Schicksal wollte es anders; er wurde das Opfer von Leberleiden, die er sich durch anhaltendes sitzendes Arbeiten zugezogen zu haben schien, und es überfiel ihn, von ihm und den Seinigen ungeahnt, der Tod mitten im Gespräch mit diesen am 9. Januar 1844 zu München. Ob seine in Rom nachgelassene Gemäldesammlung dort versteigert oder durch seinen Sohn, den Maler Ludwig Deurer in Mannheim, nach Deutschland gebracht worden, ist uns bis zum Moment, wo wir dies schreiben, unbekannt geblieben. Eins der werthvollsten Gemälde der Deurerschen Sammlung war die Bathseba im Bade von *Paris Bordone* aus der Gallerie Fesch; das Bild ist 7 F. 3 Z. hoch, 6 F. 9 Z. breit, und bietet drei lebensgrosse weibliche Figuren mit reicher architektonischer Umgebung in aller Fülle und Frische des venezianischen Kolorits. Sodann machte sich in der Sammlung ein Bildchen von *Pietro Perugino* bemerklich, die Auferstehung Christi, Skizze zu dem grossen Bilde in der Vatikanischen Sammlung; ferner eine Landschaft von *Gaspar Poussin* aus der Gall. Aldobrandini (4 F. 6 Z. hoch, 6 F. breit); eine heil. Familie, halbe Figuren, ein ganz vorzüglich inniges Bild des eigenthümlich strengen Florentiners *Sandro Botticelli* (2 F. 10 Z. hoch, 2 F. 3 Z. breit); eine Anbetung der Könige von *Andrea del Sarto* (3 F. 2 Z. hoch, 3 F. 7 Z. breit). Die übrigen Stücke der Samml. waren: Christus, vor ihm eine knieende Frau, von *Nicolas Poussin*; die Farbenskizze einer Himmelfahrt Mariens von *Tintoretto*; Flucht nach Aegypten, von *Baroccio*; grosses Bild eines Jünglings und Mit-

chens vom Ritter *d'Arpino*; Madonna mit Kind, angeblich von *Murillo*; zwei Landschaften, Tivoli und Ternal, von *Orizante*; von Heiligen umgebene Madonna, aus der Schule des *Lionardo da Vinci*; Maria mit dem Christkindchen und Johannes, von *Ghirlandajo*; Madonna von *Innocenzo da Imola*; Kople der Correggischen Katharinenvermählung, von *Schidone*; Apotheose einer Nonne, von *Leandro Bassano*; Maria mit dem Kinde, ein sehr altes Bild von *Ceccarelli Sanese*; Madonna von *Filippo Lippi*; Krönung Mariens von *Tiberto d'Assisi*; Maria mit Kind von *Crivelli*; ein Temperabild: la Madonna degli angeli, von *Sano di Siena*; Landschaft von *Domenichino*; Trinker von *Isaac Ostade*; Landschaft von *Hobbema*; Bauern von *Adrian Brouwer*; Gesellschaft von *Le Ducq*; alte Kople eines Nachtstückes von *Schalken*. Als Krone dieser Sammlung aber war Deurer's vortreffliche Kople nach *Raffael* zu betrachten.

Deutsch, Beiname des *Niklas Manuel*, eines vielseitig gebildeten, den ersten Decennien des 16. Jahrh. angehörenden Schweizers, der sich als Maler und Holzschnyder, als Dichter und selbst als Staatsmann (in der Eigenschaft als Vogt von Erlach und später als Mitglied des Kleinen Raths zu Bern) hervorgethan hat. S. über ihn den Art. *Manuel Deutsch*; vergl. auch die betreffende Stelle im Art. „Altdeutsche Kunst“ unter dem Abschnitt: Malerei.

Deutsche Kunst. — Ueber die giorreiche deutschmittelalterliche Kunstzeit hat bereits der ausführliche Artikel: „Altdeutsche Kunst“ gehandelt. Hinsichtlich des allen Völkern germanischen Stammes eigenthümlichen, in den verschiedenen Landen verschieden ausgeprägten Architektursystems der sogen. Gothik, in welcher die christliche Baukunst ihre höchste und wunderreichste Blüte getrieben, sowie hinsichtlich der Bildnerel der gothischen Stylzeit muss noch auf den umfassenden Artikel „Germanische Kunst“ verwiesen werden. Ueber die vorgothische Periode wird der Deutschland betreffende Abschnitt des Art. „Romanische Kunst“ belehren; über die moderne Kunstzeit Deutschlands aber (die traurige *Entdeutschungsperiode* seit Ende des Mittelalters, in welcher unsre Kunst durch italiänischen Einfluss vernüchtert, durch französischen verzopft worden ist, und die ihr folgende *neudeutsche* Periode seit dem grossen Freiheitskampfe, in welcher die vaterländische Kunst sich wieder zu volksthümlicher Geltung emporarbeitet und fort und fort durch die vorwärtsdrängenden Kräfte bedeutender Schulen gehoben wird) ist der die Geschichte der modernen Kunstbestrebungen der europäischen Völker überhaupt behandelnde Art. „Neuere Kunst“ nachzulesen. — Rückichtlich der alten deutschen Kunstschulen s. die Artikel: niederrheinische, westfälische, ober-rheinische, schwäbische und fränkische Schule. (Köln und Kalkar; Soest und Münster; Basel und Kolmar; Ulm, Augsburg und Nürnberg.) Die Kunstschulen der neuesten Zeit s. unter Berlin, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt am Main, München, Wien etc.

Deutz, ein altes Städtchen am rechten Rheinufer, Köln gegenüberlegend, mit diesem durch eine Schiffbrücke verbunden und auch in dessen Befestigung mit eingeschlossen, hat seinen Ursprung vom Römerkastell *Dutium*, das vom Erzbischof Heribert von Köln im J. 1002 in ein Benediktinerkloster umgewandelt ward. Später erbauten sich die Grafen von Berg, die Vögte dieses Klosters, ein Schloss, von welchem aus sie die Gegend beunruhigten, bis Erzbischof Heinrich dasselbe im J. 1230 eroberte und schleifen liess. Unter Erzbischof Konrad, Heinrichs Nachfolger, wurde Deutz von Mauern und Thürmen umgeben. Verwüstungen erlitt es 1376 durch die Kölner, die es in Brand steckten, 1445 durch Herzog Johann den Ersten von Kleve und 1583 durch die Truppen des Erzbischofs Gebhard von Köln. Dann litt es auch viel im 30jährigen Kriege. Nach dem Nimweger Frieden wurden 1678 die Festungswerke geschleift; erst 1816 sind dieselben wiederhergestellt worden. Deutz besitzt jetzt eine grosse Artilleriewerkstätte und eine schöne neue Kavalleriekaserne. Die alte vormalige Benediktiner-, jetzige katholische Pfarrkirche mit ihrer entstellenden Thurmhaube erscheint klein und unansehnlich, wenn man sie von aussen, vom Werfte in Köln erblickt; doch täuscht man sich, wenn man von dem beschränkten Aeussern, das theilweis auch noch durch einen ungünstigen Standpunkt hervorgebracht wird, auf das Innere schliessen will. Hier wird man im Gegentheil höchst angenehm überrascht, denn man findet ein sehr interessantes sehenswürdiges Gebäude, das zu den kirchlichen Bedürfnissen höchst zweckmässig und höchst erquicklich ist. Die erste Deutzer Kirche, von der sich hier noch bedeutende Spuren an den Thürmen und in der nördlichen Kapelle finden, wurde wahrscheinlich in den J. 1020 — 30 von Heribert und Pilgrin gegründet; dieselbe war im vollkommenen Rundbogenstyle, musste aber in den Kriegen zwischen den Erzbischöfen und der Stadt Köln, bei den dreimaligen Abbrennungen des Städtchens, bedeutend leiden. Hier sieht man nun, wie die

Alten nicht nur Kirchen von Grund aus zu bauen, sondern auch geschickt zu restauriren verstanden; so wussten sie in das Vorhandene, aber der Herstellung Bedürftige, einzelne und selbst grössere Stücke dergestalt hineinzulegen, dass diese, wenn schon verschieden im Style, dennoch keinen Mission hervorbrachten. Man macht diese Wahrnehmung hier wie bei den Kirchen zum heil. Severin und heil. Andreas in Köln. Besonders ist der schöne hintere Chor bemerkenswerth, dessen Nordwand so schöne ununterbrochene und günstig beleuchtete Räume gewährt, dass man sich wundern muss, wie die lockend gebotene Stelle für Freskomalerei bis auf diesen Tag noch unbenutzt geblieben ist.

Deventer, alterthümliche Stadt mit verfallenen Festungswerken, liegt am rechten Ufer der Yssel, über welche hier eine Schiffsbrücke führt, und ist Hauptort der niederländischen Provinz Oberyssel. Unter den Kirchen Deventers zeichnet sich die Hauptkirche besonders durch ihre schönen Glasmalereien aus; ausserdem ist das schöne Stadthaus bemerkenswerth. Zu D. befindet sich eine bedeutende Eisengfresserei. Unter den hier blühenden Gewerbszweigen macht sich auch der Kunstinduszweig der Teppichweberei bemerklich. Deventer war im Mittelalter freie Reichs- und Hansastadt, fiel aber 1528 an Karl V. Im Jahre 1559 stiftete hier Philipp II. von Spanien ein Bisthum, doch bestand dasselbe nur bis 1591, wo Prinz Moritz von Oranien die Stadt den Spaniern wieder entriess.

Deventer, J. van, einer der tüchtigsten jetztlebenden Maler Hollands, der sich in Bildern kleinern Formats auszeichnet, welche Ansichten von Küstengegenden und dergleichen darbieten.

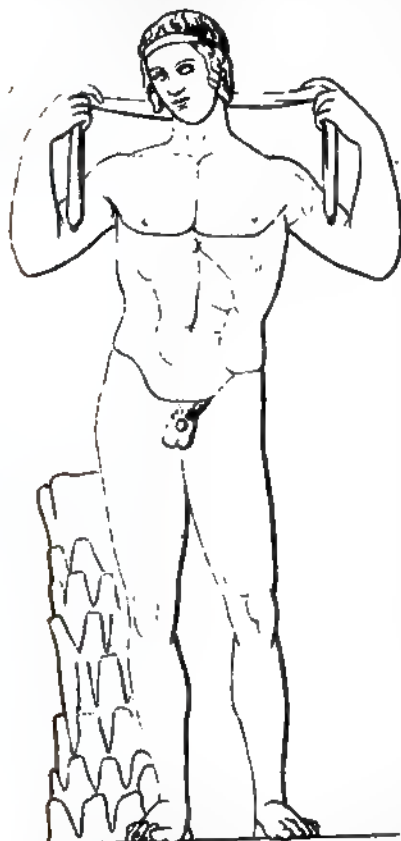
Devéria, Achille und Eugène, ein zur modernen romantischen Malerschule zählendes Brüderpaar in Paris. Achille, der Aeltere, trat zunächst als Zeichner und Lithograph hervor, machte sich durch zahllose Vignetten im englischen Geschmack bekannt, gab mit Grévedon eine Sammlung Bildnisse von Actriren der vornehmsten Theater heraus, die von 1830 an in gr. Folioheften erschienen, und legte eine historische Frauengallerie an, die ebenfalls heftweise (je 6 Bl.) ausgegeben ward. Später malte Achille viele religiöse Bilder, in welchen das Bestreben hervortritt, ein wenn auch schwächliches und süssliches, doch in seiner Seele vermuthlich nicht erlogenes religiöses Gefühl auszudrücken. Das Element, worin sich Achille vorzüglich bewegt, ist das einer weichlichen Sentimentalität, die nicht selten zu widerwärtig süsser Koketterie herabsinkt. Seine Gemälde sind als Andachtsbilder für Privatkapellen, Oratorien und Boudoirs sehr beliebt und gesucht, und so geben sie zugleich ein charakteristisches Merkmal ab für die religiöse Gefühlsweise der gleichzeitigen gebildeten Pariser Welt. — Eugène Devéria, der Bedeutendste von Beiden, hat sich zu einem sehr geachteten Meister im Bildniss, im Genre und in der weltlichen Historie erhoben. Ein merkwürdiger Praktiker, malt er gleichgeschicklich markige Schlachtbilder wie elegante Hofscenen; in allen seinen Gemälden der verschiedensten Art aber findet man Kraft des Gedankens, energische Durchführung der Composition, klare und kräftige Farbe. Er zeigt etwige Uebereinstimmung mit Delacroix, aber auch zugleich mehr Solidität. Grosses Compositionstalent und noch grössere Farbenpracht entwickelt Eugène in der Geburt Heinrichs IV., die man in der Luxemburger Gall. zu Paris sieht. Henri d'Albert zeigt dem Volke den Raaben, nachdem er ihm den Mund mit Knoblauch eingerieben und Wein von Jurançon zu trinken gegeben hatte; er fragt, welchen Namen er führen solle, und das Volk antwortet einstimmig: „Henri, wie sein Grossvater!“ Die prachtvolle Behandlung der Hauptgruppe unter dem Thronhimmel, mit der Umgebung von Hofgesinde, Zwerg, Hunden etc., erinnert ebenso wie das bedeutende Kolorit an die besten Venezianer. Ein Prachtbild Devéria's ist ferner das Plafondgemälde im Louvre, welches Louis XIV. darstellt, wie er umgeben von Hofdamen, Herren und Pagen, mit Pajet eine Statue in Versailles besieht. Im Palais Royal sieht man von Devéria's Hand eine Scene aus der Geschichte des Hauses Orleans. Es ist der Moment, wo der Coadjutor von Paris, nachheriger Cardinal Retz, in Begleitung zweier Marschälle im Hof des Palais Royal ankommt, wo denn das Volk heftig die Freigebung Broussel's und Blancheménill's fordert, die auf Befehl der Regentin Anna von Oesterreich im J. 1648 in Haft gesetzt worden waren. So tüchtig und energisch aber auch Devéria seine Composition durchgeführt hat, so wird sie doch von der dort unmittelbar folgenden, von Ary Scheffer gemalten Scene: „Anna von Oesterreich verweigert mit zorngeballter Hand die Freigebung der Genannten,“ überboten und verdunkelt. — Stiche nach Eugène Devéria hat man von Leroux (*le grenadier pensé* und *la religieuse défendue*), von Garnier (*le départ pour le marché*) und von J. Geoffroy (*dévotion*). Die von letztern Beiden gestochenen Blätter bieten Darstellungen aus dem bretagneischen Bauernleben.

Diaconium. — Das kleine Diaconium ist in mittelalterlichen Kirchen ein besonderes, im Schiff gelegenes Behältniss, wohin die Kirchengefässe und Ornate von den Diakonen gebracht wurden, um sie beim Gottesdienst gleich bei der Hand zu haben.

Diadem, die Stirnbinde der Fürsten und Könige des Alterthums, die auch deren Gemahlinnen zukam. Sie bestand aus Seide, Wolle oder Garn, war schmal und nur in der Mitte der Stirn breiter, und der Farbe nach gewöhnlich weiss. Bei den ägyptischen Göttern und Königen findet man sie mit dem Sinnbilde der hell. Schlange geschmückt. Das bacchische Diadem, oder das sogenannte *Kredemnon*, womit besonders der indische Bacchus versehen ist, besteht aus einer gefalteten, Stirn und Schläfe umwindenden Binde, die hinten geknüpft ist und herabhängende Enden hat. Bei den Parsen (Persern) schlang sich das Diadem um die Tiare und war blauweiss. Die ersten Römerkaiser machten keinen Gebrauch vom Diadem, vielleicht um dem Volke nicht zu missfallen, das dadurch an die verhasste Königswürde erinnert werden konnte. Erst Diocletian führte diesen Schmuck wieder ein. Seit Konstantin dem Grossen wurde das Diadem brillanter, indem man es nun mit einer einfachen oder doppelten Reihe von Perlen und Edelsteinen ausschmückte. Endlich fand der Dünkel und die Prunkliebe der Herrscher auch diese Brillanz noch nicht genügend, und so bildeten sich die Kronen aus, die ihre Rolle bis heute fortgespielt haben, obgleich sie nun mehr und mehr in die Raritätenkammern verwiesen werden. — Bei den freien Griechen erhielt jeder Sieger in den öffentlichen Spielen das Diadem; ausserdem war es die Auszeichnung der Priester und Priesterinnen. In der heroischen Frühzeit der Hellenen war, wie man aus Homer ersieht, der Ausdruck Diadem noch nicht in Gebrauch; *Stephane* ist im homerischen Epos die stete Bezeichnung für Hauptbinde. Der nachherige griechische *Stephanos* (Kranz) und die noch spätere gleichbedeutende *Koronis* (woher die Corona der Römer und unser Wort Krone kommt), ist als Ehrenkranz vom Diadem wesentlich verschieden und spielt auch in der grossen glücklichen Periode der Hellenen eine ganz ungleich bedeutsamere Rolle. Wir erinnern an den Myrtenkranz der Archonten, der Senatoren und der öffentlichen Redner, an die Ehrenkränze aus Oelzweigen, welche verdienten Bürgern zuerkannt wurden und nachmals sich in goldene Reife verwandelten. Besonders luxuriös bildete sich das Kranzwesen in der Frauenwelt aus; man ging von dem alten einfachen Brauche der Griechinnen, sich zu Festzeiten das Haupt mit lebendigen Laubkränzen zu schmücken, nach und nach zu einem kunstreichen, immer kostbarer werdenden Kopfschmuck über, den man nun oft auch, wenn auch uneigentlich, mit Diadem bezeichnet. Solche kostbare Frauendiademe hat man neuerlich auf grossgriechischem Boden in Italien ausgegraben; das eine, bei Armento gefunden, jetzt in der Sammlung des Königs von Baiern zu München befindlich, ist unter dem Namen der *Corona d'oro di Critonto* bekannt (vergl. Eduard Gerhard's antike Bildwerke, Tafel 60); das andere, mit dazu gehörigen Hals- und Armbändern in Egnatia bei Monopoli in Apulien ausgegraben, übertrifft alle bisher gefundenen Kunstschatze der Art und ist derzeit im Besitz des Kunsthändlers Barone zu Neapel. Beide sind *Coronae sepulcrales*; dem letztern Diadem hat man den Namen *Corona Gnathia* (*Gnathia*) gegeben. Die *Corona di Critonto*, welche Professor Brignanti (in den *Memor. Ercolanese* I. p. 209 ff.) genau beschrieben hat, ist reicher als die *Corona Gnathia*, steht aber an Feinheit der Arbeit und Ausführung ihr weit nach. Die *Gnathische Corona* (genau beschrieben von Avellino im Octoberheft des *Bullettino Archeologico Napolitano* 1845) ist vom feinsten Golde und bildet einen schön geschlungenen Reif, worauf in erhobener Arbeit (etwa $\frac{1}{2}$ Zoll hoch) Blumen, Blätter, Schmetterlinge, kleine Vögel, Käfer und Insekten dargestellt sind; in diese Bildwerke, die sich von der rechten und linken Seite nach einem Mittelpunkt hinbewegen, sind kleine Edelsteine, Pasten und Smalte geschmackvoll hineingeflochten. Avellino erklärt, dass selbst die neuesten etruskischen Ausgrabungen nichts Kostbarereres zu Tage gefördert, und dass dieses Diadem der glücklichsten Epoche griechischer Kunst angehöre. — Das eigentliche Diadem, Stirnband, dient gleich dem Sceptron mitunter als Symbol der Herrschaft; namentlich ist dies der Fall in einigen Darstellungen der Juno (Hera), die dadurch als mitherrschende Gemahlin des Beherrschers der Götter- und Menschenwelt bezeichnet wird. So in einem alten Gemälde, das vor einem Jahrhundert noch in den sogen. Bädern des Titus zu sehen war und wovon eine treu kolorirte Nachzeichnung in der vatikanischen Bibliothek bewahrt wird. Juno reicht hier das Diadem dem Paris und verspricht ihm damit eine grosse Herrschaft, wenn er sie, die Gemahlin des Zeus, für die Schönste der Frauen erklären würde. Dieses Stirnband hat an beiden Enden zwei Schnüren zum Binden und ist roth wie die Stirnbinder, die den Siegern in den von Aeneas angestellten Spielen um das Haupt gebunden wurden. (Virgil's Aen. B. V.

Vers 268.) Beifügung sei erwähnt, dass auch bei Theokrit (Idyll. H. Vers 190) solcher rother Bänder gedacht werden, hier freilich zum Binden eines Kranzes von Pappelblättern. Königliche Hauptbinden dagegen erscheinen nach den Berichten der Alten in der Regel als weiss von Farbe.

Diadumenos, der sich Bediadumende, ist der Name eines griechischen Kunstwerkes von Polyklet. Es stellte einen jungen Gymnasten (Wettkämpfer) dar, welcher die den Siegern in den öffentlichen Spielen zukommende Stirnbinde (Diadema) sich selbst um das Haupt legt. Der Künstler hatte sich bei diesem statuarischen Werke



die Aufgabe gestellt, im Gegensatz gegen den männlich gedrunghenen Körperbaues eines Lanzenträgers (des berühmten „Doryphoros“) die weiche und zarte Grazie der ersten Jünglingsbildung in der vorthellhaftesten Stellung auszudrücken. In dieser Stellung erinnert denn auch die Figur an die reizenden Mädchengestalten der Karyatiden. Auf die Formenweichheit der Statue des jungen gymnastischen Siegers bezieht sich Plinius (Buch XXXIV, 19.), wenn er von dem sikhonischen Meister sagt: *Diadumenum fecit mollior prae-*. Noch sind antike Nachbildungen des Polykletischen Meisterwerkes vorhanden, die uns freilich nur eines unvollständigen Begriff von Letzterem verschaffen, daher man auch nach der hier beigezeichneten holzschnittlichen Wiedergabe einer solchen Nachbildung den grossen hellenischen Bildner und sein untergegangenes Werk nicht richten darf. Wir geben das Abbild einer Statue in der farnesiischen Villa nach Eduard Gerhard's antiken Bildwerken (I. Centurie, Taf. 69). Eine ähnliche Statue findet sich in der Florentiner Gallerie; einzige dieselbe Figur aufweisende Relief trifft man in der Vatikanischen Sammlung. (Winckelmann's W. VI. Taf. 2; C. G. Bryne's antiquar. Aufsätze II. 258; Oltfr. Müller's Handb. der Arch. §. 120, 4.) Die Figur war im Alterthum ausserordentlich beliebt (man findet sie selbst auf römischen Grabsteinen) und ihr Name in Jedermanns Munde, daher sogar Kaiser Macrinus, der Nachfolger Caracalla's und Geta's, seinen Sohn nach ihr *Diadumenus* nannte. Dieser B.

ward bekanntlich nebst dem Vater, der ihn zum Cäsar ernannt hatte, ermordet. — Diadumenos nennt sich auch ein Bildhauer auf einem Basrelief, das zu Turin aufbewahrt wird. *Visconti: Museo Pio-Clem. T. III. tav. 41; T. III. tav. agg. 13.* Welcker im Kunstblatt 1827, Nr. 83.

Diagoras, aus Jalyos auf Rhodus gebürtig, stammte aus dem edlen Geschlechte der Kratiden, welches Pindar in seiner siebenten olymp. Siegeshymne von den Herakliden ableitet, und war als Faustkämpfer einer der glänzendsten Helden der hellenischen Athletik. Er hatte in allen vier grossen heiligen Spielen Kränze davongetragen und war folglich Periodonike. In den Olympien siegte er zweimal, in den Isthmien viermal, in den Nemeen zweimal und einmal auch in den Pythien. Ausserdem errang er zahlreiche Siegeskränze in den festlichen Wettspielen zu Athen, Peloponnes und Megara, sowie auf Rhodus und Aegina. Pindar besang diesen Rhodier in dem erwähnten siebenten Siegesliede; ausgeprägt in goldenen Buchstaben prangte diese Hymne als glorreiche Inschrift im Heiligthum der Athena zu Kaidos auf Rhodus. Aber nicht der eigene Siegesruhm allein brachte dem rhodischen Boxer so grossen Glanz; diesen mehrten auch seine stattlichen Söhne und Enkel: Damagros, Akusilaos, Dorieus, Eukles und Peisirrhodos, welche alle als Heroiken (Sieger in heiligen Spielen) zahlreiche Kränze empfangen hatten. Laut Pausanias (VI. 7.)

war zu Olympia ein besonderer Raum für die Siegerstatuen der Diagoriden bestimmt. Des Diagoras Standbild hatte Kallikles, Bildgiesser von Megara, im 1. J. der 79. Olympiade geschaffen, kurz nach dem wiederholten Siege zu Olympia.

Diagraph nennt man ein von Gavard erfundenes, aus mehreren mit einander verbundenen Linealen und Visiren bestehendes Instrument, das als Hilfsmittel zu verkleinerter Zeichnung eines natürlichen Gegenstandes dienen und für das Zeichnen von Ansichten etc. nach der Natur Aehnliches leisten soll als der Storchschnabel für das Kopiren der Zeichnungen.

Diakustik macht einen Theil der Akustik aus und bedeutet die Lehre von der Fortpflanzung des Schalles.

Diana, bei den Griechen Artemis genannt, war die Schwester Apollo's und genoss im Alterthum als Mond- und Waldgöttin, als Jägerin und jungfräuliche Göttin, auch an gewissen Cultusorten als Amme und Hebamme,

eine ausgebreitete Verehrung. Dieses nach den verschiedenen Orten ihres Cultus in sehr verschiedener Bedeutung verehrte Gottweib ist zunächst in der Verbindung mit Apollo zu betrachten. Wie bei ihrem Bruder Apoll, so erscheint auch bei ihr das dualistische Element einerseits der zerstörenden, andererseits der erhaltenden und segnenden Thätigkeit. Tochter des Zeus und der Leto (Latona) wird sie zugleich mit Apollo auf der Insel Delos oder Ortygia geboren. Laut Herodot stammt ihr Cultus wie der des Apollo aus dem Lande der Hyperboreer. Als schnell tödtende Göttin, als Rächerin menschlicher Frevel tritt sie im homerischen Epos auf, dann in den Sagen von der Tödtung des Orion, der Aloiden etc. Laut des Kallimachus Gedicht auf die Göttin sendet sie gleich ihrem Bruder Senchen und Pest über die Menschheit. Dieser mehr feindseligen Seite ihrer Wirksamkeit steht sodann die erhaltende und segnende gegenüber; in der menschenfreundlichen Eigenschaft verleiht sie hohes Alter, spendet reichliche Aernnten, lässt kräftiges Vieh gedeihen, stiftet Eintracht und Frieden. Wie Apollo ist auch sie unvermählt; Jungfrauen versahen ihren Dienst und mussten das Gelübde der Keuschheit ablegen, dessen Bruch von der Göttin streng geahndet ward. Wo ihr Cultus von Priestern versehen wurde, waren auch diese dem gleichen Gelübde unterworfen. Ihr ist wie dem Bruder der Lorber heilig; auch theilt sie mit ihm die Schirmung der Städte. Weil Apollo mit dem Sonnengott identificirt ward, so musste sie als Schwester dessel-



(Statue in Neapel.)

ben zur Mondgöttin werden. Als einfache Naturgotttheit, ohne den Zusatz ethischer Ideen, stellt sich uns die arkadische Artemis dar. In Arkadien nämlich erscheint Diana als eigentliche Nationalgotttheit und ohne Verbindung mit Apollo; dort ist sie gewaltige Jägerin (daher ihr Beiname Agroteira), die mit ihren Nym-

sen, von stattlichen Hunden geleitet, Berge und Thäler durchstreift; dort sind ihr alle Quellen und Flüsse heilig; dort ist sie nach tausend Bergem, Städten und Wassern benannt; dort spielen die Sagen von Atalante, Kallisto, von Alpheus und Arethusa, von der Ueberraschung im Bad durch den Jäger Aktäon; kurz das Wesen der Diana erscheint dort so einfach nympfenartig, dass man versucht ist, die Idee der Göttin geradezu von dem Glauben an Nymphen herzuleiten. Sie tritt zugleich als Schützerin des Wildes auf; auch überwacht sie die kleinen Kinder und deren Pflege. Von der arkadischen wie von der apollischen Diana sind wesentlich verschieden die taurische und ephesische; erstere führt auch die Namen Brauronia, Orthia, Iphigenia. Laut den hellenischen Sagen war Iphigenia, von Taurien kommend, zu Brauron in Aulka gelandet und hatte das alle Bild der Göttin zurückgelassen, die nun in Athen und Sparta verehrt ward, an welchem letz-

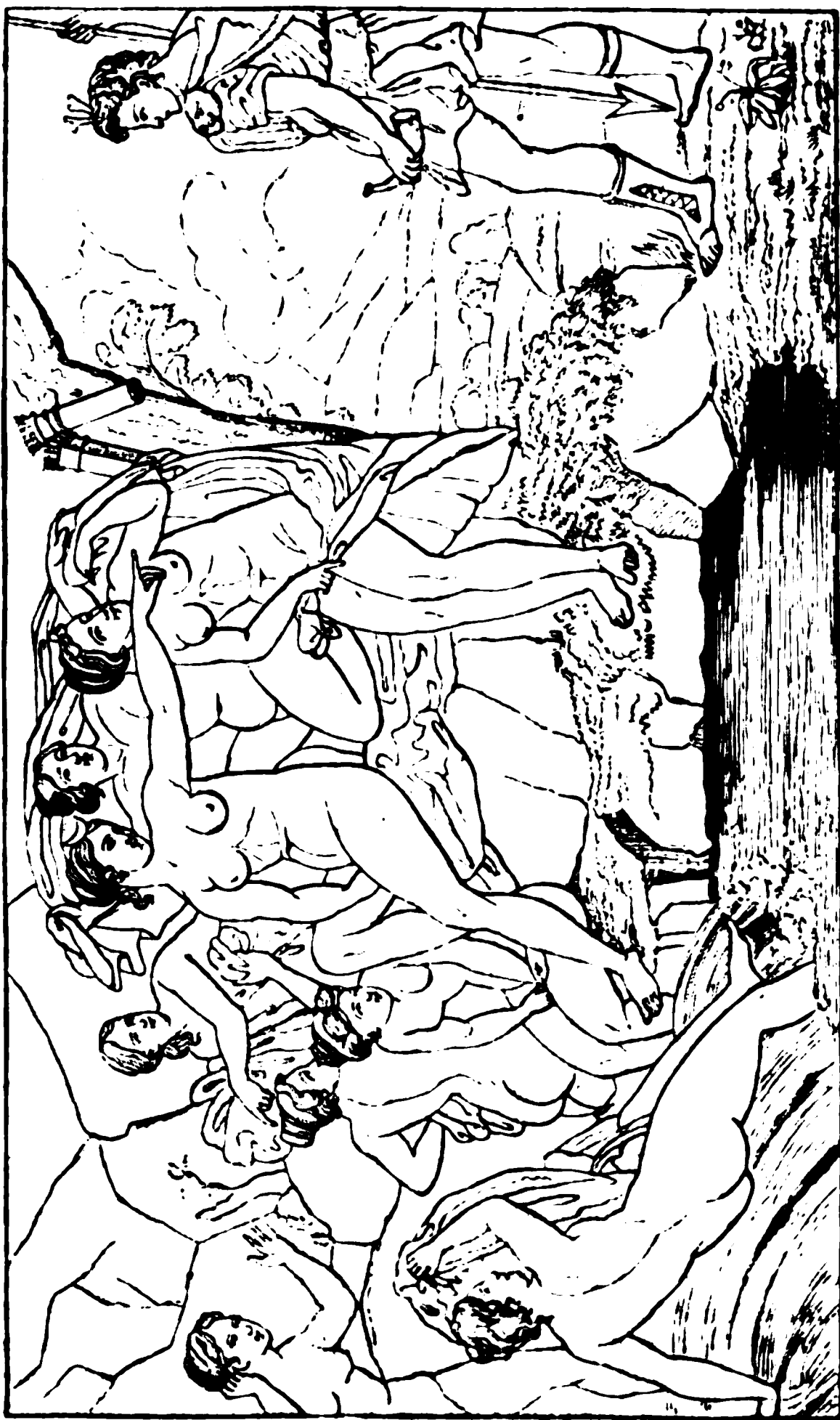


(Arkadische Diana im Louvre.)

tern Orte man Knaben an ihrem Altare geisselte, was eine Milderung der alten Sitte der Knabenopferung war. (Die Geißelung der spartanischen Epheben am Altare der Artemis Orthia bloss „Diamastigosis.“) Laut anderer Sage ward diese Göttin durch Orestes und Iphigenia entführt; lauter Mythen, die eine Uebersiedelung der taurischen Göttin nach Hellas andeuten. Wenn die Artemis Orthia (oder Orthosia), die durch ihren blutigen Cult und durch die ihr beigelegte Eigenschaft der Sinnverwirrung durchaus als ein ursprünglich ungriechisches Gottwesen sich kundgibt, auch mit dem Beinamen „Iphigenia“ benannt wird, so deutet dies auf die bekannten bisher bezüglichen Sagen hin, in Folge deren die Iphigenia mit der Artemis selber identificirt ward. Die ephesische Diana dagegen, weit berühmter durch ihren Tempel, war eine von den Ionern vorgelundene einheimische Gottheit, auf die sich der Name Artemis übertrug. Sinn und Bedeutung der ephesischen Göttin erhellt deutlich schon daraus, dass deren Priester Eunuchen waren und dass der obere Theil ihres Bildes viele Brüste hatte. Ihr Symbol ist in Ephesus die Biene; ihr Oberpriester hieß „Bass“ (Weisel, Bienenkönig). Die Begründung des Cultus dieser Göttin wird den Amazonen zugeschrieben. Uebrigens bezeichnete man sie, weil sie gar keine

Aehnlichkeit mit der dorischen und arkadischen Artemis darbot, stets mit dem unterscheidenden Namen der ephesischen Diana. — Hinsichtlich der Artemis Ilithyia s. den bes. Art. „Ilithyia.“ — Bei den Römern ward der Dianencult nach allen Beziehungen aufgenommen, die er in Hellas aufwies. Er soll schon durch Servius Tullius eingeführt worden sein, und Diana soll namentlich als Sklavenbeschützerin gegolten haben. Vielleicht wanderte D. mit den zu Plebejern gewordenen Sabacern und Latinern als deren Schutzgöttin in Rom ein. Die bei Aricia (dem heutigen Aricci) als *Dea nemorensis* (Haingöttin) verehrte Gottheit mit der D. zu identificiren, dürfte nach Hartung (s. dessen Werk über die „Religion der Römer“ II.) unzulässig sein, da hier wohl nur griechische Sagen auf lateinische gepropft sind. Die eptischen und lyrischen Poesien Roms schildern sie als Jagdgöttin, die mit dem Köcher erscheint, von Oreaden umdrängt wird und festliche Tänze veranstaltet, sodann als Mondgöttin, *luna triformis*, und als Geburtshelferin. — Als Jägerin hat die Göttin Bögen und

Köcher, Speer, Hirsche und Hunde zu Attributen; als Luna oder Mondgöttin trägt sie Fackeln oder hat (wie auf Darstellungen späterer Zeit) den Halbmond über dem Scheitel. — Hinsichtlich der verschiedenen Dianendarstellungen bleibt Folgendes zu bemerken. Das Doppelwesen Dianens als kämpfender und erlösender, als Licht bringender und Leben verleiher Götting sprach sich nicht selten in den ältesten Cultusbildern aus, wo Artemis sowohl den Bogen als die Fackel in der Hand trug, also zugleich Licht und Tod gebend erschien. Am berühmten Kasten des Cypselus sah man die Artemis beflügelt, mit Panther und Löwen in den Händen; hier erschien sie also in ihrer lunatischen Eigenschaft, attribuiert mit den zum



Die Ueberraschung im Bade durch den Jäger Aktion. (Nach dem Gemälde von Franz Albano in der Gall. des Louvre.)

Sternen- und Sonnensymbol dienenden Thieren. Bei weiterer Entwicklung des Artemis-Ideals stellt sich uns die Göttin in jugendlicher Kraft und Lebensfrische dar, als Spenderin blühenden Naturlebens für Vieh und Menschen, und als kampf- und jagdlustige Bogenschützlin. Im ältern Style, wo sie lang und zierlich bekleidet (*in stola*) erscheint, bemüht sich die Kunst besonders auch durch das Gewand die vollen blühenden und kräftigen Formen hindurchscheinen zu lassen. Später, als Skopas, Praxiteles, Timotheos und Andre das Ideal ausgebildet hatten, wird Diana gleich Apollo schlank und leichtfüßig gebildet, Hüften und Brust ohne weibliche Fülle; die noch unentwickelten Formen beider Geschlechter erscheinen hier gleich-

samt festgehalten und nur zu grösserem Umfange ausgebildet. Das Antlitz gleicht dem ihres Bruders Apollo, ist aber natürlich von minder vortretenden Formen, zarter und rundlicher; das Haar steht man oft über der Stirn zu einem Korymbos oder Krobylos aufgebunden, noch öfter jedoch am Hinterhaupt oder auf dem Wirbel in einen Busch zusammengefasst (nach besonders bei den Doriern gebräuchlicher Art); nicht selten trifft man auch Beides zusammen. Die Gewandung ist der dorische Chiton, entweder hoch geschürzt oder auf die Füsse herabwallend, oft auch als Hemidiplidion übergeschlagen. Die Schuhe der Jägerin sind die den Fuss rings umher schützenden „kretensischen.“ Die jagende Artemis, die in ihrer nymphenhaften Erscheinung so lebenswürdige Agrolera, die oft zugleich als kämpfende Göttin sich darstellt, wird in vorzüglichen Statuen theils im Moment, den Pfeil aus dem Köcher zu nehmen, um ihn abzusenden, theils auf dem Punkte ihn abzuschliessen, in besonders lebhafter Bewegung, vorgeführt. (Der erstere Moment ist in der herrlichen sogen. Diana von Versailles ausgesprochen, die im Louvre aufgestellt ist und durch unsern zweiten Holzschn. zu diesem Art. wiedergegeben wird. Artemis erscheint hier von sehr schlankem und zierlichem, aber doch kräftigem Bau, bediademt mit einer Stephane; sie wandelt rasch mit ihrer goldgehörnten Hirschkuh dahin, während sie



rückwärts blickt und zugleich einen Pfeil aus ihrem Köcher zieht, um einen feindlichen Angriff oder eine frevelhafte Verletzung ihres Heiligthums abzuwehren.) Wenn sie in langem Gewande die Hand nach dem Köcher bewegt, ohne Zeichen von heftiger Bewegung, sanfte Anmuth in den Mienen, liegt die Vorstellung nah, dass sie ihn vielmehr schliessen als öffnen wolle; auf diese langgewandeten holdblickenden Dianen dürfte denn wohl der Beiname *Soteira*, wie er auf syrakusanischen Münzen der Artemis mit geschlossenem Köcher beigelegt ist, anwendbar sein. Ebenso wie auf besagten Münzen sieht man in mehreren Reliefs den Köcher geschlossen, zugleich den Bogen auf den Rücken zurückgeworfen, in welchen Darstellungen Diana als lebensverleihende Lichtgöttin (als Artemis Phosphoros oder Selasphoros) mit Fackeln in beiden Händen einherschreitet. (Als fackeltragende Licht- und Lebensgöttin ist auch die sanftmüthige Dianenfigur im kön. Museum Neapels zu denken, die wir im ersten Holzschn. zu diesem Art. mittheilen. Sie ist merkwürdig durch ihren alterthümlichen [archaisischen oder hieratischen] Styl, der etwas von etruskischer Manier hat. Wiedergegeben nach *Museo Borbonico T. II. tav. 8.*) Die Jägerin wird übrigens gern als Hegerin und Pflegerin des Wildes vorgestellt; oft zieht sie die ihr besonders heilige Hirschkuh an sich heran; auch trägt sie in einer interessanten

Darstellung (z. B. in einem silbernen Medaillon aus Herkulanum) eine aus Rehböcken gebildete Krone. Bald sieht man sie mit einem Reh auf der Schulter oder mit einem Rehfell; bald hält sie einen Hirsch beim Geweih oder bei den Vorderfüssen; auch kniet sie auf der Hirschkuh, erscheint auf einem von Hirschen gezogenen Wagen, oder wird von einem Hirsch getragen, während sie Fackeln in Händen hat. Auf Denaren des Hostilischen Geschlechts zeigt sie sich mit Stralenhaupt, hält in der Linken einen Speer und in der Rechten ein Hirschlein. Als Mondgöttin ist Diana in der dreifachen Gestalt merkwürdig, in welcher sie *Diana triformis* benannt wird. Ein solches dreigestaltiges Bild findet sich im *Museo Capitolino* zu Rom. Drei kleine, etwas mehr als einen römischen Palm hohe Standfiguren sind mit dem Rücken gegen einander gekehrt; ihre zierlichen Gewänder brechen sich in häufige Fältchen, die sogar ein Paar von den Füssen durchschneiden: Abgesehen davon, dass alle äussern Theile auch sorgfältiger ausgearbeitet sein könnten, ist die Gruppe im Ganzen prächtig zu nennen; sie ist herrlich angeordnet und die Gestalten sind von sehr edlen Verhältnissen. Bedeutende Reste alter Vergoldung haben sich noch an diesem Denkmale erhalten. (*La Chausse: Mus. Roman. t. I. sect. XI. tav. 20 — 22.*) In grösserer Verbindung ist man gewohnt, die Diana mit ihrer Mutter Latona und ihrem Bruder Apoll zusammenzusehen; sie nimmt da auch an Apollo's Musikliebe Theil. Ferner findet man sie selbst im Kampf mit Giganten. Hinsichtlich der Darstellung der Aktionmythe ist zu bemerken, dass diese Sage erst durch die spätere Kunst der Alten zu einer Badescene benutzt ward. (Unser dritter Holzschn. zu diesem Art. gibt eins von den vielen modernen Gemälden wieder, in denen die Ueberraschung der mit ihren Nymfen badenden Göttin mehr oder minder glücklich aufgefasst ist.) — Als moderner Versuch, eine reizende Porträtgestalt als Göttin der Jagd vorzuführen, wird die schöne statuarische Darstellung Interesse gewähren, die wir in unserm vierten Holzschnitt als ein Hauptwerk des grossen französischen Bildhauers Jean Goujon mittheilen. Wir sehen hier die unter dem Namen der Diana von Poitiers bekannte jagdliebende Herzogin von Valentinois, welche Heinrichs des Zweiten Maîtresse und Rathgeberin war. Ursprünglich zum Schmuck einer Fontaine im Park von Anet bestimmt, hat dies Kunstwerk mehrmals den Platz gewechselt und findet sich jetzt im *Musée français, salle d'Angoulême*, zu Paris. Der Künstler scheint keine Ahnung gehabt zu haben von dem strengkeuschen und thatkräftigen Charakter der Göttin, die doch immerhin bekleidet auftritt, nur im Bade sich enthüllt und den frechen Belauscher hart bestraft; er hätte sonst die porträtirte Nymfe aus dem Gehege des Königs Heinrich, wenn dieselbe nun einmal als Diana griechischen Andenkens gelten sollte, mit artemisischer Gewandung bedenken, und statt sie in einer dem Dianencharakter ganz widersprechenden venusischen Lage zu zeigen, schreitend oder vom Hirsch getragen darstellen müssen. Der ganze Sinn der Goujonschen Gruppe läuft auf eine Venus mit von der Diana erborgten Attributen hinaus; letztere sind freilich sehr deusam, denn der mächtige hingesunkene Hirsch kann sehr gut den König Henri andeuten, während der Jagdhund die Leidenschaft bezeichnen kann, die den guten König in die Arme seiner höfischen Venus trieb.

Dianenbad bei Wien. Das Gebäude befindet sich am Donau-Ufer, unweit der Ferdinands-Brücke, in einer kleinen Entfernung links von derselben. Man tritt durch einen gewölbten Gang ein und wird von dem Portier nach dem Garten gewiesen, der den mittleren Raum eines Hofes ausfüllt, welcher zu beiden Seiten von Badegebäuden, geradezu aber von einem tempelartigen, mit einem Säulenportikus versehenen Pavillon begrenzt wird. Der Garten ist sehr artig eingerichtet, mit schönen blühenden Oleandern und andern hochstämmigen Gewächsen besetzt und gut gehalten. Ein Seiteneingang zur Linken führt in das Entrée, wo man die Marken zur Benutzung oder Besichtigung des grossen Bade- und Schwimmsaales löset. Der Anblick des Ganzen ist ungemein imposant. Man denke sich einen 174 Fuss langen und 48 Fuss hohen, von oben beleuchteten Saal, dessen Mitte ein grosses, mit hellem smaragdgrünen Wasser angefülltes Becken bildet, in dem man von einer Temperatur von 16° bis 18° R. sich umgeben fühlt. Das Bassin, 114 Fuss lang und 43 Fuss breit, ist aus massiven Quadersteinen erbaut, und bietet, eine schiefe Ebene bildend, den Badenden an seiner seichten Stelle eine Tiefe von 3½ bis 5 Fuss, den Schwimmenden aber eine Tiefe von 6 bis 8 Fuss dar. Das Ganze enthält eine Wassermasse von mehr als 15,000 Eimern des reinsten filtrirten Donauwassers, das im steten Ab- und Zuflusse ist und die oben erwähnte Temperatur erhält. Wenn man eintritt, sieht man sich in einer Säulenhalle, deren Decke von schlanken eisernen Pfeilern getragen wird und in der sich Ruhesitze und allerhand Anstalten für die Schwimmenden befinden, zu denen auch die Bretter für die Trampolinsprünge der geübten Schwimmer gehören, die hier ihre Fertigkeit versuchen. Dies ist nämlich die, auch durch eine grosse Inschrift bezeichnete

Schwimmseite, an der einen schmalen Seite des Oblongums, während die gegenüberstehende durch eine andere Inschrift als die Badeseite bezeichnet ist. Ein Kriegerländer umgibt das ganze Bassin, in welchem nie und da Landestellen für die Schwimmer angebracht sind. An den langen Seiten befinden sich die 104 An- und Auskleidekabinette. Bequeme, mit Teppichen belegte Treppen führen zu der Galerie hinauf, mit der das Bassin umgeben ist, und von der man eine Uebersicht des grossartigen Ganzen hat. Diese Galerie wird von eisernen Konsolen getragen, so wie auch das kuppelartige, mit Lichtfenstern (*sky-lights*) versehene Dach von zierlichen eisernen Trägern gehalten wird. Auch auf der Galerie befinden sich, wie unten, Ankleide- und Auskleidekabinette. Zwei in Camaye (wie die Abel de Pujol sehen Bilder in der Pariser Bourse) ausgeführte, auf den Zweck des Bades bezügliche grosse Bilder verzieren die oberen Wände der schmalen Seiten, an deren einer auch eine Uhr angebracht ist. An den Gallerien sind in gewissen Entfernungen Lampen angebracht, da auch bei Abend gebadet wird, indem das Bad (von 5 Uhr Morgens an geöffnet, von 9 bis 12 Uhr ausschliesslich für die Damen bestimmt) bis 9 Uhr Abends offen bleibt. Das Unternehmen ist auf Actien gegründet und soll gegen eine Million Gulden gekostet haben. Die Anstalt ist seit dem 20. Mai 1863 geöffnet.

Diaz, Name mehrerer spanischer und portugiesischer Maler, sowie eines französischen Künstlers. Der Aelteste und Bedeutendste ist der Portugiese Gaspard Diaz, auch Dies geschrieben, welcher dem 16. Jahrh. angehört und zu Rom unter Raffael, dann unter Michelangelo sich ausbildete. Er hob sich in seinen Werken auf eine so bedeutsame Stufe, dass man ihn als „Raffael Portugals“ begrüsste, denn obgleich er zuletzt am meisten unter Michelangelo thätig gewesen, so blieb er doch nachher, als er selbständig als Meister auftrat, in der ihm von Raffael vorgezeichneten Bahn, wenn er auch dessen Weise nach Möglichkeit mit buonarrotischer Grossheit zu verblenden strebte. Nach der Rückkehr ins Vaterland erhielt er mancherlei Aufträge zur Ausbesserung der kön. Paläste; auch kamen Bilder von ihm in die Kirche zu Belem. 1534 malte er für die Misericordia die berühmte Ausgussung des heil. Geistes, welche 1734 durch Guarienti restaurirt ward. Gaspard Diaz starb 1571 zu Lissabon. Man preist die Zartheit seines Pinsels und die raffaelische Reinheit seiner Zeichnung; den hohen Malerrang aber behauptet er durch sein Verständniss des Seelenausdrucks und durch seine bewundernswerthe Auffassung der Leidenschaften. — Der jüngste Künstler dieses Namens, der Genremaler Diaz zu Paris, hat sich auf mehreren Ausstellungen als ein tüchtiger Meister aus der romantischen Schule bewährt. Seine „zum Fest ausziehenden Zigeuner“, die man im Pariser Salon 1844 bewunderte, sind eine höchst eigenthümliche, mit Farben und Luftreiz reich ausgestattete Schöpfung. Durch eine sehr glücklich beleuchtete Waldpartie ziehen die bucolisch-bedeckten, mit Lumpen, Schmuck, Waffen, Körben, Früchten und Bändern bedeckten Männer und Frauen, Kinder und Hunde einen Holdweg herunter; wunderbar schöne Bäume, von einer sonntäglichen Sonne herrlich beschienen, erheben ihre Stämme und Zweige zum Himmel, Alles lebt und weht in diesem süßigen, künstvoll gefügten Mosaik, denn so ist diese Malerei beinahe behandelt. Tritt man ihr zu nahe, so verschwindet der ganze Traum und es bleibt nur ein scheinbar unvollendetes Machwerk. — Ein anderes Bild desselben Malers, die Orientalen, das Innere eines Serams vorstellend, hat nicht denselben Reiz, weil diese ebenerwähnten Mittel übertrieben sind.

Dibutades, ein Topfer aus Sikyon, der für den Ersten gilt, welcher dem Thon durch Rothelerde eine schönere Färbung verlieh. Derselbe formte auch das erste Relief, indem er den Schattenriss, den seine Tochter von ihrem schelenden Liebhaber an die Wand zeichnete, in Thon ausführte und brannte, welches Werk bei der Zerstörung Korinths durch Mummius aufbewahrt worden sein soll. Ferner suchte man ihm die Erfindung, die Sturzregel durch Bilder zu verzieren. Vergl. des Plinius *Hist. nat.* XXXI. 12, 43.

Diday, F., einer der berühmten Genfer Meister unsers Jahrhunderts, der unter Calame's und gleich diesem grossen Landschaftler der Salvator Rosa bereits genannt, trat zuerst mit grossen Alpenbildern hervor, heiligen Episoden aus dem markigen Epos, das zwischen Granitwänden und Blocken, zwischen ewigem Schnee, schmelzenden Bergwassern und sturmgepeitschten Föhnen hüberaust. Vor allem ergötzen sich Diday's Schilderungen der Hochalpen. Lebendig spielt das Licht an den Bäumen; seine Wasser sind flüssiger und schäumender Bergkristall. An den mächtigen Berggipfeln, die wie Riesenzähne anzuschauen sind, und über ihre Schneehänge ziehen gespinnne Nebel und Wolken herab. Ueberall zeigt sich ein schauerhaft eingehendes Studium dieser grossartigen Alpennatur. Gleich vorzüglich sind Diday's Darstellungen des Genfer Sees in Ruhe und Sturm. Das Leuchten der Wellen desselben hat er ganz so glücklich studirt wie das Abend- und Morgenglühen des

Gletscher. In neuester Zeit hat sich Diday mit Glück auf Bäume und Baumlandschaften geworfen. Man kennt von ihm auch einige Originallithographien, acht Blätter malerische Schweizerlandschaften, die in gr. qu. Fol. unter dem Titel: *Croquis par F. Diday* zu Genf 1844 erschienen sind.

Dido; s. Karthago.

Didron, Sekretär des historischen Comité der Künste und Monumente und Assistent der königl. Bibliothek zu Paris, rühmlichst bekannt als Forscher und Schriftsteller im Gebiete der Archäologie der Kunst, ist Verfasser des schätzbaren *Manuel complet d'iconographie chrétienne* (Paris 1845.) und Redacteur der vortrefflichen *Annales archéologiques*, unter welchem Titel er eine neue kunstwissenschaftliche Zeitschrift in Paris herausgibt, die wesentlich auf streng christliche Principien begründet ist. Sie schliesst zwar die Kenntniss des Alterthums und anderer als der christlichen Völker nicht aus, ihr Hauptbestreben aber ist auf Erhaltung ächt christlicher Kunstwerke und auf Gestaltung eines ächt christlichen Kunststyles in Frankreich gerichtet. Dafür gilt dem Herausgeber vornehmlich der Baustyl des 13. Jahrh. und dann was neuerlich in England, Deutschland und Frankreich auch in andern Künsten gethan ist. Folgende Stelle aus dem Programm dürfte am besten die Zwecke bezeichnen, welche der Herausgeber sich gestellt. „Eines der wesentlichsten Ziele, welches die „*Annales archéologiques*“ verfolgen, ist, Priestern, Architekten, Alterthumsforschern und Eigenthümern, die bei Neubauten oder Restaurationen in Verlegenheit sind um richtige Zeichnungen und Modelle, mit diesen und mit Empfehlung passender Arbeiter zu Hilfe zu kommen. Deshalb enthält das erste Heft eine Pfarrkirche nach der ernsten Bauart des 13. Jahrhunderts; ferner eine andere, nach den Plänen und Aufrissen des H. Lassus, vollkommen eingerichtet und ausgeschmückt im Style der Zeit von Philipp August. Beigefügt wird ein ausführlicher Kostenüberschlag, den man nach Bedürfniss (einer Kathedrale oder einer Dorfkirche) steigern oder mindern kann. Zeichnungen und Text werden nach dieser doppelten Rücksicht ausgearbeitet, und ein vergleichender Ueberschlag gegen die Kosten einer im antiken Styl angeführten Kirche (wie St. Madeleine etc.) beigefügt. Alle kirchlichen Geräthschaften, Paramente, liturgische Bücher etc. werden beschrieben und abgebildet. Sodann wird ein Gebäude im romanischen oder Rundbogenstyl in gleicher Weise dargestellt, wofür M. Viollet le Duc als Architekt und M. Boesvilvald für die Geräthschaften etc. empfohlen wird. Endlich enthält eine Abtheilung „*Melanges*“ (d. h. Nachrichten über Studium, Auffindung und Erhaltung von Alterthümern) bibliographische Notizen über Archäologie des Alterthums und des Mittelalters, in fremden Ländern und in Frankreich, mit besonderer Rücksichtnahme auf das, was in Italien, Deutschland, England und selbst in Spanien geschieht.“ Das Unternehmen hat namhafte Unterstützung gefunden und ist in mancher Beziehung, jedenfalls aber als ein Zeichen der Zeit für Frankreich, höchst beachtenswerth, indem es sich als übereinstimmend erklärt mit den Leistungen und Bestrebungen Pugin's in London, Lassus und Heideloffs, Gärtners, Zieblands, dazu Hess' und Schwanthalers in Deutschland. Man erhält jährlich für den mässigen Preis von 25 — 30 Fres. einen Octavband von 400 Seiten mit 800 Columnen, 250 Holzschnitten und 26 Kupferstichen. Die Ausgabe geschieht in monatlichen Heften. Reichensperger in seinem Schriftchen: „Die christlich-germanische Baukunst etc.“ macht darauf aufmerksam, dass ein ähnliches deutsches Unternehmen noththue, und wir stimmen in seinen Wunsch, dass recht bald ein solches mit der Didron'schen Zeitschrift wetteifern möge.

Didyma war ein Ort im Gebiete von Milet in Ionien, 18 — 20 Stadien vom Meere und vom Hafen Panormos, 80 Stadien aber von Milet gelegen. Hier befand sich der berühmte Tempel mit dem Orakel des „didymäischen Apollo“, der Sitz der Branchiden, der (laut Pausanias) älter war als die ionische Einwanderung. Darius Hystaspis beraubte ihn im J. 494 vor Chr. seiner Schätze und zerstörte ihn zugleich, was Andre indess dem Xerxes zuschreiben. Bald darauf bauten die Milesier den Tempel prächtiger wieder auf. Hier stand die berühmte Apollstatue vom sikyonischen Meister Kanachos (vergl. den Art. „Apollo“), die Xerxes nach Ekbatana bringen liess; zurückerstattet ward sie den Milesiern durch Seleukus Nikator. Der Tempel war auch als Asyl berühmt, das selbst die Römer nicht antasteten, und bestand nebst dem Orakel bis in die spätesten Zeiten. Jetzt heisst der Ort Jeronda oder Joran. Die Ruinen s. in den *Jonian antiquities* p. 27 — 53. Vergl. auch die Reise des Herzogs von Ragusa II. S. 235 ff.

Didymäischer Apollo, auch der Apollon Philesios genannt, heisst das kolossale Standbild des Gottes, welches im Didymäon, d. h. im Orakeltempel zu Didyma, aufgestellt war und den Bildgiesser Kanachos aus Sikyon zum Schöpfer hatte. Dieses Tempelbild wurde sicherlich erst nach der im 1. J. der 71. Olympiade erfolg-

ten Plünderung und Anzündung des Heiligthums (wobei der Erzkoloss gewiss nicht ausgedauert hätte) durch den sikyonischen Meister beschaft; ferner muss es vor dem 2. Jahre der 75. Olympiade herrells vollendet im Hieron gestanden haben, da es im besagten Jahre durch Xerxes daraus entführt ward. Der Gott, in steifer Stellung, sehr muskulös und vierschädig (s. die Abb. im Art. „Apollo“), hielt auf der ausgestreckten Rechten ein Hirschkalb, in der gesenkteren Linken einen Bogen. Die Gesichtszüge streng und archaisch, die Haare gescheitelt, mit Drahtlöckchen über der Stirn. Man muss sich das Bild zusammensetzen aus den Milesischen Münzen (die ihn aufgestellt im Dilymion zeigen), aus der Bronze im britischen Museum (*Specimens of ancient sculpture* pl. 12.), dem Kopfe ebendasselbst (*Spec. pl. 3.*) und marmornen Bildern (*Bonus Eventus*). Völkel in Welkers Zeitschrift I. 1. S. 16; Schorns Kunstblatt 1821, Nr. 16.

Diederich; so wird zuweilen der Geschichtsmaler Joh. Friedrich Dieterich aus Biberach geschrieben.

Dielmann, J. P., ein aus Sachsenhausen bei Frankfurt am Main gebürtiger, zu Düsseldorf gebildeter Künstler und ein Strebenverwandter des früher zu Düsseldorf, jetzt zu Frankfurt am Main wirkenden Meisters Jakob Becker. Er steht diesem mit aller Poesie des Gemüths schildernden Maler ländlicher Scenen zwar in der Bedeutsamkeit der Erfindung nicht gleich, ist aber ebenso sorgfältig in der Behandlung, ebenso fein in der Zeichnung. Von ihm existiren unzählige vortreflich ausgeführte Aquarellbilder, besonders spielende Kinder. In diesen Darstellungen ist er liebenswürdig und in hohem Grade naiv. Seine ländlichen Scenen tragen vorherrschend den Charakter der Idylle und sind meist heller gehalten. So gemüthlich seine Dorfkinder sind, so anziehend ist auch das Landschaftliche dieser Bilder. Wir nennen sein Hessisches Landmädchen, das mit der Katze spielt, welches bei Bang. Hirschfeld in Berlin befindliche Bild durch F. Jentzen's Lithographie bekannt ist, den Bauerhof an der Ahr, wovon man auf den Ausstellungen 1848 eine Wiederholung sah, und das Schloss Eppstein, lauter lebendige schöne Malereien, worin Alles, Figuren, Vieh, Landschaft etc., mit gleicher Liebe behandelt erscheint.

Diepenbeek, Abraham van, geb. 1589 zu Herzogenbusch, gest. 1657 zu Antwerpen, war als Schüler des grossen Rubens bei seinen Zeitgenossen sehr geschätzt und ward in Folge dieses Ansehens 1641 zum Vorstände der Antwerpener Akademie erwählt. Anfangs hatte er sich der Glasmalerei gewidmet und er galt bald für den besten Glasmaler seiner Zeit; allein aus Verdruss über das häufige Springen der Glastafeln während der Farbeneinschmelzung gab er die Schmelzmalerei ganz auf und trat in die Schule Rubens', dessen eifrigster Nachahmer er im Historienfache ward. Nun malte er mit grossem Erfolg in Oel, sowohl auf Leinwand als auf Holz, und wählte meist biblische Vorwürfe. Häufig malte er auch und zuletzt fast ausschliesslich auf Tapeten und Getäfel der Zimmer. In seinen letzten Lebensjahren machte er nur noch den Zeichner, für Kupferstecher u. s. w. Er zog die Umrisse mit der Feder, übertrug sie ganz leicht, schraffierte den Schatten mit der Feder hinein und böhete das Weiss mit dem Pinsel. Einige Zeichnungen schraffierte er auch ganz mit schwarzer Kreide. Das schönste Werk, das nach seinen Zeichnungen herauskam, ist der 1655 zu Paris erschienene und 59 Kupfer enthaltende sogenannte Tempel der Musen, wieder herausgegeben zu Amsterdam 1676 in 4. mit 16 sauberen Kupfern, später etwas verändert durch B. Picart in 60 Blättern, Amsterdam 1735. Von Chr. Jegher, dem berühmten Xylographen aus Rubens' Schule, und Schnitte nach Diepenbeekschen Zeichnungen in dem sich äusserst selten machenden Katechismus enthalten, der 1654 zu Antwerpen (*typis Cornelii Hous*) durch den Jesuiten Jodocus Andries unter dem Titel: *Necessarium ad salutem scientia* herausgegeben ward. Unter Diepenbeeks farbig getuschten Handzeichnungen hebt sich das Bild der „Leberrassung Dianens und ihrer Nymfen durch Aktion“ hervor. Von seinen Oelgemälden führen wir an: die in der Kastorkirche zu Koblenz befindliche Kopie der Rubens'schen Kreuzabnahme, mit klarem körtigen Pinsel gemalt, und zwei Stiche im Berliner Museum; das eine der letztern (auf Leinwand 6 F. 6 Z. hoch, 7 F. 10 Z. breit) zeigt die sitzende Maria mit dem auf ihrem Schoosse stehenden Kinde, das der knienden Katharina zum Zeichen der Verählung den Ring anstecht. Zu Füssen der Maria sieht man den kleinen Johannes mit dem Lamm, mehr rückwärts die stehenden Heiligen Joseph und Franciscus. Hintergrund Architektur. Das andre Bild (auf Leinw. 7 F. 8 Z. hoch, 11 F. breit) führt die Clotilla vor, welche, um dem König Porcenna zu entfliehen, ein Ross bestiegen hat und einer ihrer Gefährtinnen ebenfalls auf das Ross hilft; die andern bereiten sich, theils zu Pferd, theils schwimmend, gleichfalls die Tiber zu durchmessen. Im Vorgrunde der Flussgott mit der Leue, im

Hintergründe die Tiber mit dem jenseitigen Ufer, wo man schon eine Jungfrau zu Rosse sieht. — Im Kolorit erinnert Diepenbeek an die Frische und Kraft seines Meisters; besonders zeigt er sich aber tüchtig im Helldunkel. Seine historischen Compositionen sind übrigens edel und voll Bewegung, trefflich in Erfindung und Haltung; nur lässt seine Zeichnung oft zu wünschen übrig, da er sich zu sehr an die geniale Seite Rubens hielt und darüber den feinem Formensinn verlor. — Herrliche Glasgemälde von Diepenbeek sieht man zu Antwerpen in der Kapelle der heil. Jungfrau zu St. Jakob, im Chore der Dominikanerkirche (Scenen aus der Legende von St. Paul), in der Karmeliterkirche (Darstellung im Tempel) und in der Armenkapelle der Hauptkirche (die Werke der Barmherzigkeit nebst den Bildnissen der Armenvorsteher). Das betreffende Fenster der letztern Kapelle hat sehr gelitten; indess sind die Diepenbeekschen Cartons dazu erhalten. Für die Minimengemeinschaft zu Antwerpen malte D. sämtliche Fenster, mindestens 40 Glasgemälde aus der Historie vom heil. Franciscus de Paula, welche nachmals nach England entwanderten.

Dieppe, Stadt und Seehafen im Departement der Nieder-Seine, liegt zwischen zwei Bergen, auf deren einem sich früher ein Fort befand, ist mit Wällen und hohen Mauern umgeben und gehört in den dritten Rang der Waffenplätze. Die Strassen sind breit und regelmässig, die Häuser meist von Backsteinen, was dem Ort ein reinliches, aber einförmiges, fast holländisches Ansehen gibt. Genüber dem auf hohem Felsufer malerisch sich erhebenden alterthümlichen Schlosse, und von der Stadt durch das Flüsschen Arques getrennt, liegt die Fischervorstadt Pollet, unansehnlich durch ihre meist aus Feuerstein zusammengesetzten Häuserchen, jedoch interessant wegen der Eigenthümlichkeit ihrer Bewohner, welche sich in Sprache, Tracht und Sitten wesentlich von dem übrigen Volke der Landschaft Caux (Obernormandie) unterscheiden und die man für die Nachkommen jener Sachsen hält, welche in Merowingischer Zeit sich vielfach an der französischen Küste niedergelassen. Eine schöne Brücke verbindet Pollet mit der Stadt, die als hervorragende Baulichkeiten das erwähnte alte feste Schloss und vier Kirchen aufweist. Die Kirche St. Jacques, ein sehr bedeutender Bau, gehört der Gothik des 13. Jahrh. an und besitzt einen sehr hohen herrlichen Thurm. Eine ausgezeichnet schöne Aussicht von der Plattform aus belohnt das Besteigen desselben. Für diese Kirche hat 1843 der Bildhauer Hardouin zu Paris nach den Zeichnungen des Architekten Lenormand ein prächtiges neues Tabernakel ausgeführt, das sich im Architektonischen ganz dem germanischen Kirchenstyle anschliesst. Die Kirche St. Remy, abstrahirenden Styles, weist mächtige Säulen, eine reich ornamentirte Marienkapelle, einige interessante Grabmale und Gemälde auf. Das alte die Stadt beherrschende Schloss ist noch in seinen drei Haupttheilen erhalten, die durch Zugbrücken mit einander verbunden sind. — Dieppe, das bis zur Aufhebung des Edikts von Nantes eine ausserordentliche Rolle in der Handelsgeschichte spielt, hat seinen berühmtesten Mann in der Person des grossen Kauf- und Schiffsherrn Jean Ango, der in der Zeit Franz des Ersten auf eigene Kosten Geschwader ausrüstete, um alle Die zu züchtigen, die seine Flagge nicht gebührend geachtet. Ferner ist Dieppe die Vaterstadt des Admirals Duquesne, der als Seeheld in der französ. Geschichte fortlebt. Eine grosse Bronzestatue, genau modellirt nach seiner Bildsäule auf der Concordienbrücke zu Paris und gegossen in der Pariser Werkstatt der Herren Richard, Eck und Durand, ist als Denkmal Duquesne's seit 1844 zu D. aufgestellt. — Die Stadt ist jetzt namentlich berühmt durch ihre Seebäder und ihre reichen Austernparks, hinsichtlich der Industrie aber durch ihre künstlichen Eisenbearbeitungen. — In der Nähe von Dieppe sieht man die Ruinen des Schlosses Arques, in dessen Ebene Heinrich IV. einen glänzenden Sieg über die katholische Ligue erfocht, und das sogenannte *Camp de César* oder die *Cité de Limes*, wo man einen Lagerplatz der alten Gallier wiedererkennt.

Dies; so geschrieben findet man oft die Maler Gaspard Diaz (den bedeutenden portugiesischen Schüler Raffaels) und den Brasilianer Manuel Diaz (der den ersten Decennien unsers Jahrh. angehört, für die Kunstgeschichte ohne besondre Bedeutung ist, aber lange zu Rio de Janeiro lehrend und schaffend gewirkt hat). Albert Dies, ein Landschaftler und Stecher, geb. 1755 zu Hannover, verliess vom Kunstgeist getrieben den Handwerkerstand, ging nach Italien, musste viel kopiren, verband sich als geschickter Aquarellzeichner einige Jahre mit Volpato, dem er bei dem Ducros-Volpato'schen kolorirten Zeichnungswerke half, vereinigte sich später mit Mehan, Reinhart und Frauenholz zur Herausgabe der bekannten „malerisch radirten Prospekte aus Italien“ und kam 1796 mit einer jungen Römerin, mit der er sich vermählt hatte, nach Deutschland zurück, wo er sich zunächst eine Zeitlang zu Salzburg aufhielt und dann zu Wien niederliess. Hier war er Jahre lang viel beschäftigt; doch lähmte ihn bald das in seinem Körper nachwirkende Gift, das er zu Rom aus einer

Flasche mit $\frac{1}{4}$ Loth aufgelöstem Bleizucker empfangen hatte, die von ihm einmal im Dunkeln statt der Medicinflasche ergriffen worden war. Bei gelähmter Rechten führte er zwar mit Hilfe der Linken noch mehrere von der lebendigen Kraft seines Geistes zeugende Gemälde aus, doch versagte ihm bald die weitergreifende Lähmung auch den Dienst der Linken, und der geistreiche Landschaftler, der auch Musiker, Tonsetzer und Dichter war und dem jetzt keine Freude mehr übrig blieb als Lieder und Epigramme zu dictiren, sah sich für immer in den Sorgenstuhl gebannt, aus welchem ihn nach 13jährigen unsäglichen Leiden 1822 der Tod erlöste. Ausser durch Aquarell-Landschaften, Radirungen und musikalische Compositionen hat er sich schriftstellerisch (durch kunstbetreffende Aufsätze in den „vaterländ. Blättern 1811,“ Nr. 6 u. 9, und durch eine Biographie Josef Haydn's) bekannt gemacht. Bemerkenswerth bleibt, dass, so lange er in Rom war, kein durch Geist bedeutender Fremder es versäumte mit ihm in Verbindung zu kommen. Seinen scharfen Geist bewunderten Wilhelm Heinse, Graf Stollberg und Goethe; um so mehr ist zu beklagen, dass seine hinterlassenen Papiere, welche ein komisches, „der Genius der Kunst“ betiteltos Gedicht, Andeutungen über sein Leben, Epigramme und Briefe über die Landschaftsmalerei enthielten, nicht veröffentlicht worden sind. — 1792 — 1799 erschien bei Frauenholz zu Nürnberg in 72 Blättern in Royalfolio die *Collection de vues pittoresques de l'Italie dessinées d'après nature et gravées à l'eau forte à Rome par C. A. Dies, Ch. Reinart, J. Mechau*.

Diesdorf, ein Ort bei Magdeburg, besitzt eine Kirchenglocke von bienenkorbtüchtiger Gestalt, den Zügen der darauf befindlichen Schrift zufolge aus dem 10. oder dem Beginne des 11. Jahrh.

Diossem, ein Kloster in der Umgegend Münchens, weist in der Kirche tüchtige Wandmalereien von Holzer und Bergmüller auf.

Dieterich, Joh. Friedrich, bedeutender Historienmaler, geb. 1789 in Biberach, war der Sohn armer Aeltern und wurde, nachdem er als Knabe überraschende Proben seiner Anlagen gegeben, durch Unterstützung der württembergischen Regierung in den Stand gesetzt, sein Talent unter dem schwäbischen Meister Eberhard Wächter in Rom auszubilden. Später, im J. 1820, besuchte er noch einmal Italien, und zwar auf längere Zeit. Diesmal warf er sich vornehmlich auf das Studium der alten umbrischen Meister, in deren stillen Gemüthsleben er sich zu versetzen bestrebt. In diesem Sinne hat er noch zwei seiner jüngsten religiösen Werke gearbeitet: seine „Himmelfahrt oder das Gesicht der Apostel am Grabe Mariens“ und seine „Auferstehung Jesu,“ welche beide (1843 in Stuttgart ausgestellt) von verschiedenen Stimmen grosses Lob ärrnteten. Doch stehen diese Stücke bedeutend ab gegen die frühern Gemälde Dieterichs, namentlich gegen seinen im kön. Residenzschlosse zu Stuttgart befindlichen Einzug Abraham's in das gelobte Land, und sogar gegen seine kleineren Bilder, die in der Gallerie der Stuttgarter Kunstschule hängen. Der Abraham, sein Hauptwerk, ein reiches, 1823 vollendetes Gemälde von 11 F. Breite bei 8 F. Höhe, hat in der Anordnung vieles Schöne, die Motive sind mannichfaltig, die Charaktere alle mit Naturwahrheit durchgeführt; besonders hebt man die durch ihre Natürlichkeit so erfreuende Gruppierung der ausdrucksreichen Figuren, die kräftig wahre Färbung und die treuheitsig bis ins Einzelne gehende Ausführung hervor. (Auch der strengere Kunstrichter Waagen nennt dieses grosse Bild ein die spätere Richtung neudeutscher Kunst, die sich aus eifrigem Studium der vorrassischen Meister hervorgebildet, auf sehr achtbare Weise vertretendes Werk. „Wenn schon [schreibt Derselbe] die Composition in etwas der Deutlichkeit entbehrt, in der hintern Gruppen nicht ganz frei von Ueberladung ist und es auch in der Luftperspektive Einiges zu wünschen übriglässt, so spricht sich dafür in manchen der Natur abgelauteten Motiven, wie in einem sitzenden Knaben, der zwei Schafen Futter vorhält, und in drei Mädchen, die sich umschlungen halten, ein lebenswürdiges Gefühl aus. Auch das Herbeibringen der herrlichen Trauben und die Landschaft haben etwas sehr Poetisches.“) In Rom malte D. auch eine Anbetung der Hirten und machte eine treffliche Kopie des obern Theiles der raffaelschen *Madonna di Foligno*. Im J. 1826 entwarf er in Stuttgart die Zeichnungen zu den Reliefs der Giebelfelder des neuen kön. Landhauses auf dem Rosenstein; für das eine Giebelfeld wählte er zur mittleren Darstellung den Helios auf dem Wagen, hinter dem die schön geordnete Gruppe der Horen erscheint; zur Hauptdarstellung des andern Giebelfeldes aber die sackeltragende Luna, die mit Zweigespann auffährt und welcher die schwebende Herse folgt, die aus zierlicher Schale den Thau herab auf die Blumen träufelt. In Stein ausgeführt wurden diese schönen, so reichen und lebendigen Compositionen aruken Geistes durch Friedrich Distelbarth, einen der besten Bildner aus Danneckers Schule. Hierauf erhielt D. den Auftrag, den Speisesaal auf Rosenstein mit Fresken

anzuschmücken, und er führte diese Aufgabe auf das Würdigste durch. In Folge königlichen Wunsches nahm er die Bacchusmythe zum Gegenstand dieser Saalmalereien, stellte in drei grossen oblongen Flächen die Erziehung, den Brautzug und die Kämpfe des Gottes dar und malte in zwei kleinern auf die Mythe und den Cult des Gottes bezügliche Kindergruppen und Züge. Als Hauptbild von diesen Fresken glänzt der Festzug des Bacchus und seiner Ariadne. Die Formen treten in festen Umrissen hervor, die Gestalten sind charakteristisch bedeutsam aufgefasst und die Farben erglänzen in Kraft. Im J. 1833 ward D. zum Professor der kön. Kunstschule zu Stuttgart ernennt, in welcher Stellung er bis zum Beginn des J. 1846, wo ihn der Tod abberief, eine segensreiche Wirksamkeit entfaltete. Altarblätter von ihm finden sich in der Kirche zu Schemmerg (eine grosse Darstellung des heil. Martin) und in einer andern kathol. Kirche Schwabens ein auferstandener Christus, Hauptaltarblatt, das man zu seinen vorzüglichsten Bildern in Oel rechnet; ferner Freskogemälde in der von Heinrich Hübsch im modificirten Rundbogenstyle erbauten schönen Kirche zu Bulach bei Karlsruhe. (Vergl. über diese kirchlichen Fresken Dietrichs den Art. Bulach.)

Dietrich, Anton, Bildhauer zu Wien, geb. daselbst 1799, erhielt als Zögling der Kunstakademie der Kaiserstadt 1817 die Grundelsche Bildhauerprämie, betrat nachher die sichere Bahn zur praktischen Ausbildung im Atelier des gefeierten Joseph Klieber, wo er sechs Jahre arbeitete und die erfreulichsten Fortschritte unter dem ihm sehr wohlwollenden Meister machte, gewann bald die Aufmerksamkeit eines hohen Gönners, des Grafen Ladislaus Festetics, und bewährte sich zuerst als Künstler in voller Bedeutung durch die glückliche Ausführung mehrerer Aufträge dieses Herrn. Seitdem ist eine ansehnliche Reihe vortrefflicher Skulpturen aus seiner Hand hervorgegangen; meist sind es in Stein ausgeführte Büsten und Statuen, aber auch Schnitzwerke, Arbeiten in Elfenbein, zeugen von dem Vermögen seiner Kunsthand. Aus der Vergleichung seiner verschiedenen Werke resultirt, dass die Bildnerhand Dietrichs sich vorzugsweise für Gegenstände ruhiger Natur eignet; überall in seinen Ausführungen herrscht Fleiss und Nettigkeit, und er offenbart im Gewandwesen einsichtsvollen Geschmack, während er auch in Behandlung des Nackten nicht minderes Lob verdient. Eins seiner ersten und besten Werke ist die Büste Kliebers, die er mit höchstem Fleisse und der innigsten Liebe für seinen praktischen Lehrer ausführte. Dann nennen wir die Büste Beethovens, zu deren Vollendung ihm der grosse Tonmeister alle Zeit gewährte; die Büste Goethe's (freilich nach einem Gemälde gebildet); die Büste des Kaisers Franz von tyrolischem Marmor; die Kolossalstatuen des St. Ladislaus und St. Stephan (auf den Gütern des Grafen Festetics), eine heil. Helena (für denselben Grafen); mehrere elfenbeinerne Crucifixe. Ausserdem bemerken wir seinen kolossalen Herkules mit dem Drachen (im Herrschaftsgarten zu Wetzdorf in Niederösterreich aufgestellt), seine Büste des Grafen Czernin und sein jüngstes Werk: die einzige Büste des 1845 verstorbenen Volksmalers Josef Dankhauser, die er unter Zugrundelegung der Todtenmaske und nach Lebenserinnerungen geschaffen hat.

Dietrich, Christian Wilh. Ernst, berühmter Landschaftsmaler und Stecher des 18. Jahrhunderts, ward 1712 zu Weimar geboren, lernte bei seinem Vater Johann Georg, einem mittelmässigen Maler von Weissensee, und bildete sich dann in Dresden unter Alexander Thiele zum höhern Künstler aus. Sein grosses Talent für die Landschaft erregte namentlich die Aufmerksamkeit des Grafen Brühl, des bekannten sächsischen Ministers. Für diesen führte er denn eine Reihe von Bildern zum Schmück der gräflichen Paläste und Schlösser aus, von welchen Arbeiten freilich der grössere Theil während des siebenjährigen Krieges zu Grunde ging, der Rest aber verschleppt ward. Sein Gönner empfahl ihn dem Kurfürsten und polnischen Könige; doch bemerkte der Künstler, dass man ihm am Hofe die Italiäner vorzog, weshalb er Dresden verliess und sich nun eine Zeitlang in Weimar beschäftigte. Indess lernte auch jetzt der Dresdener Hof das sächsische Talent schätzen, und so liess der König unsern Dietrich im J. 1742 nach Italien reisen, wo dieser durch das Studium der Meisterwerke der Malerei zu Venedig und Rom seine Ausbildung vollenden sollte. Indess nahm sich D. beim eignen Schaffen weniger die Italiäner zu Vorbildern; vielmehr hing sein Herz an den niederländischen Meistern, deren Werke er in reicher Auswahl in den sächsischen sowie in italischen Sammlungen kennen gelernt und ganz besonders studirt hatte. Man bewunderte in Rom seine eigenthümlichen Leistungen, worin er Rembrandt, Ostade und Poelenburg nachstrebte, und fortan wanderten Dietrichsche Landschaften selbst in die Kabinette französischer und englischer Kunstliebhaber. Die Geltung, die er im Auslande erlangte, hatte nun zur Folge, dass man ihn auch im Vaterlande mit grössern Augen ansah, und so geschah es, dass er nach seiner Rückkunft aus Italien nicht nur als sächsischer Hofmaler, sondern auch als Pro-

fessor der Dresdner Kunstschule in den günstigsten Wirkungskreis versetzt ward. Winckelmann hatte ihn etwas emphatisch den Raffael unter den Landschaftern genannt; doch verdiente Dietrich in vollem Maasse den Namen des ausgezeichneten Landschafters seiner Zeit, denn er fasste die Natur nicht nur reiner auf als seine nächsten in arge Manier versunkenen Vorgänger, sondern erwarb sich ganz vornehmlich das Verdienst einer anmuthigen und charakteristischen Behandlung der Landschaft. Sein künstlerisches Vermögen war indess keineswegs auf die Landschaft beschränkt; er bewegte sich nicht minder glücklich in der Historie und namentlich geistvoll im Genre. Die historisch staffirte Landschaft suchte er wieder auf rechte Bahn zu bringen, sowie die Volksmalerei im Sinne der Holländer durch ihn eine tüchtige Vertretung fand. Sein künstlerischer Blick ging gleichzeitig auf das Reale wie auf das Ideelle hin, aber indem sich sein grosses Talent zu sehr in der Nachahmung der Malweisen der verschiedensten Meister zu zeigen suchte, ist er nicht frei von Manier geblieben, worin er offenbar, trotz seinen edlern Bestrebungen, seiner Zeit noch den Zoll abträgt. Als nachahmendes Talent hat D. die Technik als seine stärkste Seite ausgebildet; dabei trieben ihn die zahllosen Aufträge, womit er immer bestürmt war, zu einer ausserordentlichen, seiner Handfertigkeit ganz entsprechenden Fruchtbarkelt. Bei alledem fand er noch Zeit, auch viele Blätter zu ätzen, die nicht minder grosses Ansehen erlangt haben als seine Gemälde. Am Gründlichsten lernt man D. in den Sammlungen der sächsischen Residenz kennen. Die Dresdner Gallerie nämlich weist nicht weniger als 34 zum Theil vortreffliche Gemälde von Dietrichs Hand auf, und das kön. Kupferschrankkabinet besitzt etliche hundert Zeichnungen, die aus des Künstlers Nachlasse um die Summe von etwa 2000 Thalern erkaufte wurden. Aus den Galleriestücken citiren wir: das Bildniss einer alten Frau (für Dietrichs Mutter gehalten; auf Holz gemalt 1 F. 8 Z. hoch, 1 F. 1½ Z. br.); Landschaft mit Felsen, deren Fuss von Wasser bespült wird, worin sich einige Nymphen baden (auf Leinw. 2 F. 6 Z. hoch, 3 F. 11 Z. br.); Maria, das Jesuskind auf dem Schoosse, in der einen Hand einen Apfel, in der andern ein Kreuz haltend, nach welchem letztem das Kind greift (auf Holz 1 F. 6½ Z. im Quadrat); eine Gruppe jugendlicher Frauen in leichten Gewändern, umgeben von einer kleinen Schafheerde (auf Leinw. 1 F. 11 Z. hoch, 2 F. 7 Z. br.); eine in einem Bogenfenster stehende Frau nebst Kind, dabei ein mit Seifenblasen sich vergnügender Knabe (auf Holz 1 F. 1½ Z. hoch, 9 Z. br.); ein Schäfer mit der Schäferin, die ihr Haupt in seinem Schoosse ruhen lässt, im Vordergrund einer Felsenlandschaft (auf Holz 1 F. 7 Z. hoch, 2 F. 4 Z. br.); der Prior eines Karthäuserklosters das Creditiv reisender Franziskaner prüfend (auf Leinw. 2 F. 12 Z. hoch, 2 F. 9 Z. br.); ein alter Kapuziner, der mit einem reisemüden eingeschlafenen jungen Karthäuser, um ihn zu erwecken, Scherz treibt (auf Leinw. in der Grösse des vorigen Bildes); das arkadische Hirtenleben in einer Gruppe weiblicher Figuren mit Kindern und einer kleinen Heerde in einer Felsenlandschaft dargestellt (auf Leinw. 1 F. 11 Z. hoch, 2 F. 7 Z. br.); eine heil. Familie mit leuchtender Laterne auf der Flucht nach Aegypten (auf Holz 9 F. hoch, 6 F. br.); Strasse an den Abhang eines Hügels führend, auf welchem eine Hütte steht, und einige charakteristische Felsenmassen zur Seite einer über einen hohen Berg führenden Strasse (beide Bilder 1 F. 2½ Z. hoch, 1 F. 5 Z. br.); ein am Wasser liegendes niederländisches Dorf; im Vordergrund einer kleinen Felsenlandschaft befindliche Nymphen, die nach dem Bad ihre Gewänder wieder anthun; Diana unter ihrer badenden Nymfengesellschaft mit Stauern und Grauen den zunehmenden Zustand der Kallisto gewahrend (Jugendarbeit Dietrichs); Schäferscene im Walteauchen Geschmack; der blinde Belisar auf einem Felsenblock sitzend und um Almosen flehend; Kopf einer alten Frau, die den Mantel, der ihren Kopf bedeckt, mit den Händen zusammenhält; Bildnisse alter Männer; endlich eine Kopie der Correggischen Magdalene. In der Sternburgschen Gallerie zu Lützschena bei Leipzig finden sich von D. zwei Landschaften und ein Schaittermädchen; in Leipzig beim Stadtrath Lampe die excellente Darstellung des Innern eines deutschen Bauernhauses, ein Gemälde von 6 F. Höhe bei 9 F. Breite. Das Berliner Museum besitzt von D. eine Historie: das auf dem Schoosse Marias sitzende Christkind ist im Begriff sich mit der vor ihm knieenden heil. Katharina durch den Ring zu vermählen; hinter dieser ein Engel mit den Marterinstrumenten, dem Rade und dem Schwerte; ausserdem zwei grössere Engel, welche Blumen streuen; Hintergrund ein Teppich, zwei Säulen, und Landschaft. (Auf Leinw. 4 F. ¾ Z. hoch, 5 F. 8 Z. br.) — Die Werke dieses vielseitigen Meisters, sowohl seine Gemälde als seine Stiche (die letztern belaufen sich auf 200 Blätter) sind theils mit einem Monogramm, theils mit dem blossen Buchstaben D. oder mit den Namensinitialen C. W. E. D., theils auch mit ausgeschriebenem Namen (bald Dietrich, bald Dietrichy) bezeichnet. Zuerst bediente er sich eines Zeichens, dann des Buchstaben D.

— Nach Dietrichschen Gemälden und Originalzeichnungen haben gestochen: Wille, Darnstedt, A. Zingg, Weirotter, Kath. Prestel, Guttenberg; Filpart, Daudet, Daullé, Launay, Le Bas, Levasseur und Andere. Von dem Grössten dieser Stecher, Georg Wille, sind nach D. gestochen: das Kapitalblatt mit der Schrift: „*Agar présentée à Abraham par Sara*,“ die Blätter *les offres réciproques*, *repos de la Vierge* u. s. w. Eine Sammlung Dietrichscher Handzeichnungen, Studien und Skizzen gab Ch. Otto zu Leipzig 1810 in Kreidemanier auf Stein heraus. Ein Kuperstich von V. Schmutzer zeigt den Maler in seinem Atelier zeichnend, nach Dietrich selbst.

Dietrich, Eduard, Lehrer der zeichnenden Künste und des Modellirens am kön. Gymnasium und an den kön. Kunst- und Gewerbschulen zu Erfurt, geboren 1803 zu Spremberg in der Niederlausitz, hat sich durch eine grosse Anzahl von Landschaften, durch einige Architekturgemälde und mehrere historische Darstellungen bekannt gemacht, die sich eines grossen Beifalls auf mehreren Kunstausstellungen zu erfreuen hatten. Sein Hauptbild ist Dr. Martin Luthers Wohnstube im Augusteum zu Wittenberg, die er für den verst. König Fr. Wilh. III. von Preussen sehr gross in Oel ausgeführt hat.

Dietrich; s. Christian Wilh. Ernst Dietrich.

Dietterlein, Wendel, Maler, Bossirer und Architekt zu Strassburg, blühte in der letzten Hälfte des 16. Jahrh. und suchte auf alle Weise als Praktiker und als Schriftsteller dem neuromischen Style in der verkehrtesten Richtung Geltung in Deutschland zu verschaffen. Von seiner Baupraxis zeugen das 1587 zu Innungen bei Augsburg erbaute Landhaus und der um 1591 vollendete Bau des Lusthauses zu Stuttgart, welches letztere er für Herzog Ludwig von Württemberg ausführte. In Stuttgart verfasste Dietterlein auch sein bekanntes Werk über die fünf Säulenordnungen, das zuerst zu Strassburg 1593 herauskam und bald mehrere Auflagen erlebte. Betitelt ist dasselbe: „*Architectura und Austheilung der 5 Seulen*. Das Erst Buch. Durch Wendel Dietterlein, Malern von Strassburg.“ Das zweite Buch erschien 1594, betitelt: „*Architectura von Portalen und Thürgerichten mancherley Arten*.“ Die zweite vermehrte Auflage dieses Werks (das so unendlich schädlich gewirkt hat und dem in gleichem neuromischen Sinne die 1596 erschienene Architektur für Tischler von Veit Eck und Jakob Guckelsen sowie das 1600 von Johann Jakob Edelmann in Speier herausgegebene Kunstbuch folgten) kam 1598 in Folio zu Nürnberg heraus, mit dem Bildniss des Künstlers, der hier in der Umschrift Dietterlin geschrieben ist. Die spätere Nürnberger Ausgabe vom J. 1655 hat ebenfalls das Dietterlinsche Bildniss und dazu das spekulative Motto: „*Kaufte und gebrauchte Mich, es wird nicht gerewen Dich*.“ Im J. 1598 begab sich Wendel in bairische Dienste; aber kaum hatte er hier seine neue Wirksamkeit begonnen, als er 1599 im 49. Lebensjahre verstarb. Dietterlin — so wird er gewöhnlich geschrieben — erlangte einen merkwürdigen Ruf durch seine Schriften, die den unglücklichsten Geschmack in Deutschland verbreiteten. Von ihm, der „ein gar künstlicher Mann“ war, wurden selbst grosse Baumeister wie Heinrich Schickhard und Elias Holl, die doch Geist genug besaßen, um selbständig zu denken und das Dietterlinsche Architekturwesen in seiner Gefährlichkeit zu erkennen, zum Ungeschmack hingezogen; ja Dietterlins verderblicher Einfluss erstreckte sich selbst auf die Bildhauerarbeiten und Hausmeubles des 17. Jahrh. Einen vollständigen Begriff von der Pest seiner architektonischen Lehren bekommt man noch zu Koburg, wo sich mehrere Gebäude aus jener Zeit in guter Erhaltung vorfinden, z. B. das Gymnasium, die Residenz etc., die treulich den Dietterlinschen Verzierungs geschmack bekunden. — In seiner Haupteigenschaft als Maler ist D. nicht mehr zu beurtheilen, da er an den Fasadern der Häuser malte, welche Arbeiten nun längst durch die Zeit besetzt sind. Einige Blätter nach Dietterlinscher Erfindung hat Greuther gestochen; nämlich eine Himmelfahrt des Herrn, einen Elias auf dem Feuerwagen, und den Sturz des Phaëton. Von D. selbst kennt man ein geätztes Porträt des württemberg. Herzogs Ludwig. — Sein Sohn Hilarius malte um 1620 zu Strassburg einen Oelberg (im Collegium der Predigermöche); dieses Gemälde ward 1621 von dem elfjährigen Bartolome, dem Enkel Wendels und Sohne Hilars, auf einem grossen Blatte (mit der Unterschrift: *Mons olivarum in Praedicatorum collegio depictus etc.*) in Kupfer gebracht. Spätere Stiche von Bartolome Dietterlin (auch Diederling geschrieben) sind ein allegorisches, den Sieg der Wahrheit darstellendes Blatt und eine mit „*Wend. Diet. pater inv. Hilar. fl. exc. Barth. Diet. nepos aeri inc.*“ bezeichnete Landschaft.

Dietzenhofer, Georg, von Aibling in Baiern gebürtig, erbaute 1655 die merkwürdige Dreifaltigkeitskirche in der Nähe von Waldsassen, welche drei halbe Kuppeln hat, die sich in eine ganze vereinigen. Zuletzt arbeitete er als sogen. Parlierer

an der 1684 aufgeführten Kirche zu Waldsassen. Nach seinem 1689 erfolgten Tode trat allda an seine Stelle sein Bruder Bernhard Christoph, der ihm aber schon im folgenden Jahre ins Grab folgte. Dieses Brüderpaar mag zum Geschlecht der Dintzenhofer gehört haben, in welchem Falle die Abstammung dieser berühmten Architektenfamilie aus Baiern angenommen werden könnte. Siehe Brenner's „Geschichte des Klosters Waldsassen“ (Nürnberg 1837) S. 281 — 284.

Dijon (in mittelalterlicher Schreibung *Dyon*), vormalige Hauptstadt Burgunds und Residenz der mächtigen burgundischen Herzöge, jetzt Hauptstadt des französischen Departements *Côte d'or*, liegt in fruchtbarer und heiterer, von Weinhügeln umgebener Ebene, ist von der Ouche umflossen und hat in der Nähe den *Canal de Bourgogne*, erscheint ummauert und weist breite gutgepflasterte Strassen auf, unter welchen sich ganz vornehmlich die *Rue de Condé* auszeichnet, besitzt schöne, grosse und regelmässig gebaute Häuser, mehrere öffentliche Plätze, fünf Stadthor, acht Kirchen, ein Theater (das schönste französ. Provinzialtheater nach jenem zu Bordeaux) und ein altes sehr weitläufiges Schloss, in welchem die früheren Herzöge ihren Hof hielten. Der Ort ist eine ursprünglich römische Anlage und erscheint in der alten Geographie unter den Benennungen *Dibio*, *Divo* und *Diodunum* als befestigter Flecken in *Gallia belgica*. Im J. 500 erfolgte hier die Schlacht zwischen den Franken unter Chlodwig und den Burgundern unter Gundobald, in welcher die Letztern besieg wurden, und dann wurde D. auch berühmt durch zwei Concilien, die in den Jahren 1075 und 1199 hier abgehalten wurden. Längere Zeit war D. von einem Grafen beherrscht, bis es beim Aussterben derselben an die Herzöge von Burgund fiel. Unter Letztern erhob sich Dijon zu einem Blüthenort der Kunst; Zeugnisse davon geben die noch aus jenen Tagen übrigen zahlreichen Denkmale verschiedener Art. Die hervorhebenswerthesten Bauwerke sind: 1) die Kathedrale *Saint-Benoigne*, eine der herrlichsten gothischen Kirchen des 13. Jahrh., die früher zu einem im J. 506 gestifteten Abte gehörte. Sie ist 213 Fuss lang, 87 Fuss breit und 84 Fuss hoch, und hat einen Thurm von 300 Fuss Höhe. Im Fronton sieht man Darstellungen der Geburt Christi, der Anbelung der Hirten und Könige; im Chor eine Kreuzabnahme von *Jouvenet*. 2) *Notre-Dame*, 1252 — 1334 erbaut. Diese Kirche hat ihren Hauptthurm über der Durchschneidung von Lang- und Querschiff; die Fassade ist durch eine weite, nach aussen geöffnete Vorhalle und hohe Gallerieen darüber sehr eigen thümlich gestaltet. Nächst dem ausgezeichnet schönen Portale ist noch bemerkenswerth die herrlich aus Stein gearbeitete Gruppe der Himmelfahrt Mariens von *Hubert*. 3) Die Kirche *Saint-Michel* mit schönem Portal von *Hugo Samain*, demselben Künstler, von welchem das herrliche Basrelief des jüngsten Gerichts über der grossen Thür herrührt. Hier sieht man auch die merkwürdige Statue des heil. Michael den gemischten biblischen und mythischen Reliefdarstellungen am Sockel, welche Judith mit dem Holoferneshaupte, das salomonische Urtheil, den Apoll mit der Lete, Venus und Amor, endlich den pythischen Apoll mit Pfeil und Bogen vorführen. Die alte Karthause von Dijon, die von allen burgundischen Herzögen auf ihrer höchsten ausgeschmückt worden war, ist leider der französischen Zerstörungswuth bei Aufhebung der Klöster in der Revolutionszeit erlegen. Sie war von Philipp dem Kühnen im J. 1383 gestiftet und nach Vollendung des Baues mit Kunstwerken der vorzüglichsten Bildhauer, Bildschnitzer und Maler Flanderns bereichert worden. Durch seinen bedeutendsten Bildhauer, den kunstgeschichtlich namhaften *Claux Sluter* aus Holland, liess der Herzog auch den sogen. *Mosesbrunnen* anstellen, der im J. 1399 im grossen Klosterhofe der Karthause errichtet ward. Es ist dieses Werk ein sechseckiges Postament, an dessen Seiten sechs Propheten, unter denen Moses, auf Tragsteinen stehen; an den Ecken ist es mit Säulchen und anbetenden Engeln verziert. Das Ganze krönt ein Kreuz. (Vergl. *Dauvergne, les arts du moyen âge*, chap. I, pl. 1.) Ebenfalls Sluters Werk sind die Statuen des Herzogs und seiner Gemahlin Margaretha von Flandern, am Hauptportal der Karthause. In allen diesen Bildhauerarbeiten zeigt sich Sluter als ein Meister ersten Ranges, sowohl rühmlich der Erfindung und tiefen Charakteristik, als der schönen und grossartigen Ausführung. Er ist ein würdiger und im Geiste verwandter Zeitgenosse des Hubert van Eyck. — Im Museum der Stadt bewahrt man die prächtigen, feillich seit der Revolution sehr verstümmelten Grabmäler der burgundischen Herzöge, darunter auch ein von Sluter gemeinschaftlich mit seinem Neffen *Claux de Versonne* und dem Bildschnitzer *Jacques de Baerze* gefertigtes Denkmal des im J. 1401 verstorbenen Herzogs Philipp des Kühnen und das diesem ähnliche Grabmal des 1419 gestorbenen Herzogs Johann ohne Furcht und seiner Gemahlin Margaretha von Baiern, welche letztere von dem in Dyon wohnhaften *Jehan de la Verla* (genannt *d'Arocain* *Ugon*) und dessen Gehilfen *Jean de Broguès* und *Antoine le Monturter* ge-

schaffen ward. Ferner bewahrt das Museum die zwei sogenannten Reisesaltäre



(Fasade von Notre Dame.)

der Herzöge auf, welche sonst in der Karthause sich befanden und die glücklich der

Revolutionswuth entgangen sind. Sie stammen aus Philipps des Kühnen Zeit, der diese für damals sehr grossen Altarschreine in Flandern bestellte. Ihr Inneres sollte reich mit vergoldetem Schnitzwerk, das Aeusserer der Flügeldeckel mit Malereien versehen sein. Die Reliefs, einzelne Figuren und Ornamente fertigte um 1391 der bereits genannte flandrische Bildschnitzer de Baerze, die Malereien aber höchst wahrscheinlich Melchior Bröderlam, Maler des Herzogs Philipp. Welchen hohen Werth der kunstsinnige Fürst auf die möglichste Vollendung dieser Werke legte, geht aus den noch in Dijon sich vorfindenden Rechnungsbüchern hervor, wodurch man erfährt, dass diese zwei grossen von Baerze geschnitzten Altartafeln von Bandermonde in die Dyoner Karthause gebracht, im J. 1392 aber auf Herzogs Befehl wieder nach Artols zurückgesandt wurden, weil Jean Maluel, der herzogliche Maler und Vergolder, dem zuerst die Vergoldung übertragen war, nicht die gewünschte Vollkommenheit darin erreicht hatte. Jeder der Altarschreine misst geschlossen etwa $5\frac{1}{2}$ Fuss Höhe bei $8\frac{1}{2}$ Fuss Breite. Der eine enthält im Mitteltheil des Innern, in welcher gothischer Architektur, drei stark vortretende Reliefs: die Enthauptung Johannes des Täufers von 6 Figuren, eine Martyrscene von 7 Figuren, und die Versuchung des heil. Antonius von 4 Figuren. Die inneren Wände der Flügeltafeln schmückten mehre einzeln stehende Heilige, Alles in stark vergoldetem Schnitzwerk. Die Figuren sind durchgehends sehr charakteristisch, öfters schön, aber sehr verschieden von der van Eyckschen Art und Weise, und ganz im Styl des 14. Jahrhunderts gehalten. Die Aussenseiten der Flügel waren mit Malereien versehen, die aber leider jetzt bis auf die letzte Spur sich abgeblättert haben. — Weit besser erhalten ist der andere Altarschrein von demselben Meister und von derselben Grösse, Güte und Pracht. In des Innern Mitte zeigt er in stark vortretendem Relief den Calvarienberg oder die Kreuzigung Christi von 20 Figuren, links die Anbetung der Könige von 9 Figuren, und rechts die Grablegung Christi von 8 Figuren. Wie bei den vorhergehenden Altartafeln stehen in reichvergoldeten, gothischen Tabernakeln mehre geschnitzte Relieffiguren, unter denen ein den Drachen erlegender St. Georg sich auszeichnet. An der Aussenseite der Flügel befinden sich vier Temperagemälde auf Goldgrund. An einigen beschädigten Stellen sieht man, dass die Holztafeln, wie bei den alten Italienern, erst mit starker Leinwand und dann erst mit Kreidegrund überzogen sind. Die Einfassung der Bilder zeigt auf geglättetem Gold eingedruckte Verzierungen und öfters die Buchstaben P und M, welche sich auf den Herzog Philipp und dessen Gemahlin Margaretha beziehen, welche jenes Werk haben fertigen lassen. Die Gegenstände der Bilder sind aus dem Leben der Maria genommen, sie zeigen nämlich die Verkündigung, den Besuch der Maria bei Elisabeth, die Darbringung im Tempel und die Flucht nach Aegypten. In dem oben überragenden Theil blickt Gott Vater auf dreifacher Krone herab, eine sehr würdige Gestalt, von Cherubim und Seraphim umgeben und den heil. Geist aussendend, gleichsam das Geschick der Menschheit überwachend und leidend. Die Motive der dargestellten Gegenstände entsprechen denen aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts in Deutschland, namentlich in Westphalen; desgleichen auch oft im Einzelnen, z. B. in dem schönen Faltenwurf von sanft geschwungenen Linien ohne eckige Brüche, in der Form der Engelbügel mit gebogenen, einzeln ausgehenden Federn, und in der klaren hellern Färbung. Noch herrscht durchweg eine gewisse Idealität vor, wenn auch viele Züge dem Leben abgelauscht sind und Einzelnes dem Wirklichen nachgebildet scheint. So ist in der Flucht nach Aegypten der Joseph, der vorausgehend sich durch einen Trunk aus einem Becher erfrischt, zu sehr der gemeinen Natur entnommen; der Kopf des Esels ist von guter Zeichnung; die Pflanzen auf dem braunen Erdreich sind zart und naturgetreu behandelt. Bei Annäherung des Christkinds fällt das Götzenbild von seiner Säule, wie es spätere Meister oft wiederholen. In dem Bild der Verkündigung schmücken das Häubchen der Maria zwei Prophetenstatuen von weissem Marmor, der, brünnlich in den Schatten, gut behandelt ist. Ohneachtet dieser einzelnen Bestrebungen ist jedoch im Allgemeinen von einem tiefen Naturstudium, wie bei Johann van Eyck noch keine Spur bemerklich. Die Köpfe, deslimmt umrissen, haben, selbst wenn sie in drei Vierteln gesehen werden, Nasen, die fast im Profil gezeichnet sind, ihre Form ist entweder etwas vorstehend spitz oder herabhängend; auch die übrigen Gesichtszüge sind von keiner gewählten Schönheit, dagegen ist der Ausdruck meist sehr richtig. Die Hände, ohne richtig gezeichnet zu sein, sind fein gefühlt in der Bewegung. Die Färbung der Carnation bei den Frauen und Engeln ist blühend, in den Gesichtern kräftig im Ton mit hellen Lichtern, aber ungebrochen in den Schatten, daher, wenn auch von hefterer, oft milder Wirkung, doch ohne Harmonie und Tiefe. Ein Fächerchen hat goldene, weisse, blaue und grüne Würfel, wie bei Miniaturbildern jener Zeit. (Vergl. J. D. Passavant's Beiträge zur Kenntniss der alt-niederländ. Malerschulen, 2.

Kunstbl. 1843.) — Die übrigen Schätze des Dijoner Museums bestehen in vorzüglichen Gemälden von *Agost. Caracci* (Tod des heil. Franz von Assisi), *Domenichino* (St. Hieronymus), *Spagnoletto* (Darstellung desselben Heiligen), *Gaspard Poussin* (Landschaft); ferner in guten Stücken von *Tenters*, *Adrian Ostade*, *Adr. van der Werff*, *Pieter Neefs*; in mehreren Kopien italienischer Werke ersten Ranges (darunter die unter Poussins Leitung ausgeführte Kopie der raffaellischen Schule von Athen), sechs schönen musivischen Gemälden florentinischer Arbeit, welche Landschaften und Vögel darstellen, einigen modernen Kopien antiker Marmorwerke (durch in Dijon gebildete Künstler gearbeitet, z. B. von Bertrand die medicische Venus, von Bornier der belvederische Antinous, von Petitot der borghesische Fechter), mehreren kleinen Bronzefiguren, einem schönen antiken Fahrzeug, vielen mittelalterlichen Werkzeugen, modernen Büsten und Medaillen, und einer Sammlung von 40,000 Kupferstichen, welche hinsichtlich der französischen Stecherschulen die reichste Uebersicht gewähren. — Die Stadtbibliothek weist 40,000 Bände und 558 Handschriften auf; unter letztern befinden sich auch mit Miniaturen geschmückte von kunstgeschichtlicher Bedeutung. Die Büchersäle haben Schmuck erhalten durch die Büsten berühmter Männer. — Bemerkung verdient sodann die Antikensammlung von Richard de Vosvrottes, der auch im Garten über vierzig alte römische Denkmale eingemauert hat, darunter sich mehre auf den Bacchuscult bezügliche finden. Das Kunstkabinet des Mr. Baudot enthält nächst herrlichen Alterthümern eine reiche Anzahl von Gemälden und Handzeichnungen. — Dijon ist Vaterstadt des Kritikers Saumaise, des geistlichen Redners Bossuet, des Dramatikers Crebillon, der Dichter Piron und Rameau. Als Merkwürdigkeiten zeigt man noch die Häuser, wo diese Männer das Licht der Welt erblickten. Crebillon's Vaterhaus ist in der gleichnamigen Strasse Nr. 29, das des Bossuet auf dem Platze St. Jean Nr. 12, und jenes von Alex. Piron auf dem Platze Saint-George, an der Ecke der Strassen Poulallerie und du Bourg.

Dillis, Cantius, geb. 1779 zu Grüngiebing in Oberbayern, bildete sich in München unter Leitung seines Bruders Georg zum Maler, entschied sich für das Landschaftsfach und machte zum Behuf unmittelbarer Naturstudien fleissige Streifzüge durch die heimathlichen Gebirge sowie mehrfache Ausflüge nach Italien. Gleich seinem Dresdener Strebengenossen Stange schildert er am Liebsten heimliche abgeschiedene Holzthäler, welche ein trautes Plätzchen für den Freund der Waldeinsamkeit gewähren, wo die zitternden Sonnenstrahlen hie und da durch das dichte Laub schimmern, nirgends aber oder doch selten nur eine Fernsicht sich öffnet, sondern nur der blaue Himmel sich über dem Sinnenden wölbt. Solche abgeschlossene Gegenden stellt er in Bildern kleinen Formats auf zarte Weise dar. Seine Gemälde (mögen sie nun solche Waldeinsamkeitsstellen vorführen oder laubenähnliche Walddurchgänge oder auch Sandhügel und Bergrücken sammt deren mannichfaltigen Kräutern schildern) weiss er stets in bedeutsamer Beleuchtung zu halten, womit er denselben gleichsam den wahren Lebenshauch verleiht.

Dillis, Georg von, namhaft als Ordner der Münchner Pinakothek und der andern königl. bairischen Kunstsammlungen, stammt von einer armen Jägerfamilie und ward 1759 in der Giebingen Elmdöde Pfarramts Schwindkirchen in Oberbayern geboren. Der Kurfürst Maximilian der Dritte liess ihn, den Aeltesten unter vielen Geschwistern, in München erziehen, und bestimmte ihn, da der Jüngling während des Besuchs gelehrter Schulen seine Hauptneigung für das Zeichnen entwickelte, zum Künstler. Freilich hörte mit dem Ableben des grossmüthigen Fürsten die Unterstützung auf und Dillis musste sich auf der Universität Ingolstadt der Theologie in den Arm werfen und dem Priesterstand widmen. Doch entzog er sich dem geistlosen geistlichen Leben wieder, indem er bald nach München zurückging, wo er die Uebung im Zeichnen fortsetzte und die Malerakademie besuchte. Er sicherte sich sein Auskommen durch Unterrichtgeben im Zeichnen, wodurch er den ersten Familien Münchens bekannt wurde. Namentlich ward er in der gräflichen Familie Freysing heimisch und so sehen wir ihn im J. 1788 in Gesellschaft des jungen Grafen die Schweiz durchreisen. Auf dem Rückwege über Strassburg, wo Maximilian Joseph, Pfalzgraf von Zweibrücken, als Oberst in französischen Diensten sich aufhielt, zeichnete er das Porträt des zwölfjährigen Prinzen Ludwig, jetzigen Kroninhabers von Bayern, und stach es in Kupfer. Als er dann mit dem Grafensohne die Rheingegenden bereiste, ward er mit Ferdinand Kobell bekannt und erhielt von diesem Anleitung im Oelmalen. Vielfach empfohlen ward Dillis hierauf (im J. 1790) durch den Kurfürsten Karl Theodor zum Inspector der Münchner Gallerie ernannt; bald erhielt er aber durch Vermittlung des edlen Grafen Rumford längeren Urlaub und die nöthigen Mittel zu Reisen nach Dresden, Prag und Wien, um die berühmten Kunstschatze jener Städte studiren zu kön-

nen. Nachdem er hier die Gallerien durchmustert hatte, beschloss er als Begleiter und Kunstführer mit dem Engländer Gilbert Elliot eine Reise durch Italien zu machen, und schon war er in Livorno angekommen, als ihn die Klobspost traf, dass Elliot zum Vicekönig auf Korfu ernannt sei. Indess konnte Dillis die Reise auf Kosten desselben allein fortsetzen und so seinen sehnlichsten Wunsch befriedigen. Nach München zurückgekehrt (1796) musste er, da eben die französischen Heere ins Baiernland vordrangen, eilig die Einpackung der Kunstschätze betreiben und die Fortschaffung derselben nach Linz besorgen. Nach neun Monaten brachte er die kön. Sammlungen wohl erhalten wieder nach München. Nach Wiederaufstellung derselben begleitete er den Lord Ossulton auf einer Reise durch die Schweiz, und diese Tour war es vornehmlich, wo er äusserst fleissig der Landschaftszeichnung oblag. Das J. 1800 rief ihn nach München zurück; es galt jetzt abermals, die kön. Kunstschätze zu reiten, welche er diesmal auf das neutrale preussische Gebiet und zwar nach Ansbach schaffte, wobei sich auch der ihm sehr wohlwollende Maximilian Joseph gezeichnet hatte. Im J. 1805 sehen wir ihn mit seinem Bruder Cantius Dillis nach Rom wandern; im folgenden Jahre aber ging Georg nach Paris, um die im grossen napoleonischen Museum aufgehäuften Kunstschätze zu studiren und zugleich dem Kronprinzen Ludwig v. Baiern zum Kunstführer zu dienen. Dann begleitete er den Kronprinzen durch die Schweiz, durch das mittägige Frankreich und nach Spanien, wo er für denselben die schönsten Gegenden und merkwürdigsten Gegenstände aufnahm. Wegen seiner kunstgeschichtlichen Kenntnisse und seiner Kunstbildung überhaupt erhielt er bei Aufhebung der bairischen Klöster den königlichen Auftrag, die vorzüglichsten Gemälde aus den Klöstern und Klosterkirchen für die königl. Sammlungen auszuwählen, und 1804 besuchte er im Auftrag des Königs Italien, um gute Gemäldeerwerbungen zu machen, bei welcher Gelegenheit er auch das berühmte Selbstporträt Raffaels aus dem Palazzo Altoviti für die bairische Gallerie erwarb. 1811 ward er vom Kronprinzen nach Verona gesandt, um die plastischen Kunstwerke aus dem Palaste Bevilacqua anzukaufen; auch besorgte er ein ähnliches Geschäft in Rom. Im J. 1815 ging er als kön. Abgesandter nach Paris, um die durch Napoleon und seinen Helfershelfer Denon aus Baiern entführten Kunstwerke zurückzufordern, zugleich aber auch, um mehrere andre neu zu erwerben. Dann finden wir Dillis in den J. 1817 und 18 als kronprinzlichen Reisebegleiter in Italien und Sicilien, wo er für den Königssohn viele Zeichnungen nach griechischen Denkmälern anfertigte. Hierauf ordnete er die Bilderschatze der kön. Schlösser zu Würzburg und Aschaffenburg, und trat nach dem Tode des Galleriedirektors Mannlich 1822 in die Stellung als Centralgalleriedirektor zu München ein. Im J. 1829 richtete er im Auftrage König Ludwigs die Moritzkapelle zu Nürnberg mit Gemälden altdeutscher, sowohl ober- als niederdeutscher Künstler aus dem 12. und 16. Jahrh. zu einem Bildersaale ein, der für das Studium unserer Kunstgeschichte einen höchst wichtigen Haltpunkt darbietet. Später hatte er sich der grossen Aufgabe der Auswahl, Anordnung und Aufstellung der Gemälde in den Bildersälen der neuen Münchner Pinakothek zu unterziehen. Sein Tod erfolgte 1841. Seine künstlerische Hinterlassenschaft besteht in mehreren trefflichen Gemälden und vielen Handzeichnungen, sowie in einigen meisterhaften Radirungen, welche geistreiche Landschaftsstellungen enthalten. Nach ihm hat Eckerman 2 Bl. Landschaften (gr. Fol. und Zeis 2 Bl. dergleichen mit Wasserfällen, Fol.) in Steinzeichnung wiedergegeben.

Dinant, belgische Stadt an der Maas, südlich von Namur, in reizender Lage, auf festem Schlosse und einer alten Kathedrale in schwarzem Stein, welche letztere am ehesten unsere Aufmerksamkeit erregt. Ihre Gründung fällt in die Zeit des Leobganges in den gothischen Bau. Ihre Vorderseite nimmt sich sonderbar aus: die zwei Thürme, welche sie erhalten sollte, sind nicht weit über das Dach der Kirche hinausgeführt und man hat dagegen den leeren Mittelplatz durch einen hölzernen Glockenthurm mit kuppelartigem Dache ausgefüllt. Die einfache Fassade ist fast nur durch die grosse, tiefangehende Thüre des Mittelschiffes verziert, welche in der Mitte durch einen Pfeiler getrennt, unten einen doppelten Eingang bildet. Darüber ein hoher Spitzbogen; innerhalb dessen eine Rose aus dem Achteck, nur in der Krümmung des Bogens Bildsäulen in dem reichen Styl des 14. Jahrhunderts. Neben der Thüre ein Basreliefs in früherem, mehr architektonischem Style. Das Schiff hat ausser der Halle unter den Thürmen vier Intercolumnien. Rundsäulen, zusammengesetzt aus grossen Steinen, etwa 14 Diameter hoch, auf achteckigem kurzen Untersatz mit flacher runder Basis. Die Capitale haben unter der achteckigen Plinthe eine einfache, aus kleinen gradlinigen Winkeln zusammengesetzte Verzierung. Leher den Verblüdcapitellen ist eine Gallerie von kleinen Säulen. Die Gurte des Gewölbes sind bis zu den Fenstern herabgeführt, und unterhalb durch eine Rundleiste bis auf das Capital der Säulen fortgesetzt. Die Breiten der Schiffe sind 17 und 9. Auch die Pfeilerweite ist 9. Im

Chor, der nur die Breite des Mittelschiffes hat, während die Seitenschiffe jenseits des Kreuzarms nicht fortgesetzt werden, steht der Hauptaltar unter 6 Rundsäulen. Sie sind ungleich und stehen deshalb zum Theil auf höhern Untersätzen, doch zeigt das bekannte vorgothische Blatt in den Ecken der Basis, dass dies nicht erst die Folge einer Restauration ist. Die Capitäle sind kelchförmig mit Blättern in ihrer ganzen Länge verziert, erinnernd an die ägyptischen Palmblättercapitäle. Der Umgang ohne Kapellen und Fenster gibt sieben Seiten des Zwölfecks. Kleine freistehende Säulchen stützen hier das Gewölbe. Das Kreuz ist ein wenig breiter als das Mittelschiff und tritt um eine Säulenweite über die Abseiten hinaus. Am Ende der rechten Abseite ist die Taufkapelle mit einem achteckigen Taufbecken von sehr alter Arbeit. Davon vier Köpfe bemerkenswerth wegen der wunderlichen, an die persische Tiara erinnernden Hauben. Die hintere Wand ist eine, vormals nach aussen führende, jetzt vermauerte Thür. Sie hat auf jeder Seite fünf Blättercapitäle, ähnlich denen des Chors, und darüber, im Rundbogen, Bildwerk. Die Krönung der Jungfrau mit Engeln und Propheten. Die äussere Seite dieser Thür ist jetzt durch die spätere, im Spitzbogenstyle erbaute Eingangshalle verdeckt, es findet sich dagegen an der Aussenwand der gegenüberliegenden linken Abseite eine entsprechende, jedoch wohl noch ältere Thüre. Ueber deren einfachem Eingange im Halbkreise die häufig vorkommende Darstellung: Christus, bekleidet, in der Stellung des Lehrers, umgeben von dem die Verklärung andeutenden Oval, von zwei Engeln angebetet. Die Thürpfosten sind ohne Säulen oder sonstige architektonische Verzierung nur mit Bildwerken in verschiedenen Feldern verziert. Ebenso die entsprechenden, jenes Mittelbild umgebenden Kreisbogen. Die Figuren sind sehr kurz, aber keineswegs unförmlich. Die Gewandung ist in der gewöhnlichen byzantinischen Manier behandelt, so dass jede Falte so weit wie möglich durchgeführt ist. In den Bildwerken der südlichen Thüre, die neuer zu sein scheint, ist keine Spur dieser strichartigen Meisselung. Das Aeusserere ist höchst einfach, besonders die Wand des Chors, da sie dicht an den Felsen herangeht. Am Sims des Hauptschiffes ist eine Bogenverzierung, ähnlich der, die man in Deutschland die neugriechische genannt hat, aber nicht in Kreis-, sondern in Spitzbogen. (Nach Karl Schnaase's Notizen in dessen niederländischen Briefen.)

Dinkelsbühl, einer der ältesten schwäbischen Orte, von 1351—1802 freie Reichsstadt, jetzt Provinzialstadt des bairischen Kreises Mittelfranken, liegt an der Wernitz im fruchtbaren Virngrunde unweit der Grenze zwischen Baiern und Württemberg, und hat auch von der Fruchtbarkeit der Gegend den Namen, welcher Hügel mit Dinkel bedeutet. Von den drei Hügeln im Stadtwappen, auf denen drei Dinkelähren stehen, wird man in der Stadt selbst nur wenig gewahr. Noch immer hat diese vormalige schwäbische Reichsstadt ein sehr alterthümliches Aussehen, denn sie ist noch von Mauern und Thürmen umgeben und weist ausserdem so mancherlei Gebäude früherer Formen auf. Sie besitzt eine namhafte katholische Pfarrkirche, die St. Georgenkirche, deren Inneres, laut Waagens Ausspruch, zu dem Schönsten gehört, was Deutschland von gothischer Architektur des 15. Jahrhunderts aufzuweisen hat. Dass sie an die Stelle eines ältern Baues getreten, erhellt aus dem untersten Stockwerke des viereckigen Thurmes, welcher sich vor dem Haupteingange dem Chor gegenüber erhebt und in den Verzierungen sowie in der noch im Kreisbogen construirten Thür auf das 13. Jahrh. hinweist. Die übrigen Stockwerke mit dem achteckigen Aufsätze und der stumpfen Endigung in derselben Form rühren dagegen aus der Zeit der Kirche her, welche vom J. 1444 bis zum J. 1499 nach dem Plane des Nikolaus Eseller von diesem und seinem gleichnamigen Sohne in schönen Quadern aufgeführt worden ist. Das Aeusserere der Georgskirche zeichnet sich weder durch künstliche Widerlagen noch durch Portale oder Skulpturen aus. Nur an dem einen Portale ist im Bogenfelde in roher bemalter Skulptur der Kampf St. Georgs mit dem Drachen dargestellt. Das Innere der Kirche hingegen ist von überraschend schöner Wirkung. Die drei gleich hohen Schiffe und der Chor werden von 24 Rundsäulen unterstützt, welche, wie im Kölnerdome, auch im Chor so durchlaufen, dass ein Gang in der Breite der Seitenschiffe sich hinter demselben herumzieht, der Chor selbst aber aus dem letzten Theile des Mittelschiffes besteht und nur durch fünf Stufen und leichte Absonderungen zwischen den Säulen als solcher bezeichnet wird. Das Mittelschiff hat die doppelte Breite der Nebenschiffe; die Höhe bis zur Mitte der Gewölbe beträgt 65 Fuss. Die Gewölberippen laufen ohne Kapitelle von den Säulen aus und bilden reiche acht-, sechs- und viereckige Muster. Die Gewölbe selbst sind, wie die meisten jener Spätperiode der Gothik, sehr niedrig. Tritt man durch den Haupteingang ein, so kommt man zunächst unter eine Vorhalle, die bis zum ersten Säulenpaar reicht und über welcher sich der Orgelchor befindet. Die Brüstung dieses Chors ist mit den Brustbildern der Apostel in erhabenen bemalten

Reliefs geziert. Inmitten derselben ist auf einer dünnen das Hauptschiff theilenden Säule der dornengekrönte Heiland in Rundwerk und ganzer Figur angebracht, der gleich den Aposteln von sehr mässigem Kunstwerth ist. Auch die Kanzel mit den vier Kirchenvätern und der Taufstein (etwas bessere Arbeiten) stammen aus der Zeit des Kirchenbaues oder sind doch von nur wenig späterem Datum, wogegen der frühe Schütdeckel viel späterer Zeit angehört. Im rechten Seitenschiffe ist von sehr hoher Wirkung eine Thür mit einer steinernen Treppe darüber, welche in einen Nebenraum führt. In demselben Schiffe sind bemerkenswerth: ein Epitaphium an der Wand, mit 1511. bezeichnet, welches in einem schützbarren, in Farbung und Behandlung an Schüsseln erinnernden, leider sehr lütheten Gemälde oben die Himmelfahrt Mariens, unten den heil. Andreas und einen Engel mit dem Marterheize aufweist; zwei Altarflügel aus der Ulmer Schule (mit folgenden Darstellungen auf Goldgrund: Johann Huss als Pilger mit zwei Gefährten, dem Papst ein Buch überreichend; die heil. Afra verbrannt; Sebastian von hinten mit Pfeilen durchschossen, vorn ein anderer Heiliger knieend, um enthaupet zu werden, die heil. Sophia, in deren Bette ihr Bräutigam ein Crucifix findet), die Rückseite eines Altars mit der Marter St. Sebastians, ein mit grosser Meisterschaft im naturalistischen Sinne durchgeführtes Bild in drei Abtheilungen, wo die lebensgrossen Bogenschützen porträtartig erscheinen, nach Waagens Vermuthung eine Arbeit von Hans Burgkmair, jedenfalls aber ein Werk aus der Augsburger Schule; endlich eine Tafel mit 20 roh und flüchtig im 16. Jahrh. gemachten Bildchen, welche die Lebertretung der zehn Gebote und daneben die oft sehr seltsam erdachte Strafe veranschaulichen. (Das erste Bild z. B. stellt drei Juden dar, die ein Gotzenbild mit einer Hippe verehren, während Moses die Gesetzstafeln erhält; darauf zeigt das zweite die Strafe für jenen Gotzendienst an zwei Menschen in einer Landschaft, worin eine grosse Kröte regnet; letzteres Bild hat die naive Unterschrift: „Da um regnet's Kröten.“) Im Umgange hinter dem Chor findet man einen höchst interessanten Altarschrein von Fritz Herlin, dessen wir schon im Artikel „Altdeutsche Kunst“ gedacht haben und der sich ausführlicher in Waagens Werke, „Kunstwerke und Künstler in Deutschland“ (Bd. I. S. 338 ff.) beschrieben findet. Dieses schon Denkmal altdeutscher Holzskulptur und Malerei ist ein würdiges Seitenstück zu dem Rothenburger Altar von demselben oberdeutschen Meister, der in den Niederlanden gewesen war und Manches von der Eyck'schen Schule angenommen hatte. Nach Waagens Urtheil sind die Bilder des Dinkelsbühler Altarschreins von früherem Datum als der Rothenburger Altar und sind vielleicht nicht lange nach Herlins Rückkehr aus den Niederlanden ausgeführt worden. (Beide Herlin'sche Werke verdienen wohl aus dem Meister mehrseitig charakterisirende Arbeiten in guten Steinzeichnungen mit Farbendruck herausgegeben zu werden.) Der viel spätere Hochaltar, der in den Niederlanden Fenster verdeckt und so die ursprüngliche Wirkung des Kircheneingangs beträchtigt, enthält auf der Rückseite den sonst auf der Vorderseite des Hauptaltars beendlich gewesenem Schmuck, welcher in einem Christus am Kreuz in bemaltem Schnitzwerk besteht, der von einem grossen Gemälde mit 20 meist lebensgrossen Figuren darstellend die Schächer, die Angehörigen des Herrn und die Kriegsknechte umgeben ist. Trotzdem dass es durch die Einwirkung der Sonne jetzt ganz verblichen ist, verdient dieses Bild noch Beachtung, da es laut Waagens Ansicht für eins der vorzüglichsten Werke von Fritz Herlin zu nehmen ist. Die Figuren erscheinen hier, wie in vorerwähntem Altarschrein desselben Meisters, in Schnäbelschubben; die Hauptleute tragen burgundische Tracht; der Adel des Gefühls in den vier trauernden Engeln gemahnt an Memling, ebenso die ohnmächtig hinsinkende Maria im grünliehen Ober- und weissbläulichen Untergewande mit niederländisch durchgeführten Falten. Die Schächer, deren Seelen von einem Engel und einem Teufel aus dem Munde geholt werden, sind für die Zeit von guter Zeichnung. In allen Köpfen herrscht Lebendigkeit. Die Engel zu diesem Hauptbilde Herlins, der das ganze noch etwas früher als den Altarschrein geschaffen haben mag, sind von einer späteren rohen Hand übersetzt. Zwei Soldaten an einem Chorpfeiler, die durch eine Unterschrift als Nikolaus Oesler der Ältere und Jungere, Werkleute der Kirche, bezeichnet werden, hält Waagen wegen der ganzen Auffassung, des bräunlichen warmen Tones und der gediegenen Behandlung, ebenfalls für Arbeiten Herlins. — Rechts am Pfeiler beim Eingange in den Chor steht man ein ziemlich hohes steinernes Herrgottschäusschen, das die gewöhnliche thurmartige Form hat. Die bemalten Skulpturen desselben stehen freistehend den Bildwerken von Adam Kraft am Sakramentshäuschen der Lorenzkirche zu Nürnberg nach; dafür aber sind hier die gothischen Architekturfornen von besserem Geschmack. Am nächsten Schiffspfeiler stellt sich ein bemaltes Bildwerk, den vom Christe

kinde gellebko'sten St. Anton darstellend, durch Motiv, Ausdruck, Gewand und volle Formen des Kindes sehr vorthellhaft heraus. Von den Glasmalereien, womit die Georgenkirche früher wohl glänzte, ist leider nichts mehr zu sehen. — Die neue, 1843 eingeweihte evangelische Kirche zu Dinkelsbühl ist ein Bau im Basilikenstyl; sie ward aus eignen Stiftungsmitteln der protestantischen Gemeinde mit 71,000 Fl. erbaut.

Dinocharos; so schreibt Plinius den Architekten Alexanders des Grossen, der sonst unter dem Namen Deinokrates bekannt ist.

Dinocrates; siehe Deinokrates.

Dinomenes; s. Deinomenes.

Dinzenhofer, der berühmte Name einer fränkischen Künstlerfamilie. Aller Wahrscheinlichkeit nach stammen die Dinzenhofer aus Böhmen ab; zu Prag zeichneten sich als Baumeister Christoph (+ 1722), Kilian Ignaz (+ 1752), und Heinrich (lebte um 1746) aus. Unter der fränkischen Familie erscheint zuerst Johann Leonhard, welcher auch der Berühmteste war. Im J. 1686 fasste der Abt der reichen Cisterzienser-Abtei Ehrach, Ludovicus Ludovici, mit seinem Convente den Entschluss, die Klostergebäude neu aufführen zu lassen, und ersuchte deswegen den zu Bamberg lebenden Leonhard Dinzenhofer, der schon damals in einem sehr ausgebreiteten Rufe gestanden haben muss, obgleich sie ihn nur schlechthin Meister Linhard nannten, Risse zu den neuen Gebäuden zu fertigen. Sonst wurde Keiner dazu aufgefordert, weil man volles Vertrauen auf ihn setzte. Die Baurisse entsprachen auch so sehr der Erwartung, dass man sie sogleich genehmigte, und schon am 31. Juli 1687 einen Akkord für die zu errichtenden Gebäude mit Dinzenhofer abschloss. Der Grundstein dazu wurde am 6. Juni 1687 „unter dem Erker“ gelegt. D. erhielt 9488 Fl., 60 Fl. Leihkauf und 3 Dukaten als Leihkauf für seine Frau, nebst Korn und Wein. Die Baumaterialien wurden ihm aber dazu geliefert, und später mit ihm noch weitere Verträge abgeschlossen. Der neue Abteibau kostete 1715 schon 51,800 Fl. frk. Doch konnte Dinzenhofer den Klosterbau nicht selbst ganz vollenden, weil er von seinem Fürstbischöfe Lothar Franz v. Schönborn, dem grossen Unterstützer der Künste und Wissenschaften, mehrere Aufträge erhielt. Als feinführender Mann überzeugte sich dieser nur zu bald von den Kenntnissen seines Baumeisters, und wollte daher nicht die Gelegenheit vorübergehen lassen, ihn mit rühmlichen Werken zu beschäftigen, weswegen er beschloss, eine neue, seinem Stande angemessene Residenz in Bamberg zu erbauen. Die alte, wie man sie noch auf dem Zwedlerschen Grundriss und auf einem Gemälde in der kön. Gallerie zu Bamberg sehen kann, war sehr klein, winklich, und glich nur einer grossen bürgerlichen Wohnung, daher man 1694 den ganzen Bau niederzureissen begann. Dinzenhofer wurde sogleich beauftragt, zu dem neuen Bau Risse zu fertigen, welche Lothar Franz sehr wohl gefielen, so dass schon im folgenden Jahre ein Akkord mit dem Baumeister abgeschlossen werden konnte. Er übernahm fast alle Maurerarbeiten; doch musste ihm das Material dazu geliefert werden. Der Bau beschäftigte ihn bis 1712, und er erhielt dafür in Allem 44,942 Fl. fränk. Die Bildhauer, Stukkaturer, Maler, Vergolder etc. bekamen gleichfalls sehr namhafte Summen. Das Gebäude, obwohl nur zur Hälfte vollendet, kostete nahe an 200,000 Fl. Es sollte aus 3 Flügeln mit mehreren Hintergebäuden bestehen. Bestimmt wäre es eine der schönsten Residenzen in Deutschland, wenn es vollendet würde. Dasselbe ist in dem reinen neurömischen Styl aufgeführt, im Geschmacke des Palladio und Vignola, hat von aussen ein sehr gefälliges Ansehen, und ist im Innern gross, schön und bequem eingerichtet. Obgleich dieser Bau den Baumeister Dinzenhofer fortwährend beschäftigt haben mag, so unternahm er in der Zwischenzeit doch noch mehrere andere Arbeiten. Im Jahre 1696 ersuchte der Markgraf Christian Ernst von Baiereuth den Fürsten, ihm seinen Baumeister auf einige Zeit zu schicken, um den achtteckigen Schlossthurm zu Baiereuth — zu dessen Höhe man auf einem Wendelfahrweg statt einer Treppe gelangte, und welchen Karl Philipp Dieussart angefangen hatte, — zu vollenden, was auch im nämlichen Jahre geschah. Auch gab er dort den Schlossbrunnen an, welchen der Bildhauer Elias Ranz verzierte. Wenn gleichwohl Dinzenhofer den Wünschen des Markgrafen Christian Ernst nicht willfahren konnte, länger bei ihm zu bleiben, so ward ihm doch der Titel eines markgräflichen Hof- und Landbaumeisters nebst einer ansehnlichen Belohnung. Der Markgraf Karl Wilhelm Friedrich zu Ansbach beauftragte ihn 1695, Risse und Pläne zu den Schlossbauten von Triesdorf und Uhlstadt anzufertigen, welche beide Schlösser auch nach denselben aufgeführt wurden. Kaum nach Bamberg heimgekehrt, ward er ausser vom Schlossbau auch von der Michelsberger Benediktinerabtei in Anspruch genommen. Der Abt Christoph Ernst v. Gutenberg beschloss in seinem Convente, sämtliche Gebäude bis auf die Kirche niederzureissen,

und neu aufzuführen zu lassen. Wem anders sollten sie einen so wichtigen Bau anvertrauen, als Dinzenhofer? Es wurde mit ihm wieder ein Akkord im Ganzen abgeschlossen, und er erhielt 1696 — 97 für den Abteibau 10,424 Fl., 5 Pfund und 2 Pf. Von demselben hat Dinzenhofer sehr viel Ehre. Dieser und die Residenz tragen sehr viel bei, Bamberg ein grossartiges Ansehen, vorzüglich von der Nordseite zu geben. — Im letzten Decennium des 17. Jahrh. war in Bamberg ein sehr grosser Bauelfer, welchen besonders der Fürstbischof Lothar Franz erweckte. Die Karmeliter und Dominikaner bauten unter Dinzenhofers Leitung gleichfalls ihre Klöster mit den Kirchen um. Ebenso entstanden mehrere schöne Bürgerhäuser, zu welchen Dinzenhofer grösstentheils die Risse fertigte. Gleich im ersten Jahre des 18. Jahrh., als am Residenzhaus stets rasch fortgearbeitet wurde, entwarf er Risse zu einem Kasernenbau für die vom Rhein zurückgekehrten Truppen, und so entstand die Kaserne an der langen Gasse. Es wurde wieder mit ihm auf den ganzen Bau abgeschlossen; derselbe sollte zwei Stockwerk hoch, 130 Fenster haben und für 400 Mann eingerichtet werden. Aus diesem Akkord ergibt sich, dass Dinzenhofer Johann Leonhard hiess. Nach Vollendung dieses Baues 1701 begann er das Langgasser Thor aufzuführen, welches aber 1808 eingerissen wurde, um der Strasse ein vorzüglich schöneres Ansehen zu verschaffen. — Da die Benediktiner-Abtei Banz an ihrem ehemaligen Abt Otto II. de la Bourde, Bischof zu Gurk (gest. 1708) einen grossen Unterstützer hatte, und die Kasse in sehr guten Umständen war, so konnten die Conventualen nicht zusehen, dass ihre Brüder in Bamberg auf dem Michelsberge so schöne Wohnungen und ein so schönes Kloster hatten; denn das Ihrige bestand nach den alten Abbildungen aus einem wahren Quodlibet von Gebäuden. Sie liessen sich gleichfalls mit Dinzenhofer in Unterhandlungen ein. Schon 1701 wurde mit dem Einreissen begonnen; allein mehrere Jahre flossen dahin, bis der jetzige Bau, die Zierde dieser herrlichen Gegend, in seiner jetzigen Pracht vollendet stand. Der Grundstein zur Kirche wurde am 10. Mai 1710 gelegt, und dieselbe am 15. Oktober 1719 eingeweiht. — Auch mit schriftstellerischen Arbeiten beschäftigte sich Dinzenhofer. Er liess 1697 Karl Philipp Dieussarts *Theatrum architecturae civilis* in der fürstl. Druckerei bei J. J. Immei zu Bamberg erscheinen, und dedicirte es seinem Fürsten Lothar Franz v. Schönborn. Dieses seltene Werk in Folio hat 65 Kupferst. Die Stelle eines Bamberger Hofbaumeisters bekleidete er schon 1697, und erhielt einen Jahresgehalt von 40 Fl. Im J. 1720 erscheint er auch als bürgerlicher Rathsherr. Als er sich 1699 verehelichte, empfing er von seinem Fürsten 19 Fl. 1 Pfund 20 Pf. zum Hochzeitgeschenk. — Sein Bruder Johann stand als Baumeister auf einer gleich hohen Stufe wie er, weswegen ihn der Fürstabt von Fulda Adalbert I. v. Schleiffras im J. 1700 zu seinem Baumeister ernannte, und zwar mit dem ansehnlichen Jahresgehalt von 300 Fl. an Geld, 4 Malter Weizen, 7 Mitr. Korn, 1½ Fuder Bier, 9 Eimern Wein, 8 Klaftern Holz und freier Wohnung. Dieser Abt hatte beschlossen, die alte Domkirche abzubauen, und eine neue errichten zu lassen. Dinzenhofer musste dazu die Risse fertigen; 1704 wurden seine Pläne genehmigt und mit ihm am 18. März dieses Jahres der Bauakkord abgeschlossen. Schon 1712 war diese majestätische Kirche vollendet. Sie ist im neu-römischen Styl, hat eine grosse Kuppel, zwei Thürme, und ist eine Nachahmung der Peterskirche zu Rom. So viel uns bekannt ist, ist diese die grösste von den Baumeistern Dinzenhofer vollendete Kirche. Was man nur von einem Bau in diesem Styl fordern kann, leistete Johann, und hätte er auch nur dieses einzige Werk hinterlassen, so verdiente er in den Annalen der Baukunst stets mit Achtung genannt zu werden. Der Fürstabt war mit ihm so wohl zufrieden, dass er ihm einen Passivreson von 7300 Fl. nebst allen übrig gebliebenen Baumaterialien und ein Haus in der Rittergasse schenkte. Dennoch ging er 1711 wieder nach Bamberg zurück. Seine Frau und Kinder aber lebten noch einige Zeit zu Fulda, und erhielten vor ihrem Abzuge von dem Fürstabt Konstantin v. Buttler ein Gnadengeschenk von 1000 Fl. Johann führte während seines Aufenthalts zu Fulda noch den Schloss-Conventbau auf, und fertigte 1709 für den Fürstabt Adalbert Risse und Kostenanschläge zu dem Schloß Biberstein, welches nach demselben 1719 — 23 auch gebaut wurde und noch jetzt die Hauptzierde der Abteigegend ist. In Bamberg angekommen, stand er, wie vordem, nicht nur seinem Bruder bei dessen grossartigen Unternehmungen hilfreich zur Seite, sondern führte auch für eigene Rechnung mehrere Bauten aus. So den Conventen der Abtei Michelsberg für 14,800 Fl.; derselbe ward erst 1724 vollendet; 1723 — 23 das Portal an dieser Kirche, wofür er 650 Fl. erhielt; es ist im neu-römischen Styl, mit ionischen und korinthischen Säulen geziert, aber nicht sehr zu loben, dass es an dieser im altheutschen Styl angeführten Kirche angesetzt wurde; leider war dieser Missgriff Geschmack jenes Zeitalters; Dinzenhofer würde gewiss lieber die ganze Kirche eingerissen haben; 1714 — 15 die Kirche zu Litzendorf im neu-römischen Styl;

für dieses Dörfchen ziemlich grossartig, für 2200 Fl. In seinen Ansätzen war er so billig, dass er ungeachtet seiner grossen Bauten doch nur äusserst wenig erübrigen konnte. Auch er war bürgerlicher Rathsherr, und 1723 — 30 Hofbaumeister mit 40 Fl. Gehalt. An seine Stelle trat in letzterem Jahre Justus Heinrich Dinzenhofer; dieser erhielt 1736 das grosse Bürgerrecht, wurde 1737 zum Rathsherrn ernannt und war vermählt mit Anna Katharina Burger. Zum letzten Male kommt er 1738 vor, worauf Johann Heinrich Dinzenhofer als Hofbaumeister angestellt wurde. Dieser führte 1738 die beiden Wachthäuser beim Schlosse Seehof und das Jagdzeughaus zu Bamberg an der Hallstädter Strasse für den Preis von 12,000 Fl. auf. Diese Gebäude waren wohl sehr zweckmässig für ihre Bestimmung, tragen aber keine schöne Architektur. In demselben Jahre gab auch Dinzenhofer die Veranlassung, dass der Marmorbruch zu Neldeck untersucht und bearbeitet wurde. Besonders kam viel Marmor nach Würzburg zu der damals zu erbauenden Hofkirche. Johann Heinrich Dinzenhofer starb 1745. Seine Wittve erhielt als Auszeichnung dessen Gehalt von 40 Fl. als Hofbaumeister fort, und kommt in der Rechnung vom Jahre 1766 zum letzten Male vor. — Dies war die Familie, welche in Bamberg, besonders in der bürgerlichen Baukunst, den reinen Geschmack beförderte. Kaum war sie dem Erlöschen nahe, so drang in Deutschland der manierirte Styl des Borromini und Bernini ein, und die damaligen deutschen Baumeister gaben sich ihm nicht nur ganz hin, sondern nahmen auch noch aus der französischen Schule die geschmacklosesten Zierrathen und Ueberladungen an, woraus dann der sogenannte Rocailenstyl entstand. (Nach den Mittheilungen Joseph Heller's in dem 1843 erschienenen Bericht über den Kunstverein zu Bamberg.)

Diocletian, römischer Kaiser vom J. 284 bis 305 nach Chr., gest. 313. Er war gebürtig aus der Stadt Dioclea bei Salona (Spalatro) in Dalmatien, deren Namen auch seine Mutter führte, daher er selbst *Diocles* genannt ward, woraus er als Kaiser, damit sein Name römischer klinge, *Diocletianus* bildete. In Inschriften heisst er *C. Aurelius Valerius Diocl.*, auf Münzen *C. Val. D.* mit dem Beinamen *Jovius*. (Vergl. Eckhel: *Doctr. num. vet. VIII. p. 5, 9.*) Sohn eines Schreibers, nach Andern der Freigelassene eines Senators Anulinus, trat er als gemeiner Söldner in Kriegsdienst, schwang sich unter Probus bis zum *dux Mystae* empor, begleitete nach Probus Tode den Carus in den persischen Feldzug und wurde nach dem Tode des Carus und dessen Sohnes Numerian, weil er damals *comes domesticorum* war, von den Kriegsoberten und Tribunen dem versammelten Heere zu Chacedon am 17. Septbr. 284 als regierender Cäsar proklamirt. Man berichtet, dass er sogleich den Mörder des Numerian, Namens Aper, vor den Augen des Heeres mit eigener Hand erstochen, seine übrigen Gegner aber meist in ihren Aemtern bestätigt habe. Im folg. Jahre traf er mit Carinus, dem andern Sohne des Carus, in Mösen zusammen und wurde dieses Thronprätendenten ledig durch einen vollständigen Sieg. In Folge der Aufständlichkeit der Bagauden in Gallien nahm er den Maximinian (Hercullus) als Reichsgehilfen an und ernannte denselben zum Augustus (im J. 286). Während nun Maximinian in Gallien und Germanien beschäftigt war, kämpfte D. in den folg. J. theils in Asien, theils in Europa, an mehreren Punkten die Grenzen des Reichs erweiternd. Im Winter 290 — 91 kam er in Mediolanum (Mailand) zu gemeinsamer Berathung mit seinem Mitregenten Maximinian zusammen. Sich zu schwach fühlend den vielen Aufständen gegenüber, die in allen Theilen des Reichs ausbrachen, beschlossen sie hier, noch Regierungsgehilfen anzunehmen und den Julius Constantius und Galerius Maximinianus (von welchen der letztere mit Valeria, der Tochter Diocletians, sich vermählte) zur Cäsarwürde zu erheben. Bei der nun erfolgenden Theilung des Reichs unter vier Herrscher bekam Constantius alles Land über den Alpen, Maximinian Afrika und Italien, Galerius ganz Illyricum bis an die Meerenge des Pontus, Diocletian den übrigen Theil des Reichs. Nun sehen wir Diocletian nach Aegypten ziehen, wo er den Usurpator Achilleus zu Alexandrien belagerte, die Stadt nach 8 Monaten eroberte und grausame Rache an Achilleus und den Alexandrinern nahm. Um den Aegyptern überhaupt ihren Abfall fühlen zu lassen, erliess er eine Menge scharfer Verordnungen, darunter auch die sehr sonderbare, dass alle alten Bücher in Aegypten, welche die Kunst des Gold- und Silbermachens lehrten, gesammelt und verbrannt werden sollten, damit die Aegypter nicht durch Reichthum zu Aufständen verleitet würden! Inzwischen hatte er den Galerius nach Mesopotamien gesandt, um die Einfälle der Perser unter Narses abzuwehren. Als Galerius nach unglücklichem Waffenerfolg flüchtig aus seinem Feldzuge zu Diocletian zurückkam, behandelte ihn dieser mit so übermüthiger Härte, dass der Schwiegersohn und Mitkaiser im Purpur eliche 1000 Schritte weit zu Fuss den Diocletianischen Wagen begleiten musste. Bald rückte Galerius von Neuem dem Feinde entgegen und errang

einen vollständigen Sieg über die Perser, worauf er mit Diocletian, mit dem er zu Nisibis zusammentraf, einen Gesandten zu Narses schickte, welcher letztere nun alle ihm gestellten Friedensbedingungen annahm und fünf Provinzen jenseit des Tigris dem Scepter der Römer überliess. In den folg. Jahren liess sich Diocletian durch Galerius zur Verfolgung der Christen verleiten; es wurde dieselbe bei einer Berathung der beiden Kaiser zu Nikomedien beschlossen und im J. 303 begonnen. Zu Ende dieses Jahres kam Diocletian nach Rom zurück, um daselbst das Fest seiner 20jährigen Regierung und den bisher verschobenen Triumph zu feiern. Aber durch seine Kargheit bei den festlichen Spielen machte er sich dem Volke verhasst und er musste, um dem allgemeinen Gespött zu entgehen, Rom in der schlechtesten Jahreszeit verlassen und sich wieder nach Nikomedien begeben. Dieser Rückmarsch zog ihm eine bedeutende Krankheit zu, die auf immer seine Thatkraft lähmte, daher er — wohl ahnend, sich nicht mehr als Cäsar behaupten zu können — am 1. Mal 305 seine Würde und Macht feierlich zu Nikomedien niederlegte. Sofort zog er sich auf seine Villa bei Salona in Dalmatien zurück und verlebte hier, auch als Privatmann von den übrigen Cäsaren geehrt, in aller Stille den Rest seiner Tage. Als ihn Maximian und Galerius zur Wiederübernahme der Regierungsgewalt aufforderten, schrieb er ihnen die denkwürdige Antwort: „O sähet ihr meinen Kold, den ich zu Salona mit eigenen Händen gepflanzt habe, ihr würdet kein Wort mehr von einer Forderung hören lassen.“ — D. war als Herrscher nicht verdienstlos um die äussern und innern Verhältnisse des Reichs; ihm verkündigten die Zerrüttungen im Innern den baldigen Sturz des Ganzen, daher er zu Palliativen griff, zu Befestigungen und Gastellen, womit er die Grenzen des Reichs auf allen Seiten versehen zu müssen glaubte, ohne hoffen zu können, mit solchen Schutzstützen den Eintritt des grossen Bruchs zu verhindern. Zu seinen grössten Fehlern gehört, dass er den Druck, der bereits schwer auf dem Volke lastete, durch Vervielfachung der Provinzen und der Beamten vermehrte, sowie durch die vielen Festungs- und Luxusbauten, wofür das Volk den Zehner abgeben musste. (*Tout comme chez nous*, könnten Neuere unter ähnlich zu Tage kommenden Verhältnissen sagen.) Gerügt wird auch von den alten Autoren der Pomp, mit dem er als Kaiser aufzutreten pflegte, und der Uebermuth, in Folge dessen er, die bekannte orientalische Herrscherarroganz nachahmend, das Verlangen stellte, dass man ihn Herrn nenne, sich vor ihm niederwerfe und ihn wie eine Gottheit anrufe. — Von den Münzen dieses Kaisers erwähnen wir die grosse bronzene, welche den Kopf mit der Umschrift *IMP. C. C. VAL. DIOCLETIANVS P. F. AVG.* aufweist. Der Revers enthält unter der Umschrift *MOVETA ALGG.* die gewöhnlichen drei Figuren mit Wagen und Füllhörnern, welche die römische Münze bezeichnen. (Vergl. Nr. 411 des I. Bandes von Olftr. Müllers „Denkm. der alten K.“) Die Diocletianische Prunkliebe nahm vor allen Künsten die Architektur in Dienst. Die merkwürdige Baulust des Kaisers erstreckte sich bekanntlich nicht allein auf Rom; auch zu Mediolanum, Nikomedien und Karthago baute er, am Glänzendsten aber in der Ruhzeit seines Lebens zu Salona. Charakteristisch sind seine Bauten durch Leichtigkeit, welche in Rohheit übergeht, indem sie die Grundformen und Principien der alten Architektur vernachlässigt. Seine Thermen (Bäder) in Rom, mit deren Bau er die Caracallischen zu überbieten suchte, sind noch ziemlich erhalten, namentlich der Hauptsaal, das Ephebeum, mit acht ungeheuren Säulen aus ägyptischem Granit von 23 Palmen Umfang und 62 Palmen Höhe, welche Kreuzgewölbe stützen. Die Gedächtnisse der Säulen erstrecken unter dem gehäuften Schutzwerke, wie die Zuschauer in den Schauspielen dieses Kaisers unter einer Ueberschwemmung von Blumen, die man auf sie werfen liess. Diesen Ringsaal, der den Mittelpunkt der Thermen bildete, hat Michelangelo im J. 1561 in die schöne geräumige Kirche *Santa Maria degli Angeli* verwandelt. Ein zu denselben Thermen gehöriges Rundgebäude wird ebenfalls als Kirche (*S. Bernardo a Termini*) benutzt. Ein umfassendes Kloster, mehrere Gärten und Gebäude, zwei grosse Plätze nehmen den Raum dieser Thermen ein; aber dennoch erreichten sie nicht die Grösse der Caracallischen Bäder, welche, nach dem Ausdruck des Ammianus Marcellinus, Thermen in der Grösse von Provinzen waren. Die besagte Rundkirche war einst ein *Calidarium* im Diocletianischen Bädercomplex, erläutert ist das antike Gewölbe, andre Thermenreste aber weist der Klostergarten auf. Wie ein Schriftsteller erzählt, konnten in diesen Thermen 3200 Personen zusammen baden. Zugleich kann es einen Begriff von der ausgesuchten Pracht der Ausstattung dieser kolossalen Badanlage geben, dass selbst eine eigene Gemäldesammlung Pinakothek hier aufgestellt war; auch befanden sich sogar zwei Bibliotheken zum öffentlichen Gebrauche daselbst. (Zur nähern Orientirung über den Diocletian Thermenbau s. das Werk von Desgodetz 24. und *Le Terme Diocl. misur. e disegn. di Seb. Opa*, Rom 1558.) — Das gewöhnlich als Diocletianische Ehrensäule bezeichnete

Denkmal zu Alexandria, sonst Pompejus-Säule, ist nicht als Geschmackswerk, wohl aber wegen der Höhe von 88½ Pariser Fuss bemerkenswerth. — Das in grossartigen Ruinen liegende Schloss bei Salona (zu Spalatro) in Dalmatien, berühmt als Palast und Villa des Kaisers, hat 705 engl. F. in der Länge und Breite; jede der vier Hauptgassen ist 35 F. breit; die Gasse vom Eingange bis zum Platz in der Mitte ist 246 F. lang; die Gasse aber, welche diese durchschneidet, hat eine Länge von 424 engl. Fuss. Auf beiden Seiten dieser Gassen waren bedeckte Bogen von 12 F. Breite, wovon einige noch ganz erhalten sind. (Bekannt ist das Prachtwerk hierüber, welches unter dem Titel: „*Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia, by R. Adam, Architect to the King and to the Queen*“ auf Kosten des Herausgebers [printed for the Author] zu London 1764 in Royalfolio erschienen ist. Der Baumeister, Zeichner und Kupferstecher Adam reiste 1757 mit etlichen geschickten Zeichnern ausdrücklich in der Absicht nach Spalatro, um von den Ruinen des Dioclet. Palastes einen genauen Riss aufzunehmen. Reisende wie Spon und Wheler, die vor ihm die Ruinen zu Spalatro besuchten, hatten ihm viel Vortheilhaftes davon erzählt, und er fand seine Erwartungen nicht nur erfüllt, sondern noch weit übertroffen. Sein Werk enthält 61 Kupferplatten. Die erstern bringen die verschiedenen Ansichten von Spalatro, das 5. und 6. Blatt den allgemeinen Plan des Palastes, sowohl nach gegenwärtigem als ehemaligem Aussehen, und die folgenden Bl. die einzelnen Theile nach architektonischen Ausmessungen. Der Abate Alberto Fortis [Viagg. in Dalmazia, t. 2. p. 40] bemerkt, dass Adam nach seiner gewöhnlichen Manier Vieles verschönert habe, denn der rohe Meisel und schlechte Geschmack stehe im Allgemeinen mit der Pracht des Gebäudes im Widerspruch.)

Diogenes, der berühmteste Cyniker unter allen griechischen Philosophen derselben Schule, erhielt nach seinem Tode, der etwa mit dem Ableben Alexanders des Grossen zusammenfällt, bei den Korinthern eine Ehrensäule auf dem Isthmus, und ward auch von den Bewohnern seiner Vaterstadt Sinope durch eine Bildsäule geehrt. Auf sein Grabmal zu Korinth war ein Hund aus parischem Marmor gesetzt, der wahrscheinlich bei der Zerstörung der Stadt unter Mummius verschwand, denn Pausanias konnte ihn in dem von Cäsar wiederaufgebauten Korinth nicht mehr finden. In der Villa Albani zu Rom wird noch eine antike Statue und Büste aufbewahrt, worin man das Bildniss des seltsamen Philosophen erkennt, der ein Fass zu seiner Wohnung gemacht haben soll. An der Figur (mitgetheilt in Visconti's *Iconographie grecque*) hat sich auch der hintere Theil des Hundes, des ächten diogenischen Sinnbildes, erhalten. Winckelmann glaubt übrigens, dass eine andre Statue eines cynischen Weltweisen in natürlicher Grösse, mit dem Mantel, der Tasche oder dem Brotsack und einem Knotenstocke, welche man in derselben Villa findet, ebenfalls den Diogenes darstelle. In der Villa Medici zu Rom steht man gleichfalls, und zwar in halberhobener Arbeit, einen cynischen Philosophen mit dem Brotsacke an der linken Seite und mit einem Stock in der Hand. Wenn auch diese Figur den Diog. vorstellen sollte, so müsste er in seinen jüngern Jahren dargestellt sein, in der Zeit, wo er ganz die Lebensart eines Philosophen führte, aber noch nicht auf den Hund gekommen war. Die Flasche, die am Sack befestigt ist, könnte hier die andeuten, welche Diogenes wegwarf, als er sah, wie ein junger Mensch seine flache Hand wie eine Schale oder Muschel gebrauchte, um damit sein Trinkwasser zu schöpfen. Die Cyniker, also auch ihr Haupt Diogenes, trugen weder Hemden noch Unterkleider; sie begnügten sich, um ihre Blösse zu decken, mit einem doppelt übereinander geschlagenen Mantel. Ein berühmtes Marmorrelief in der Villa Albani (abgebildet bei Zoëga, *Bassir*. 30., bei Boissard I. tab. 81.) soll Alexanders des Grossen Zusammentreffen mit Diogenes darstellen. Als Alexander ihn nämlich in einem Fasse von gebranntem Thone, das nach der Sonne gewendet war, ruhend antraf, frug er den Philosophen, ob er nicht einen Wunsch habe, dessen Erfüllung ihm angenehm sei? Da soll Diogenes die glaubwürdige Antwort gegeben haben: O König, freilich hab' ich einen Wunsch, den du erfüllen wirst, wenn du mir aus der Sonne gehst! Der alte Künstler hat die thönerne Tonne des genügsamsten Weisen hier so dargestellt, wie sie, nachdem sie ein junger Athener muthwillig zerbrochen hatte (der aber dafür eine öffentliche Züchtigung erhielt), vermittelst zweier Querhölzer von der Form eines Schwabenschwanzes wieder ausgebessert worden war. (Die Figur Alexanders ist fast ganz von einer neuern Hand ergänzt.)

Diomedes, 1) Sohn des Tydeus und der Delpyle, Gemahl der Aeglealea, nach Adrastus König in Argos. Laut der homerischen Sage tritt er bereits im Kriege der Epigonen auf, zieht mit achtzig Schiffen gen Troja und heisst der Stürmer der Schlacht, der Stärkste im Volke der Danaer. Auch ist er ein Günstling der Pallas Athena; sie nennt ihn: „Du meiner Seele Geliebter!“ und tritt zu ihm in

den Wagen, um den Ares zu bekämpfen, der sogar verwundet wird. Er wagt sich in den Kampf gegen die tapfersten Troer, gegen Hektor und Aeneas, und erscheint überhaupt bei allen bedeutenden Kämpfen vor Troja als einer der Vordenken, als der Rufer im Streit, stark wie ein Gott, auch als der Beste im Rathe. Bei den Leichenspielen zu Ehren des Patroklos trägt er einen Preis davon. — Wie bei allen trojanischen Helden wurde auch bei Diomedes durch die spätere Sage Manches hinzugefügt, z. B. dass er mit Odysseus (Ulysses) das Palladium in Troja raubte und dass er diesen, der ihn auf dem Rückwege ins Lager muthwillig ermorden wollte, fesselte und vor sich hertrieb; dann dass er mit demselben den Palamedes ermordete. Das Palladium verlor er auf der Rückfahrt bei einer Landung in Attika (s. Demophon). Sein in Argos zurückgelassenes Weib Aegialea fand der Heimkehrende in chebrocherischem Umgange; ja er musste fliehen und ging nun nach Aetolien, wo er seinem Grossvater Oeneus zu Hilfe kam (s. Agrius). Rückkehrend von Aetolien ward er nach Italien verschlagen, stand dem Könige Daunus gegen dessen Feinde bei, vermählte sich mit dessen Tochter Eriope und zeugte zwei Söhne, Diomedes und Amphinomos. Er starb unter den Dauniern und ward auf der nach ihm benannten Insel begraben. Nach andern Bericht ward er vom kön. Schwiegervater ermordet; wieder Andre sagen, er sei auf einer der diomedischen Inseln (der Insel Tromiti) verschwunden und seine Gefährten seien bei ihrer unendlichen Trauer um ihn in Vögel verwandelt worden. In Italien wird dem Helden die Gründung mancher Städte zugeschrieben. Man verehrte ihn als Heros (schon bei Pindar ist er mit den Dioskuren unter die Götter versetzt) auf seiner heiligen Insel, zu Metapontum und anderwärts. — Zahlreich sind die antiken Darstellungen des Helden, in Reliefs und Gemmen, auf Vasen etc. Er charakterisirt sich darin durch frische, aber wenig veredelte Heldenkraft. Diomedes Kopf, der sich bei Tischbein III. aus dem Museo Ficlen. mitgetheilt findet, ist zweifelhaft. Auf den Gemmen hat D. die Chlamys fast immer auf aetolische Art um den Arm gewickelt. Der Palladienraub findet sich in allen Momenten, auch des Streltes mit Odysseus, auf Gemmen und Vasen. Bei Willingen *inedita mon. f.* 28. findet man Diomedes und Ulysses zwei Palladien raubend, ebenso auf einem Terracottenrelief der kön. Samml. zu Berlin (s. Theodor Panofka's Terracottenwerk). — 2) heisst Diomedes jener Sohn des Ares und der Kyrene, welcher als König der Bistonien in Thrazien seine Rosse mit Menschenfleisch fütterte. Die Sage lässt ihn durch Herkules tödten.

Dione, 1) Tochter des Okeanos (Ocean) und der Tethys, oder des Urans und der Erde. Mit ihr zeugte Zeus die Afrodite. Im 5. Gesang der Illade, Vers 370 ff., ist der Moment geschildert, wo sie die von Diomedes verwendete Tochter in ihre Arme nimmt. — 2) eine der Nereiden; 3) eine Tochter des Atlas, welche durch Tantalus Mutter des Pelops und der Niobe ward. Vergl. Hygin 82. 83.

Dionysion; s. Bacchanalien.

Dionysodoros, Meister in der Ornamenten-Enkaustik, arbeitete in den neunziger Olympiaden für das Erechtheion zu Athen.

Dionysos; s. Bacchus.

Dioskuren (*Διώνες*, zu deutsch Söhne des Zeus) nennt man das bekannte Heroenpaar Kastor und Pollux (letzterer auch Polydeukes genannt). Laut Homer (Odyssee XI. Vers 299) sind sie Söhne des Tyndareus und der Leda, daher sie auch die „Tyndariden“ heissen. Kastor erscheint als ein ritterlicher rommelnder Mann, Polydeukes aber als ein Held im Faustkampfe. Nach Andre ist Polydeukes des Zeus Sohn und als solcher unsterblich, Kastor aber des Tyndareus Sohn und daher ein sterblicher Heros. Nach der Sage zogen sie gegen Athen aus, um Helena, ihre Schwester, aus den Händen des Theseus zu retten. Ferner nahmen sie Theil am Argonautenzuge und kämpften mit den Söhnen des Aphareus, Idas und Lynceus, deren Schwestern Phöbe und Hilae sie entführt und geheirathet hatten. Im Kampfe fiel Kastor; Polydeukes aber, welchen ein Steinwurf zu Boden warf, ward durch Zeus in den Himmel erhoben. Da er aber nicht ohne seinen besten Freund und Gefährten Kastor leben und darum lieber seine Unsterblichkeit aufgeben wollte, so wurde es Beiden durch Zeus gestattet, einen Tag bei den Göttern, den andern in der Unterwelt zu verleben. Den Dioskuren oder Tyndariden wurde ein religiöser Cultus zu Theil, in welchem sich Zweierlei verschmolz, nämlich heroische Ehre menschlicher Tyndariden und der altpeloponnesische Cultus der grossen Götter. Im Allgemeinen galten sie als ein hilfreicher Götterpaar, daher sie auch „Anaktes“ heissen, ganz besonders hinsichtlich der Schiffer. Hiemit hängt die Erzählung zusammen, dass sich nach einem Sturme auf der Argonautenfahrt Sterne auf ihren Haupten zeigten; daher dann die Identifizierung mit dem Zwillingsgestirn. Ferner galten sie als Beschützer der

den Wagen, um den
in den Kampf ge-
scheint überha-
als der.

• wagt sich
• , und er-
• dersten,
• Bei den
• i allen
• i hin-
• uble
• 'He,
• v

Ch

Di

1

UN

37

1b

du

ge

22

De

四、

da

to
D.

P
T.

14

56
57

re
Sx

54

ok

Ch
sh

SA

T

T

BC

8C

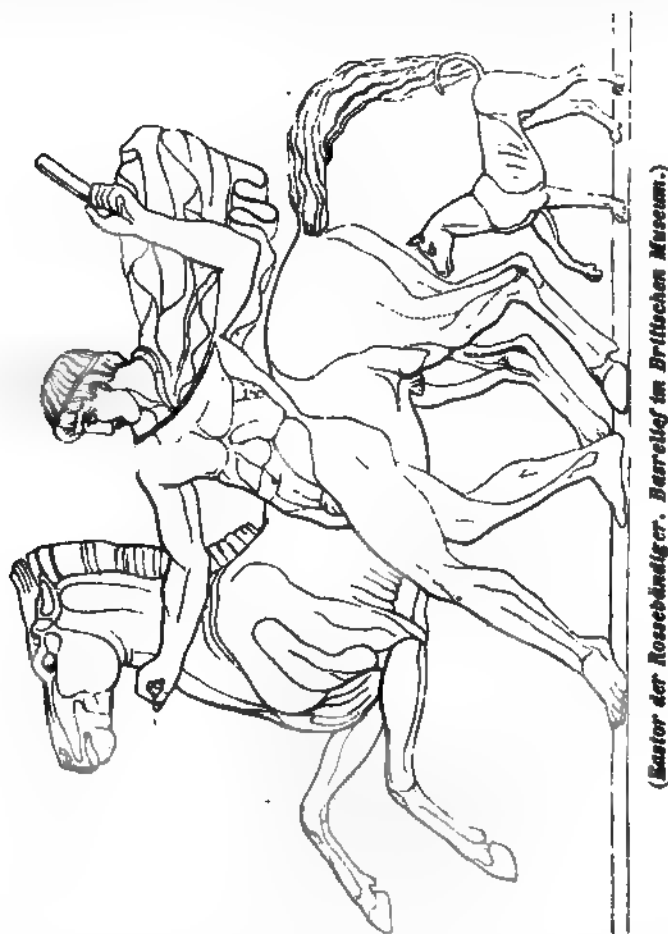
Ga

S.

de

NE

Gastfreundschaft und man sah sie als Bestrafer Derjenigen an, welche dagegen frevelten. Sie waren als Heldenjünglinge auch Vorsteher der Kampfspiele; so standen zu Sparta ihre Standbilder am Anfang der Rennbahn, und auch zu Rom sah man ihre Bildsäulen im Circus. Ihr Cultus war besonders auf dem Peloponnes verbreitet, wo sie als attelahnliche Gottheiten von den erobernden Doriern adoptirt worden waren. Die ältesten und rohesten Vermuthungen der Dioskuren, die sogenannten Dekana, bestanden aus zwei aufgerichteten Balken mit zwei gegenübergelegten. Das erste eigentliche Kunstwerk schufen Dipönos und Skyllis zu Argos, welche die D. mit Frauen, Kindern und Rossen aus Ebenholz schnitzten, an den Rossen aber selbst einige Stellen mit Elfenbein auslegten. In der folgenden gros-



(Kastor der Roschändiger. Basrelief im Britischen Museum.)

sen hellenischen Kunstzeit gehörte das göttliche Heroenpaar zu den beliebtesten Darstellungsgegenständen. Man fasste sie als peloponnesische Helden auf, die jedoch immer sehr viel von ihrer göttlichen Natur behielten, und Hess sie in völlig tadelloser Jugendsehne erscheinen, von eben so schlankem als kräftigem Wuchs. Ein fast nie fehlendes Attribut ist die Halbeiform ihrer Hüte, oder sie sind gekennzeichnet durch ein auf dem Hinterhaupte anlegendes, um Stirn und Schläfe starklockig hervortretendes Haar, wie man es bei der Kolossalgruppe auf Monte Cavallo findet. In der Regel erscheinen die jungen schönen Helden zusammen auf hohen Rossen, mit Sternen über ihren eisförmigen Helmen. Die Unterscheidung des Faustkämpfers Pollux oder Polydeukes und des reitenden Kastor findet sich nur dann,

wenn sie in herolischer Umgebung, nicht wenn sie als Gegenstände des Cultus (als die athenischen Anakes und als Genien des Lichts in dessen Auf- und Untergange, wodurch sie auch eine Beziehung auf menschliche Lebensschicksale erhalten) dargestellt werden. Als Reiter schaut man sie auf vielen Münzen; Palmen haltend kommen sie auf den M. von Tarent vor. Auf römischen Denaren reiten sie neben- oder auseinander (Ihr Loos führt sie nach entgegengesetzten Seiten). Die berühmteste statuarische Gruppe der Dioskuren sind die beiden Pferde bändiger auf dem Quirinal, 18 F. hohe, herrliche Figuren in Lysippischen Proportionen. Wahrscheinlich wurden sie nach Augustus, jedenfalls aber nach hellenischen Vorbildern gearbeitet; die Rosse sind als Parerga behandelt. Die Harnische, welche als Stütze dienen und mit den Statuen aus einem Stücke sind, haben entschieden römische Form. Die Verbindung einer idealen Grossheit mit voller Naturwahrheit macht diese Kolossalgruppe zum Gegenstand der Bewundrung aller Künstler; ja Carstens setzte sie über die gefelertsten Antiken Roms, in welches Urtheil auch Thorwaldsen stimmte. Sie sind dem Geiste nach würdig der phidiasischen Kunstzeit; ob aber die Vorbilder dazu wirklich in so hohe Zeit zu setzen sind, muss dahingestellt bleiben. Sehr ähnliche Figuren kommen auf den Gemmen und in Reliefs vor. Die kapitolinischen Rosse bändiger sind minder vorzüglich; Polydeukes wird hier durch das Zeusische Lockenhaar und durch Pankratiastenohren charakterisirt. Die rosseführenden Dioskuren in einem Relief (im *Museo Chiaramonti* 9.) haben fast phrygische Mützen. Die athenischen „Anakes“ findet man als speerbewaffnete Jünglinge um einen Altar stehend; auch sieht man einen Halbmond über ihrem Altar. In Chlamyden mit Parazonien erscheinen sie auf einem Amulet-Sardonix (s. Eckhel *Pierres gr.* 28.); als bewaffnete Jünglinge sieht man sie oft auf etruskischen Spiegeln. In Heroengesellschaft unterscheidet sich Kastor durch ritterlichen Schmuck von dem nackten Faustkämpfer Pollux. In etruskischen Bronzen haben sie seltsamer Weise „Schwanenköpfe über den Hüften.“ Auf Lampen findet man die D. sehr sinnreich neben Hades. Das Forttragen der Leukippiden durch die Dioskuren ist in Beziehung auf den Tod öfter auf etruskischen Urnen dargestellt. Als Symbole der D. bemerkt man auf lakedämonischen Münzen zwei schlangenumwundene Urnen. Den Dank eines der Seegefahr Entronnenen bei einem Anakeion (Heiligthum der Anakes oder Anakten, der hilfreichen Heroen) findet man auf einem Relief ausgedrückt, welches sich jetzt in Verona befindet und die göttlichen Jünglinge mit Eihüten und zwei Dioten (Preisgefässen, die durch Wettkampf erlangt wurden) zur Vorstellung bringt. — Unser Holzschnitt führt den Kastor als Pferde bändiger mit dem ihn öfter begleitenden Hunde vor. Nach dem Relief aus der Tiburtinischen Villa des Hadrian, das sich im Britischen Museum befindet und in den *Spectimens of ant. sculpt. pl.* 14 wiedergegeben ist. — Als neuester Versuch grosser statuarischer Darstellung der D. sind die nach Modellen des Bildhauers Abondio Sangiorgio in Bronze ausgeführten Reiterstatuen erwähnenswerth, welche den Eingang zum kön. Platz in Turin schmücken. Von Werken der neuern Malerei citiren wir das treffliche Bild von P. P. Rubens in der Münchner Pinakothek, welches die Entführung der Töchter des Leukippos durch Kastor und Pollux schildert; eine Darstellung, in welcher die sinnliche Kraft und Freudigkeit so bedeutend vorherrscht, dass man die Schwerfälligkeit der übervollen Körperformen nicht wesentlich störend findet.

Dioskurides, einer der berühmtesten griechischen Steinschnelder und der ausgezeichnetste Arbeiter von Intaglien (vertieft geschnittenen Edelsteinen) in der Augustischen Zeit. Der Cäsar August zog ihn nach Rom, wo D. den kaiserlichen Siegelring mit dem Kopfe des Imperators schnitt. (*Plinii hist. nat. XXXVII.* 1, 4. Vergl. auch Sueton im Leben Augusts.) Vorhanden sind noch sieben Gemmen, welche den Namen Dioskurides tragen, nämlich zwei Steine mit dem Augustuskopf, ein sogenannter Mäcenass, ein Demosthenes, zwei Merkure und ein Palladienraub. (Stosch: *Pierres grav. pl.* 25 ff. Bracci: *Mem. degli Incis. tav.* 57 — 58. Winckelmanns W. VI. Taf. 8. b.) Von den besagten Steinen hält man indess nur sechs für ächt bezeichnete Arbeiten aus dem Alterthum (s. Heinrich Meyer zu Winckelmanns Gesch. d. K. Bd. XI. K. 2). Der Künstlernamen lautet auf diesen Gemmen stets „Dioskurides,“ daher man die bisher gäng und gebe Schreibung Dioskorides, die man von Plinius und Sueton angenommen, fallen lassen muss. D. hatte zwei Söhne, die sich ebenfalls im Steinschnitt auszeichneten; der eine heisst Erophilos (vergl. Winckelmann W. VI. 2. S. 301), der andre aber Eutyches (vergl. Raoul Rochette: *Lettre à Mr. Schorn p.* 42). — Dioskurides ist auch der Name eines Künstlers aus Samos, der sich als Arbeiter zweier feinen musivischen Gemälde nennt, die in Pompeji entdeckt wurden. Winckelmanns Gesch. d. K. Bd. XII. K. 1. *Museo Borbonico IV.* 34.

Diota bedeutet bei den Alten dasselbe wie Hydria, Kalpe, Krossos, urna,

nämlich ein geräumiges, bauchiges, nach oben schmales, mit einem Fusse und zwei Henkeln (*diwros*) versehenes Gefäss zum Einschöpfen in Masse und zum Forttragen (auch auf dem Kopfe). Während der Ausdruck *Hydria* das Wassergefäss besagt, wird durch *Diota* speciell das Henkelgefäss bezeichnet. Unter den Begriff der Dioten fallen auch die Gefässe mit engem und verschliessbarem Halse, die zugleich zum Forttragen und Aufbewahren dienten. Die Verwandtschaft mit letztern ersieht man an den panathenäischen Preisgefässen, welche meist panathenäische Amphoren, aber auch Kalpiden und Hydrien heissen. Die korinthischen Hydrien waren gewissermassen Doppeldioten; sie hatten nämlich zwei Henkel oben und zwei kleinere mitten am Bauche. Eine prächtige *Diota* der königlichen Vasensammlung zu Neapel (*Neapels Antiken*, Zimmer VI. col. 2.) zeigt rings unter ihrer Mündung einerseits eine Minerva unter Troischen Kämpfern, andererseits, doch kaum gesondert, Wagenrennen und Krönungen des Siegers. — Der attische Kampfspreis bestand in einer ölgefüllten *Diota*.

Diplax, Name des alten hellenischen Doppelmantels.

Diploidion bedeutet den Ueberschlag des geärmelten weiten und faltenreichen ionischen Weiberrocks. (Vergl. den Art. *Chiton*.) Für den halben Oberchiton sagen die Attiker *Hemidiploidion*, *Krokotidion* und *Enkyklon*.

Dipönos und **Skyllis**, zwei kretensische Künstler in Holz und Elfenbein, die um die 50. Olympiade lebten. Sie waren die Ersten, welche sich auch durch Bearbeitung des Marmors berühmt machten. Angesiedelt in dem kunstfleissigen Sikyon, bildeten hier diese vielseitigen Meister eine zahlreiche Schule von Bildschnitzern, Toreuten, Erzgiessern etc. *Tektäos* und *Angelion*, *Klearchos* aus Rhegium im italischen Grossgriechenland, *Doryklidas* und *Medon* aus Lakedämon und *Theokles* werden als ihre Schüler genannt. *Dipönos* und *Skyllis* arbeiteten vor ihrer Niederlassung zu Sikyon an verschiedenen Orten in Griechenland, namentlich zu Argos und Kleonä. Für letztere Orte wie für Sikyon schufen sie mehr Tempelbilder; am berühmtesten war ihr Werk im Dioskurentempel zu Argos, wo sie eine grosse Gruppe aus Ebenholz geschaffen hatten, darstellend *Kastor* und *Polydeukes* zu Ross, die Frauen derselben: *Phöbe* und *Hilaira*, und die Söhne *Anaxis* und *Mnasinos*. Nur an den Rossen soll Einiges aus Elfenbein gewesen sein.

Diprostyl und **Triprostyl** sind neuerlich erfundene, namentlich bei den Engländern in Gebrauch gekommene Benennungen für die Vorstandsweite der Portiken. Ein *Diprostyl* ist der Portikus, wenn er zwei, ein *Triprostyl*, wenn er drei Zwischensäulen weit aus dem Gebäude dahinter hervortritt. Hat der Portikus nur eine Vorstandsweite von einer einzigen Zwischensäule, so heisst er ein *Monostyl*.

Dipteros heisst bei den alten Griechen ein mit doppelter Säulenreihe umgebener Tempel. In der Vorder- und Hinterfront hatte der *Dipteros* gewöhnlich acht, an den Seiten funfzehn Säulen. Ein *Dipteros* von 8 Säulen an der Schmalseite und 17 Säulen an der Langseite ist der kolossale nördliche Tempel zu Selinunt auf Sicilien, ein noch kolossalerer *Dipteros* der Tempel des didymäischen Apoll bei Milet, welcher zehnsäulig und einundzwanzigsäulig ist. *Pseudodipteros* (falscher *Dipteros*) wird eine Abart genannt, wo die innere Säulenreihe in Wegfall kommt, die einzige umgebende Säulenstellung aber sich in derselben Abstandsweite vom Tempelhouse wie die äussere Säulenreihe des *Dipteros* befindet. Der *Pseudodipteros* ist also der Form nach ein *Peripteros*, der sich den Anschein eines *Dipteros* gibt.

Diptycha (im Singular *Diptychon*) heissen die in spätrömischer Zeit gebräuchlichen, in der Regel zierlich aus Elfenbein geschnitzten, zusammenlegbaren und auf den innern Seiten mit Wachs überzogenen Täfelchen, welche zu Briefen der Freundschaft und Liebe dienten. Die Consuln, Prätores etc. pflegten mit solchen Schreibtäfelchen, in welchen ihre Bildnisse eingezeichnet waren, am Tage ihres Amtsantrittes ihre nächsten Freunde zu begrüßen. Diese elfenbeinernen Tafeln zum Zusammenklappen, auf deren innere wachsoberzogene Seiten man die Briefe und Grüsse schrieb, waren auf ihren äussern Seiten mit flachen Reliefs geziert, durch welchen Umstand die noch erhaltenen Exemplare ein nicht geringes kunsthistorisches Interesse gewähren. Freilich gehört die ganze Klasse der Diptychen (es gab auch *Triptycha* und *Pentaptycha*, drei- und fünfstückliche Albums) dem spätern römischen Reich an; aber es bleiben diese Arbeiten immerhin wichtig theils als letzte Nachblüten der Antike, theils als Denkmale der beginnenden christlichen Kunst. Man theilt die D. in die Consularischen, in die von den Magistraten beim Antritt des Amtes verschenkten und in die Kirchlichen ein. Nicht alle waren aus Elfenbein geschnitzt; man hatte auch hölzerne, sowie silberne mit Cälaturen, von welchen noch einige Reste Zeugniß geben. Die *diptycha consularia* weisen die Bilder von Consuln und darunter die Darstellung von

Circusspielen, Triumphscenen etc. auf; hingegen sind die *diptycha ecclesiastica* mit biblischen Gegenständen geschmückt. Schriften von Salig und Leich *de diptychis*, Donati *de' dittici*. Coste *sur l'origine des Diptyques consulatres*, Mag. enc. 1802. IV. p. 444. 1803. V. p. 419. Hauptwerk: Gori: *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum*, opus posth. cum add. J. B. Passeri. Florenz 1759. 3 Bde. (Beschreibungen und Abbildungen.) Weiteres über die elfenbeinernen Diptychen s. im Art. „Elfenbeinarbeit.“

Dirce, nach griechischem Laut Dirke, war des Helios Tochter und des Lykos Gemahlin. Ihre tragische Geschichte s. unter Amphion. Ihr zerfleischer Leichnam wurde durch Bacchus, dessen Dienerin sie war, auf dem Kithäron in eine Quelle verwandelt. Auch erhielt ihren Namen eine Quelle und ein Flüsschen bei Theben, wonach Pindar der dircäische Schwan heisst.

Dirks, ein englischer Künstler, welcher eine die Methoden der Gypsographie und Glyphographie übertreffende Erfindung gemacht hat. Er beklebt eine Glasplatte an ihrem Rande mit einem Papierstreifen, reibt sie mit Terpentinöl ein und übergiesst sie mit geschmolzenem Wachs, so dass dieses eine anhängende Schicht von nicht mehr als Papierdicke bildet und ganz durchscheinend ist. Die so zubereitete Glastafel bringt er nun, das Wachs aufwärts gekehrt, auf den zu kopirenden Gegenstand, sei es Zeichnung oder Kupferstich, und so kann er denselben bequem und ganz treu mit elfenbeinernen Griffeln, oder ist es ein Stahlstich, mit Stahlnadeln nachzeichnen. Die vertiefte Zeichnung wird dann galvanotypirt und man erhält auf diese Art in kürzester Zeit und auf die leichteste Weise eine vortreffliche Platte, welche die feinste und sorgfältigste Stereotypie übertrifft, wobei man noch überdies die Mühe des Kopirens und Umkehrens der Zeichnung erspart.

Diskobolos, *discobolus*, Diskuswerfer; s. den folg. Art.

Diskus (nach griechischem Laut Diskos) heisst bei den Alten die Wurf-scheibe, die bereits der frühesten Heroenwelt zu einer besondern Art gymnastischer Uebung diente. Schon Apollo, Orion, Perseus, Enikeus, Amphiaraios, Eurybotas u. A. werden in der Sage als geübte Diskuswerfer (*discoboli*) geschildert. Telamon tödtet seinen Bruder Phokos durch einen absichtlich fehlgeworfenen Diskus. Homer stellt den Eetion und Polypoites als stattliche Diskusschwinger dar. (Iliade XXIII. V. 844 ff.) In dieser Kunst aber soll Protesilaos alle Helden von Ilion überboten haben. Pindar rühmt die Dioskuren als kunstfertige Diskuswerfer, welcher Ruhm vornehmlich dem Polydeukes, dem in aller Gymnastik Erfahrenen, gelten muss. Odysseus zeigt sein Geschick im Werfen der Scheibe bei den Phäaken, die ebenfalls den Diskus zu handhaben wussten. (Odyssee VIII. V. 189.) Auch dem Diomedes gewährt dieses Spiel Vergnügen; ebenso den Myrmidonen des Achilles und den Freiern der Penelope. (Iliade II. Vers 773; Odyssee IV. 626. XVII. 168; Euripides Iphigenia in Aulis, Vers 200.) In jener Heroenzeit bestand die Wurf-scheibe theils aus Eisen, theils aus Stein. Die ältesten Disken waren gewöhnlich steinerne. Im Beginn der historischen Zeit war der Diskus des Iphitus ein wichtiges Schaustück, das im Junotempel (Heräon) zu Olympia aufbewahrt wurde. Im Thesaurus der Sikyonier im heiligen Haine Altis zu Olympia fand Pausanias drei Disken; ebenso viele gebrauchte man zur Ausführung des Diskuswurfes im olympischen Pentathlon. Von der Gestalt dieser Wurf-scheibe hat sich eine genauere Beschreibung bei Lucian erhalten; hiernach ist der Diskus von Erz, rund, schwer und glatt, und ähnelt einem kleinen Schilde ohne Handhabe und Riemen. In der spätern Zeit findet sich der D. überhaupt stets von Erz. Kleiner war natürlich der D. der Knaben. Laut Krause's Gymnastik und Agonistik der Hellenen (Thl. I. S. 444) hatte der D. völlige Linsengestalt, war in der Mitte etwas stärker und lief nach der Peripherie schwächer aus, wodurch beim Wurf ein sausesendes schwirrendes Geräusch verursacht war. Als isolirte Uebung wurde der Diskuswurf in der heroischen und homerischen Heroenwelt ausgeführt, in der spätern Zeit auch in den Gymnasien und Palästen. Auf den Kampfplätzen der öffentlichen Spiele aber fand der Diskuswurf (die Diskobolia) nur als ein Theil des Pentathlon statt. Ward das Letztere als eine der schönsten gymnastischen Uebungen betrachtet, so stand auch die Diskobolia als integrierender Theil desselben in hohem Ansehen; ja das Pentathlon wird auf den antiken Bildwerken vorzüglich durch die Wurf-scheibe und die Halteren veranschaulicht; besonders findet man dies auf Vasen dargestellt. (Vergl. Krause's Gymnastik und Agonistik. Abbild. Thl. II. Taf. XIII. 44. 47. Taf. XVIII. c, Fig. 56 b. Taf. XVIII. e, Fig. 66 n.) [Ein bronzenener Diskus von Aegina, mit zwei auf das Pentathlon bezüglichen Figuren, einem Springer mit Springgewichten und einem Wurfspeisswerfer, von sehr naturtreuer, sorgfältiger Zeichnung, wird mitgetheilt von Emil Wolff in den Annalen des archäolog. Instituts zu Rom IV. p. 75. tav. B.] Zu Sparta war der Diskuswurf eine

beliebte Uebung, sowie das Pentathlon hier ganz vorzüglich getrieben ward. Auch die Atheuer liebten dieses Wettspiel, sowie es den Römern der Kaiserzeit Vergnügen gewährte. Die Ausführung des Scheibenwurfes erforderte bedeutende Uebung und Geschicklichkeit. Der Abwerfende legte den Oberleib etwas vor und beugte sich ein



(Diskuswerfer von Myron.)

wenig nach rechts hin. Der rechte Arm mit der vom Diskus belasteten Hand fuhr nun zunächst zurück bis zur Höhe der Schultern und schickte dann in rascher Bewegung vorwärts einen Bogen beschreibend die Scheibe in die Lüfte, wodurch ihr Schwung und Richtung aus der Tiefe in die Höhe gegeben ward. Der Standort, von wo aus der Diskus geworfen ward, war eine kleine Erhöhung, Balbis genannt, die man auf

Gemmen veranschaulicht findet. (Krause's Gymn. u. Agon. Abb. Taf. 18 c, Fig 54 b.) Der Scheibenwerfer beabsichtigte vorzüglich die Weite und warf daher die Scheibe nicht höher, als der genommene Bogen die Weite beförderte. Nach einem Ziele wurde nicht geworfen; nur die Entfernung des zu Boden gefallen Diskus vom Orte des Abwurfes entschied den Sieg. Darum wurden auch die Stellen genau bezeichnet, wo der abgeworfene Diskus zuerst den Boden berührte. Das Weiterspringen des vom Boden zurückprallenden Diskus galt nichts. — Die Bildwerke der Alten stellen Scheibenwerfer in mannigfacher Haltung vor, als Antretende, als den Wurf Ausführende und als mit der Siegespalme Geschmückte. (Vergl. hierüber Krause's Gymnasik und Agonistik der Hellenen, Leipzig 1841, Thl. I. S. 452 ff.) Am Wichtigsten sind natürlich die statuarischen Darstellungen. Naukydes hatte einen trefflichen antretenden Diskobolos geschaffen, welcher vielfache Nachbildungen erfuhr. Nach Visconti's Vermuthung (*Mus. Pio-Clem. t. 3. p. 34. tav. 26*) dürfte der „ruhig stehende Diskobolos“ nach der im Alterthum so berühmten naukydischen Statue kopirt sein. Für ausgemacht kann es mindestens gelten, dass jene schöne Statue im ptolemäischen Museum die Nachahmung eines vornehmen Kunstwerkes ist, weil noch zwei andre ähnliche Figuren von grossem Verdienst, aber von minder guter Erhaltung, vorhanden sind. Eine derselben ist nach England gekommen (*Cavaceppi, raccolta. t. 1. tav. 42*), die andre befindet sich in der borghesischen Villa (*Sculture, stanza 7. n. 9*). An dieser letztern ist die angefügte Hand mit dem Diskus Fragment einer vierten ähnlichen Figur. — Urheber des berühmtesten, in Ausfühung des Wurfs begriffenen Diskobolos war der grosse Erzgiesser Myron von Eleutherä. Das Meisterwerk stand noch in Athen zu Zeiten des Lucian. Acht Nachbildungen sind uns davon erhalten. Eine der schönsten Kopien ist die im J. 1781 in der Villa Palombara zu Rom ausgegrabene und an die Familie Massimi gekommene; ihre Haltung stimmt ganz mit den Angaben bei Quintilian (Buch II. Kap. 13) und Lucian (*in Philops. c. 18*) überein. Dieselbe Vorstellung ist auch durch die antike Malerei auf Gefässen, sowie durch die Glyptik auf Gemmen mit mannigfachen Abweichungen anschaulich gemacht worden.

Diskus wird zuweilen der Teller genannt, auf welchem die Hostien bei der Consecration liegen.

Dismas, Name des „guten Schächers“, jenes bussfertigen Sünders, welcher dem Heiland zur Rechten am Kreuze hing. Wegen seiner Bekehrung und in Betracht der Tröstung, die er von Jesu mit den Worten empfing: „Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein“, hat man den Dismas zum Patron der zum Tode verurtheilten Verbrecher gemacht. Sein Gedächtniss fällt mit dem Feste des Leidens Christi (*Pascho Domini*) auf denselben Tag: 25. März. [Der böse unbekehrte Schächer führt in dem von Nikodemus geschriebenen apokryphischen Evangelium den Namen Gestas.]

Displuvium wird das gleichsam das Centrum des antiken römischen Hausbildende *Cavaedium* benannt, wenn sich die Bedachung rückwärts vom Impluvium (dem offenen Lichtraum des Cavaedium) absenkte. Durch diese besondere Einrichtungsweise zur Ableitung des Regenwassers fiel ein Theil des vorspringenden Dachgebälkes sammt den Interpensiven (aufruhenden Balken) weg, wodurch den angrenzenden Zimmern mehr Licht verschafft wurde. Es blieb nur der Uebelstand, dass das Regenwasser nicht immer schnell genug von den abführenden Röhren aufgenommen und abgeleitet werden konnte, daher es leicht überströmte und dem Tünchwerke der Wände Schaden verursachte. Vergl. Aloys Hirt: Lehre der Geb. S. 273, dazu Tafel XXVI, Fig. 4. Ferner die Vitruv-Ausgaben von Sim. Straticio [*T. III. P. II. Tab. I. fig. 4 — 5*] und von Marini [*T. IV. Tab. CII. fig. 3 — 4*.]

Distegia soll ein zweites Gestock bedeuten, das nur wenige Häuser der alten Griechen, aber viele der Römer aufwiesen. Richtiger wird wohl Distega (von *στέγη*, Decke) geschrieben. Vitruv in seiner Construction des griechischen Hauses spricht nirgends von einem zweiten Stockwerke. Auch hatten gewiss Häuser von grossem Umfange mit doppeltem Peristyl kein zweites Geschoss (Hyperoon), etwa einzelne Theile ausgenommen, welche behufs besonderer Zwecke höher aufgeführt über die übrigen Abtheilungen emporragten. So bezeichnet Demosthenes einen hohen Theil des Hauses durch *Pyrgos*, in welchem weibliches Dienstpersonal seinen Aufenthalt hatte. Ausserdem hatten zu Athen mehre Häuser über das untere Stock hervorragende Erker oder Balkone (*τὰ ὑπερέχοντα τῶν ὑπερώων*), welche Hippias mit einer Steuer belegte. — Wie das hellenische Wohnhaus hatte auch das altrömische Haus nur ein Gestock; doch findet man schon im Jahre Roms 566 ein zweites Geschoss, indem bei Livius (B. XXXIX. 14.) das *coenaculum super aedes* erwähnt wird. Varro gedenkt der *Coenacula* gleichfalls als Zimmer des zweiten Stocks (*posteaquam in superiore parte coenitare coeperant, superior domus universa coenacula dicta*). Die

Treppen waren entweder im Innern des Hauses oder auch von aussen angebracht. Sehr hohe Häuser kamen unter August auf; solche waren namentlich die grossen *insulae* genannten Miethshäuser in der Kaiserzeit, die ihren Besitzern bedeutende Zinsen trugen; man baute sie so vielstöckig, dass sich Augustus, besorgt wahrscheinlich über die mit den leichten Speculationsbauten zunehmende Unsolidheit der Häuser, zu einer gesetzlichen Bestimmung veranlasst sah, wonach die Häuserhöhe fortan nicht über sechzig Fuss betragen durfte. So gab es also in Rom nicht blos „Distegia“, sondern auch, wenn wir das Stammwort dieses Ausdrucks beibehalten wollen, Tristegia, Tetrastegia und Pentastegia. — Zu bemerken bleibt, dass man unter Distegia oder Distega auch ein zweistöckiges Gerüst auf Theatern versteht.

Distelbarth, Friedrich, geb. um 1780, bildete sich im Atelier Heinrich Danneckers zu Stuttgart zu einem der tüchtigsten Modellirer und Steinbildner aus. Seine umfänglichste Arbeit sind die herrlichen Basreliefs in den Giebelfeldern der Villa Rosenstein bei Stuttgart. Diese Steinbildwerke führte er nach Entwürfen des Historienmalers Friedrich Dieterich aus; sie stellen den Morgen und Abend in schöner antiker Anschauungsweise durch die Auffahrt des Phöbus Apollo und der lunarischen Diana dar. Ueber Distelbarths weitere Leistungen fehlen uns leider die nähern Notizen. Wir können nur noch beifügen, dass er den Titel eines kön. württemberg. Hofbildhauers und die Stelle eines Professors für das Skulpturfach an der Stuttgarter Kunstschule erhielt.

Distoli, Martin, Zeichner und Maler, berühmt als einer der gelstreichsten Karikaturenzeichner, ward im J. 1802 zu Olten im Kanton Solothurn geboren. Er besuchte die Schule zu Luzern und machte hierauf, bestimmt für den Staatsdienst, seine gelehrten Studien auf der Hochschule zu Jena. Hatte er schon in Luzern als gelegentlicher Karikaturist die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, so geschah dies noch ungleich mehr in Jena, wo er zum Amusement eines brummenden (d. h. sitzenmüssenden) Burschen mit dem Tintenrührer auf den Wänden des Carcers zwei grosse witzige Zeichnungen entwarf, welche wegen des treffenden komischen Figurenausdrucks dermassen Eclat machten, dass auch der Grossherzog von Weimar diese „Geniestreiche an der Carcerwand“ zu besichtigen kam. Distoli hatte hier an der einen Wand den Raub der Sabirerinnen in halblebensgrossen Figuren, an der andern aber den Marius dargestellt, welcher als altes bemoostes Haupt mit Schlafmütze und Thonpfeife sehr nachdenklich auf den Trümmern von Karthago sitzt. Auch die officiellsten Gesichter mussten beim Anblick dieser Dintenfresken menschliche Mienen machen, und es ward dann das Lokal, um die Bilder vor Unbilden zu schützen, auf Befehl des Grossherzogs geschlossen. Distoli hatte, in richtiger Selbsterkenntniss, die gelehrten Studien nie eifrig betrieben; seine Hauptbeschäftigung war in Jena das Zeichnen nach Präparaten, nach der Thier- und Pflanzenwelt. Die Verhältnisse des menschlichen Körpers studirte er an sich selbst und an seiner muntern Umgebung. Ausser den besagten Monochromen im Carcer zeichnete er zu Jena auch ein paar geistreiche Blätter in Beziehung auf den spanischen Feldzug und den Congress zu Verona. Jena mit München vertauschend, führte er in der Isarresidenz ein grösseres Gemälde aus, das auf der dortigen Ausstellung vielfachen Beifall ärndete, natürlich nicht von Seiten der Malerei, wohl aber wegen der geistvollen Composition. Zum eigentlichen Maler sich nicht geschaffen fühlend, übte er fortan auf das Eifrigste sein durch Erfindungsgeist so bevorzugtes Zeichnertalent. Zunächst wurde sein Name verbreitet durch die vortrefflichen satirischen Zeichnungen zu den Fabeln von Abrah. Eman. Fröhlich. Diese Blätter, belebt durch den naivsten, ächt künstlerischen Humor, sind in ihrer Art wahre Kleinode; Distoli hat hier auch gezeigt, wie sehr er es verstand, persönliche Anspielungen so allgemein verständlich vorzutragen, dass sie auch dem Nichtkenner der Persönlichkeiten sofort einleuchtend sind und ebenso anziehend als dem Kenner selbst erscheinen. Alle Charaktere sind durch Menschen mit Thierphysiognomien geschildert und in dieser Weise bewundernswürdig durchgeführt. Distoli'sche Karikaturen findet man auch in den „Alpenrosen auf das J. 1832“, in welchem Taschenbuch noch eine grössere Composition: „Landenbergs Urphede“ bemerkenswerth ist. Im J. 1833 lieferte er ein Titelkupfer zu R. Meyer's charakteristischen Thierzeichnungen. Fortwährend viel bei literarischen Unternehmungen theilhaftig, wendete er sich vorzugsweise der politischen Karikatur zu, worin er ausserordentlich viel Ergötzliches leistete. Als politischer Satirist von der Kraftfarbe der freisinnigsten Schweizer bewährte er sich durch seinen berühmt gewordenen Schweizerischen Bilderkalender, den er seit 1839 zu Solothurn herausgab und der noch 1845 mit eingedruckten Bildern nach seinen Zeichnungen erschien. (Dieser Kalender wird als „Distoli-Kalender“ fortgesetzt und soll noch einige Jahre aus dem reichen Mappennachlasse des Künstlers versorgt werden können.) Leider ward Distoli in der

vollen Blüte seiner Schaffenskraft vom Tode dahingerafft; er starb zu Solothurn am 18. März 1844. Eine seiner geistreichsten Compositionen (dieselbe ist in lithographirtem Contur zu Solothurn erschienen) dürfte die Empörung der Hasen gegen den Jäger sein. Ein ganzes Hasenheer stürmt auf den Tyrannen Waldmann los, hängt sich ihm an Flinte, Hut, Kleider, plündert seine Jagdtasche und quält den beinahe vor Entsetzen Hinsinkenden mit ausgelassener Freude. Von fern sehen der grossen Weltbegebenheit zwei riesen- und geisterhafte Hasengestalten in feierlicher Stellung zu, als riefen sie dem Jäger das donnertönige *Dies trae, dies illa!* — Im J. 1841 erschienen zu Solothurn: „Abenteuer des berühmten Freiherrn von Münchhausen. 1r. Theil. Landreisen. Mit 16 radirten Blättern von Martin Distell.“ In Verbindung mit Hieronymus Hess hat D. auch einige Umrissradirungen mit burlesken Darstellungen zum schweizerischen Taschenbuch Alpina für 1841 gesteuert.

Distelrath, ein niederrheinischer Ort, zwischen Düren und Zülpich, rühmt sich der ältesten Pfarrkirche dieser Gegend.

Diterichs, Friedrich Wilhelm, geb. 1702 zu Uelzen im Lüneburgischen, kam frühe nach Berlin, wurde ein Schüler des Baumeisters Böhme, arbeitete als Conducteur viel unter demselben und ward darauf endlich Kriegsath und Oberbaudirektor. Als solcher nun führte er zu Berlin die böhmische Kirche auf und gab auch der kleinen Gertrauden- oder Spitalkirche ihre heutige Gestalt. Ferner entwarf er die Risse zum Palast der Königin der Niederlande, welchen Andreas Krüger ausführte und dessen von acht gekuppelten ionischen Säulen getragener Balkon erst im J. 1777 hinzugefügt ward. Von Diterichs datiren auch der grosse Palast des jetzigen Kriegsministeriums und viele ansehnliche Privatgebäude Berlins, wie unter andern das schöne Haus in der Leipziger Strasse Nr. 57. In Potsdam war er bei den damals dort beginnenden grossen Bauten mehrfach beschäftigt; er legte z. B. die sechs prächtigen Terrassen vor dem Schlosse Sanssouci an. Ferner führte derselbe am Friedrich-Wilhelms-Graben die Weissenberger Schleuse neu aus Werkstücken auf, und leitete auch den Schlossbau in Schwedt; als eins der bemerkenswerthesten Werke dieses Baumeisters ist aber schliesslich noch die höchst zierliche Kirche in dem nahegelegenen Dorfe Buch zu bezeichnen. Diterichs, der schon 1752 seinen Abschied von der Oberbaudirektion genommen, starb 1784 zu Berlin.

Ditmer, Johann, ein niederländischer Stecher, der um 1538 geboren ward und um 1574 blühte. Er stach nach Mich. Cockie, Crispin van den Broeck und Martin de Vos in einem Style, welcher dem des Cornelius Cort ähnelt, aber nicht so richtig ist. Ditmer (auch Ditmar geschrieben) starb zu Antwerpen 1603. Sein Stich der Sinnbilder der Evangelisten (gr. Fol.) nach Cockie ist vom J. 1574; mit dem J. 1576 sind seine Stiche nach Broeck's Erfindung bezeichnet.

Ditriglyphisch heisst bei dorischen Säulengebälken die Anordnung, wenn in den Friesen zwischen je zwei Säulen zwei Triglyphe erscheinen.

Dittenberger, Joh. Gustav; s. den Art. „Neuere deutsche Kunst.“

